鑄造生命的攝影實踐：
何孟娟的關係肖像與侯怡亭的觸覺檔案 *

Casting Life through Photographic Practice:
Isa Ho's Relational Portraiture and Hou I-Ting's Haptic Archives

魏竹君
Chu-Chiun WEI

國立臺灣師範大學美術學系專案助理教授
Assistant Professor, Department of Fine Arts, National Taiwan Normal University

* 本文為國科會專題研究計畫「演算視覺與觸覺證言：當代藝術中的鑑識介面、數據實體化與形式生成的政治」（計畫編號：NSTC115-2410-H003-094），以及國立臺灣師範大學新進教師專題研究計畫「從物到介面：臺灣當代藝術中的物質能動性與建築性感知」（計畫編號：11503107）之部分研究成果。

｜摘要｜

本文以「鑄造生命」為核心概念，重新思考攝影長期被置於死亡、缺席與「此曾在」證據的理論框架。本文並非否定攝影與死亡的關聯，而是指出當代攝影實踐亦可能透過關係建構、數位重組與物質介入，使危脆、被壓抑或被檔案化的生命重新獲得可見、可觸與可被回應的形式。本文以何孟娟與侯怡亭的創作為主要對象，分析何孟娟如何在《魏斯貝絲計畫》與烏克蘭女性藝術家系列中，透過訪談、陪伴、跟拍與數位蒙太奇，將多重時間、空間與主觀感受組構為關係肖像，使高齡者與戰爭中的女性藝術家不被固定為衰退或受難的形象。相對地，侯怡亭的《歷史刺繡人》則以刺繡介入日治時期女性檔案照片，透過針線、穿刺、勞動與觸覺觀看，使被殖民教育、性別規訓與檔案分類所固定的女性身體重新獲得感知重量。本文主張，何孟娟的關係肖像與侯怡亭的觸覺檔案，皆使攝影由死亡證據轉化為組織生命、歷史、身體與觀看關係的照護實踐。

關鍵詞｜鑄造生命、何孟娟、侯怡亭、關係肖像、觸覺檔案

Abstract

This article proposes “casting life” as a critical concept for reconsidering the long-standing association between photography, death, absence, and the evidentiary logic of “that-has-been.” Rather than rejecting the relation between photography and death, it argues that contemporary photographic practice can also render fragile, suppressed, or historically archived lives visible, tangible, and ethically addressable through relational formation, digital reconstruction, and material intervention. Focusing on Isa Ho and Hou I-Ting, this article examines two modes of photographic practice. Ho’s *Westbeth Project* and her series on Ukrainian women artists employ interviews, companionship, and digital montage to construct relational portraits. By assembling multiple temporalities, spaces, viewpoints, and subjective impressions, her works prevent elderly artists and women artists under war from being fixed as figures of decline or victimhood. By contrast, Hou I-Ting’s *Lík-sú Tsiam-tsí lâng* intervenes in archival photographs of women from the Japanese colonial period through embroidery. Thread, puncture, labor, and haptic viewing transform these images into tactile surfaces that reactivate the sensorial presence of women shaped by colonial education, gender discipline, and archival classification. This article argues that both artists transform photography from an index of death into a practice of care.

Keywords | casting life, Isa Ho, Hou I-Ting, relational portraiture, haptic archives

一、前言：從攝影死亡論述到鑄造生命

如果說攝影在理論史中一再被界定為與死亡緊密相連的媒介，那麼問題或許並不在於這一命題是否成立，而是它是否已經過於穩固，以致遮蔽了影像在當代藝術中的其他運作方式。自華特．班雅明（Walter Benjamin）將攝影納入機械複製的技術條件，並指出其改變藝術作品存在方式以來，攝影即被理解為一種使瞬間得以保存並同時使之脫離當下的媒介。（1969[1936]: 217-251）這一邏輯在羅蘭．巴特（Roland Barthes）的《明室》（*Camera Lucida*）一書中被推向極致，亦即，將照片界定為「此曾在」的證據，使影像成為存在與消逝之間不可化解的張力所在。（1981[1980]: 76-77）同樣地，蘇珊．桑塔格（Susan Sontag）亦指出，攝影透過截取並固定瞬間，使被攝對象從當下分離，轉化為一個可被觀看的過去，從而使一切被攝之物顯露其脆弱性與終將消逝的狀態。（1977: 15）在這樣的理論脈絡下，攝影不僅關乎再現，更被理解為一種內在地指向死亡的媒介。然而，正是在這種攝影與死亡之間幾乎不證自明的關聯性理解之中，攝影被過度穩定地置於保存逝去之物的位置，而忽略了影像在當代藝術中展開的另一種向度。也就是說，許多當代藝術的案例指向影像不僅使存在成為過去，也可能使原本不可見或被壓抑的生命獲得可感知的形式，攝影如何成為一種可以創造具生命綿延性與具身性活力的藝術實踐，便是一個值得探究的課題。因此，筆者嘗試提出「鑄造生命」的概念，主張當代藝術家在反思攝影過往理論侷限的過程中，開創了新的影像製作方法，轉變了攝

影影像的時間性與觀看結構，使生命以另一種形式被構成、被維持，甚至被重新召回。

為具體化上述論點，筆者以何孟娟與侯怡亭的創作實踐作為分析對象。兩位藝術家皆以攝影為核心媒介，卻分別從不同藝術策略展開對生命的處理與思辨，從而藉由其實踐讓觀者重新思索「肖像」（portraiture）與「檔案」（archive）這兩個環繞著攝影與時間關聯性的主要概念，因而構成一組具有對照意義的個案。首先，何孟娟的創作聚焦於仍在場但處於危脆狀態的生命，其影像實踐特別凸顯數位攝影如何重新組織時間與觀看。何孟娟的《魏斯貝絲計畫》（*Westbeth Project*, 2013-2022）長期拍攝居住於紐約之藝術家社會住宅中的高齡藝術家，並自 2025 年開啟記錄戰爭情境中的烏克蘭女性藝術家的拍攝計畫。這兩個系列作品並非單一瞬間的捕捉，而是由多張影像經數位合成而成。在單一畫面中，往往因複數影像的縫合而同時包含多個不同焦點與視角，遠觀時呈現為穩定且完整的肖像，近距離觀看時則可辨識出影像內部的拼接痕跡與細節差異，因而使人物的身體、日常與創作痕跡得以以一種可感知的生命綿延狀態呈現。侯怡亭的創作則處理已被檔案化與歷史化的生命。其《歷史刺繡人》（*Lík-sú Tsiam-tsí lâng*, 2015-）系列在日治時期女性影像上進行刺繡，將身體勞動的時間與觸感介入既有影像檔案中，使原本平面的照片轉化為具有物質厚度的影像表面。在這一過程中，攝影不再只是過去的證據，而成為一個可被穿刺、覆蓋與重構的場域，使原本被制度化與去個體化規訓的女性身體重新獲得感知上的存在，藉此讓觀者思索在集體性中個人主體性的可能與差異。

因此，本文並非否定攝影與死亡之間的關聯，而是試圖指出，何孟娟與侯怡亭的作品迫使我們重新思考這一關聯的限制與穩定性。何孟娟透過數位蒙太奇延展肖像的時間，使高齡者與戰爭中的女性藝術家不被固定為即將消逝或受難的形象；侯怡亭則以刺繡介入歷史照片，使被殖民檔案收編的女性身體重新顯露觸感、勞動與觀看阻力。本文所謂「鑄造生命」，即是指攝影在數位重組與物質介入之中，重新安排生命、歷史與觀看關係的方式。

二、從缺席到可感：攝影、檔案與後攝影的理論轉向

前言提出攝影從死亡論述到鑄造生命的問題意識後，這一節進一步梳理此一轉向依據的理論脈絡。攝影之所以長期被理解為與死亡、失落和缺席相關，並非僅來自其保存過去瞬間的技術特性，也涉及肖像如何將活生生的身體轉化為時間證據，觀看制度如何使他人生命成為可被凝視與消費的影像，以及檔案如何將人物、事件與歷史納入保存、分類與詮釋的秩序之中。因此，要重新思考攝影與生命的關係，便不能只停留在攝影作為「此曾在」證據的層面，而必須進一步處理影像如何在缺席之外維繫在場，如何透過物質介入與記憶物的形式重新承載生命感，以及如何在後攝影條件與觸覺觀看中重組生命的可能性。本節透過「死亡性」、「檔案化」、「物質記憶」、「後攝影」與「觸覺視覺」等概念的銜接，闡述攝影如何從指向死亡與缺席的媒介，轉化為重新組織生命可見性與可感性的藝術實踐。

（一）攝影與死亡：肖像、時間與觀看制度

攝影與死亡之間的關聯，並非單一面向的命題，而是在技術、時間性、肖像與觀看制度等不同層面中展開。班雅明早在〈攝影小史〉（Little History of Photography, 1999[1931]）一文中即指出，攝影的特殊性不在於模仿繪畫，而在於其技術能保存現實於某一瞬間留下的偶然痕跡。他以大衛．奧塔維斯．希爾（David Octavius Hill, 1802-1870）的 19 世紀紐黑文（Newhaven）漁婦照片為例，說明人們對繪畫所描繪之人物的興趣，在歷經數代之後往往逐漸消散，圖像因此退居為畫家藝術成就的見證，但攝影捕捉的人物形象，仍能激起觀者追問其曾經存在的生命狀態之慾望。（Benjamin 1999[1931]: 510）此一觀點關聯於班雅明所謂的「光學無意識」（optical unconscious），也就是攝影透過放大、慢動作與機械記錄，揭示肉眼與意識觀看未能掌握的細節，使現實中的潛在結構得以浮現。（Benjamin 1999[1931]: 510-512）攝影並非保存完整生命，而是保留了現實中某種「此時此地」的微小火花。

值得注意的是，班雅明對肖像的討論具有雙重性，認為在奧古斯特．桑德（August Sander, 1876-1964）的肖像計畫中，人物已被置入社會分類與觀看訓練之中。桑德以農民、工人、知識份子與不同職業身分建立臉孔序列，使肖像不只是個人紀念，而成為閱讀階級、職業與政治位置的「訓練手冊」（training manual）。（Benjamin 1999[1931]: 520）但在著名的〈機械複製時代的藝術作品〉（The Work of Art in the Age of Mechanical

Reproduction），班雅明進一步指出，機械複製使藝術作品由儀式價值（cult value）轉向展示價值（exhibition value），但肖像照為一個例外，因為照片仍保存人的面容、記憶與逝者的殘餘靈光，早期攝影中的肖像保留了記憶摯愛與逝者的最後場所。（Benjamin 1969[1936]: 223-226）

巴特在《明室》中則將攝影與死亡的關係推向本體論層次。他將被攝者稱為 *Spectrum*，此詞既有景象之意，也帶有幽靈意味；因此，照片中的被攝者並非單純的再現對象，而是以幽靈般的形式返回觀看者眼前。（Barthes 1981[1980]: 9）巴特接著以「姿勢」（posing）說明攝影如何將活生生的身體凝固為影像，並由此提出照片的核心命題：*that-has-been*，亦即「此曾在」。照片證明被攝物曾經真實存在，但也同時揭示此一在場已不可追回，使攝影成為失落與哀悼的媒介。（Barthes 1981[1980]: 76-77）在「時間作為刺點（punctum）」的討論中，照片真正刺痛人的不是局部細節，而是時間本身；觀看者在影像中同時讀到「這曾經存在」與「這將會死亡」。（Barthes 1981[1980]: 94-96）因此，巴特所謂攝影的死亡性，不只是照片保存亡者形象的能力，而是攝影將生命轉化為時間證據、將在場轉化為失落、將觀看轉化為哀悼的影像機制。然而，巴特的問題在於，他將攝影的時間性過度導向失落與死亡，而較少處理影像如何在觀看關係中重新生成臨在感。

相較於巴特的本體論與哀悼書寫，桑塔格在《論攝影》（*On Photography*）中將攝影與死亡置於現代觀看制度與倫理關係中。她指出，所有照片皆具

有「死亡提醒」（memento mori）[1] 的性質；拍照即是參與他人或事物的死亡性、脆弱性與變動性。（Sontag 1977: 14）照片既是「偽在場」，也是「缺席的標記」，使不可復得之物彷彿可被接觸，卻也提醒觀者其已不可回返。更重要的是，桑塔格指出攝影觀看具有占有性：拍攝他人意味著將其轉化為可觀看、可保存與可消費的影像；尤其在苦難影像中，攝影可能形成非介入的旁觀位置，使痛苦因反覆流通而逐漸日常化。（Sontag 1977: 10-18）我們可以說，桑塔格提示的是攝影中觀看倫理的重要性，藝術家如何透過創造性策略，讓觀者覺察到——甚至改變——觀看者與被觀看者間的關係與權力。

由此可見，攝影的死亡性分別涉及技術痕跡、時間證據與觀看倫理。這些論述奠定了攝影理論的重要基礎，但也使攝影長期被置於保存、凝固與失落的框架中。若要進一步討論當代攝影如何處理生命、身體與歷史，便有必要引入感知、觸覺、材料與數位影像生成性的理論資源，將問題轉向影像如何重新組織生命感與臨在性。

（二）從缺席到在場：檔案與記憶物

金芝憓（Jeehey Kim）對東亞喪葬肖像攝影的研究，提供了另一種理解攝影與死亡關係的方式。金芝憓指出，西方攝影理論深受巴特影響，常將照片的意涵與死亡相連結，在這個脈絡下，肖像照片是「曾經在場而今已不在」的索引。然而，她認為在東亞喪葬肖像的脈絡中，影像並不只是亡者缺席的證據，而是使觀者相信亡者以不可見方式持續在場的媒介。換言

[1] 「Memento mori」是一句拉丁語格言，意思是「記住你終將死亡」或是「勿忘你終有一死」。

之，喪葬肖像所維繫的不是「缺席」（absence），而是「不可見的在場」（invisible presence）。（Kim 2015: 15）不過，金芝溁的研究並無法直接套用於本文所欲討論的何孟娟與侯怡亭的作品上，畢竟，喪葬儀式中的肖像、何孟娟關注的紐約高齡藝術家與烏克蘭女性藝術家，以及侯怡亭所處理的日治時期女子學校影像，分屬不同的歷史、文化與製作脈絡。金芝溁研究中的觀點對於本文的意義，主要在於提示攝影與死亡的關係並非只能被理解為「失去」或「缺席」，也可以進一步思考影像如何在特定文化與觀看關係中維繫某種在場感。換言之，筆者之所以借鏡金芝溁之研究，目的在於開啟關於攝影肖像的問題意識，打開攝影固著於死亡與時間流逝的意涵，從而探問影像如何承載被攝者的主體精神，成為維繫關係與感知生命的媒介。

若要進一步處理攝影如何保存、分類並重新安排生命，必須將攝影放入「檔案」的概念中理解。雅克．德希達（Jacques Derrida）在《檔案熱》（*Archive Fever*）中指出，archive 的拉丁字源 *arkhe*，同時包含「開始」與「命令」之意；檔案不只是保存過去的場所，也關係到誰具有保存、分類與詮釋的權力。檔案因此不是中立容器，而是由場所、權威與詮釋權構成的制度，並透過統一、分類與聚合，規定何者能成為歷史、何者被排除於可見與可說之外。（Derrida 1995: 9-11）奧奎．恩威佐（Okwui Enwezor）挪用德希達文章的標題，在其策劃的「檔案熱」（Archive Fever）一展的策展論述中，將此問題推向當代藝術脈絡。他指出，檔案不應被理解為被動的儲藏室，而是一套主動的論述系統；攝影與電影因具有

文件、證據與記錄功能，成為當代檔案實踐的重要媒介，攝影機甚至可被視為一種「檔案機器」（archiving machine）。（Enwezor 2008: 11-12）因此，照片不只是「此曾在」的死亡證據，也會將人物、事件與歷史轉化為可保存、可分類與可調度的檔案物件。

此一檔案觀點有助於理解侯怡亭的《歷史刺繡人》，此作品中挪用的日治時期女子學校、女學生團體與相關歷史照片，並非透明保存女性生命的歷史材料，而是已被殖民現代性、教育體制、性別規訓與影像分類所組織的檔案影像。尤其在個別照片中的人物身分未必能完全確認的情況下，我們不宜將這些影像中的女性一概等同於單一族群或單一受害者位置，而應更謹慎地將其理解為在殖民地教育制度與女子家政教育脈絡中，被拍攝、被排列、被保存並被後來觀看的女性身體。因此，侯怡亭的刺繡介入不是單純的裝飾，也不是對歷史照片的修復，而是對檔案秩序的重新書寫。她透過線材、穿刺、色彩與手工時間，以物質性的觸覺介入檔案照片，使原本被分類、平面化與匿名化的影像重新產生物質厚度與觀看阻力。

喬弗里．巴沁（Geoffrey Batchen）探究「常民攝影史」（vernacular photography）與紀念性照片物件的研究，雖不能被視為《歷史刺繡人》的直接歷史來源或相對應案例，但卻可以成為我們理解照片物質性的輔助參照。巴沁在《勿忘我：攝影與追憶》（*Forget Me Not: Photography and Remembrance*）一書中的討論，多為歐洲與拉丁美洲 19 世紀至 20 世紀初的紀念性肖像與悼念物件，他指出照片不必然等同於記憶，但肖像作為

靜止影像，活生生的具身記憶照片常被平面性圖像所取代。因此，人們透過裝飾銀版照片的相片盒、首飾、手繪、布料、縫製與加框等材料介入，使照片從可觀看的圖像轉化為可觸摸、持有與悼念的記憶物，其中將被攝者的一縷髮絲與照片放在一起，製作成一件珠寶或紀念物是十分常見的一種形式。（Batchen 2004: 14-15, 31, 65-76）這些案例的動機、用途與製作方式，與侯怡亭重組日治時期檔案照片的當代藝術實踐並不相同。因此，筆者引用巴沁是為了指出攝影不只是一個可觀看的平面圖像，也可以是一個被持有、被觸摸、被加工、被重新賦予物質性的影像物件。在此意義上，我們不能將《歷史刺繡人》視為對巴沁所討論之紀念物傳統的延續，但在影像本體轉向攝影物件的物質性的思考上，卻有助於我們打開關於當代藝術中對檔案照片的觸覺化重組的討論。侯怡亭透過手工刺繡、線材、穿刺與表面重構，使歷史照片不再只是指向過去的視覺證據，而成為一個可被重新感知、重新觀看並產生倫理回應的物質表面。由此也可進一步區分侯怡亭與何孟娟兩種不同的「鑄造生命」方式：侯怡亭透過刺繡與觸覺介入，使檔案化的歷史影像重新獲得物質厚度；何孟娟則透過數位合成、拼接與多重時間結構，使肖像不再受限於單一快門瞬間，而能承載訪談、陪伴、空間記憶與主觀感受所共同構成的生命關係。

（三）後攝影與觸覺視覺：數位肯認與觸覺復甦的理論基礎

前一段落所討論的檔案與記憶物，使攝影不再只是缺席的證據，而可能成為維繫在場、承載記憶與重組關係的媒介。進一步而言，後攝影（post-

photography）與「觸覺視覺」（haptic visuality）的理論，分別有助於說明這種在場如何在當代藝術中被生成。前者指向數位影像本體論的轉變，說明攝影如何由單一瞬間的索引痕跡，轉向可被合成、修改與重組的影像結構；後者則指向觀看方式的轉變，說明影像如何不再只是被遠距離辨識的透明再現，而成為需要觀者以接近、感官化與身體化方式經驗的表面。威廉．米切爾（William J. Mitchell）指出，數位影像雖然在視覺上可能與傳統照片相似，但其構成方式已發生根本變化，傳統照片是連續性的類比影像，而數位影像則由像素與數值構成，能夠被儲存、傳輸、計算與重組。因此，數位影像不再只是光線在感光材料上留下的物理痕跡，而是一種可被操作的資訊結構。（Mitchell 1992: 4-8）更重要的是，數位影像的可變性使其不同於傳統攝影的封閉表面；影像的修改不再侷限於手工介入，而是透過數值替換、合成與再處理完成。（Mitchell 1992: 6-8）

此一本體論轉變對我們理解何孟娟的影像尤為關鍵。若傳統攝影常被理解為「此曾在」的索引證據，其真實性主要建立於某一瞬間曾經發生於鏡頭之前，那麼數位影像的可合成性則使攝影不再只能依附於單一快門瞬間，而能將不同時間、焦點、視角與空間片段重新組構於同一畫面之中。對何孟娟而言，數位合成並非為了取消攝影的真實性，也不是單純製造虛構場景；相反地，它使肖像得以承載訪談、跟拍、生活空間、物件細節與藝術家主觀感受等多重層次。筆者所謂「數位肯認」，即建立在此一後攝影條件之上，何孟娟的影像因此不是對生命的單點紀錄，而是透過多重時間、視點與空間片段，重新構成被攝者生命經驗的肖像實踐。米切爾所指出的

數位影像可變性，在此不只是攝影真實性的改變，也提供了一種重構影像時間和空間的可能，使肖像得以擺脫單一快門的時間限制，成為承載訪談、移動、記憶與主觀感受的影像場域。

相對於米切爾提供的數位影像本體論，蘿拉·瑪克絲（Laura Marks）的「觸覺視覺」為我們理解侯怡亭的刺繡影像的感知層面提供重要的理論基礎。瑪克絲所謂觸覺視覺，並不是以視覺再現清楚辨識對象，而是使觀看者的眼睛接近皮膚，以一種近距離、感官性、甚至帶有觸摸感的方式接近影像表面。（Marks 2000: 162-163）在此，影像不再是透明的窗口，而是具有表面、材質、厚度與距離的感知對象。這一觀點有助於說明，當照片表面被線材穿刺、覆蓋與重組時，觀看者面對的已不只是圖像內容，而是影像作為物質表面的身體性觸感經驗。

三、何孟娟的關係肖像實踐

（一）高齡生命的關係性在場

《魏斯貝絲計畫》源起於 2013 年，何孟娟獲補助進駐亞洲文化協會（Asian Cultural Council, ACC）在紐約著名的藝術家社會住宅魏斯貝絲藝術公寓（Westbeth Artists Housing）的一間公寓，並陸續拍攝居住其中的高齡藝術家們，直到 2018 年為止她三度返回紐約完成這個長期的計畫。乍看之

下，這個計畫似乎延續了肖像攝影的傳統，即強調如實捕捉被攝者的面容、身體姿態與生活空間。然而，何孟娟發展出來的方法與影像構成，把肖像攝影帶入關係的連結與藝術家主觀性真實的建構。當時任職文化部駐紐約臺北文化中心的鄢繼嬪不時伴隨藝術家進行拍攝，她描述何孟娟就像「里長」一般：

> 她在超市遇到鄰居閒聊，想幫鄰居拎提沈甸甸的購物袋……；寒流天，坐輪椅的老太太說冷又搆不到棉被，她翻出櫃裡的棉被，順手連被套脫落的扣子都縫上；……何孟娟是他們的鄰居，又像他們的女兒、孫女，每天忙進忙出，連門檻緩坡都幫忙重作，好讓輪椅方便進出。
>
> ……從和他們聊天開始，到與他們談心，採集他們的故事，也蒐集了他們的感情。
>
> ……何孟娟一位一位地認識、交心、說明、徵求同意、敲時間、訪談、拍攝。（鄢繼嬪，2022：5）

在此意義上，《魏斯貝絲計畫》中的肖像並非單純再現被攝者的外貌或晚年狀態，而是在照護、訪談、陪伴與影像重構之間，將高齡藝術家的生命經驗轉化為一種由關係所生成的在場。

《魏斯貝絲計畫》的啟發性，也在於它重新處理老年與生命之間的關係，因而凸顯其顛覆攝影與死亡間的相互指涉。一般關於老年的觀看，往往容

易落入衰退或死亡臨近的想像，但何孟娟拍攝藝術家們在自己生活與工作的公寓中的樣態，並不以憐憫式的視角觀看高齡者，或是以說教式、倡議式地呈現獨居高齡者所顯現的社會問題，而是透過高密度的視覺細節，肯認其生命仍具有創造性與複雜性。舉例來說，在蘇格蘭裔雕塑家湯姆．鄧肯（Tom Duncan）的肖像中，我們看到充滿各式各樣物件的生活空間，我們了解到藝術家有蒐集模型火車、玩偶與閱讀、天文、健身等興趣，他細緻、充滿驚奇童趣的雕塑作品放滿樓中樓的空間【圖 1】；著名劇場藝術家雷夫．李（Ralph Lee）的肖像中，我們看到一頭白髮的他專注地陪著一個小嬰兒玩，桌上還擺著剛畫好的草圖，他的空間中充滿各式面具、戲偶與製作的材料【圖 2】；善於金屬焊接雕塑的強納森．鮑赫（Jonathan Bauch）在自己的公寓中開心又靦腆得像個孩子般笑著，手腳的動態彷彿下一秒就要和家裡擺放在地上、咖啡桌上和牆上的雕塑作品跳起舞來【圖 3】。三位藝術家都在 80 歲上下，他們的家兼工作室的共同點都是布滿訴說個人生命故事的物品與創作，何孟娟的相機見證的是他們獨特又充滿創作力的生命。

除了物件堆疊出的時間感外，更關鍵的是，何孟娟影像的內在結構是由多重時間與視角所組成。每一張肖像並非一次快門所成，何孟娟在採訪過程中不斷地拍照，當被拍攝的藝術家一邊走動一邊訴說自己的故事時，她的鏡頭也跟著遊走在空間中。然後，她運用蒙太奇的手法，以數位編輯將「多張、甚至上百張照片拼接成」一張完整的影像，目的是「盡可能地呈現完整的空間讓觀眾體驗，……就像水墨畫有多重的視點，觀眾可以聚焦在

圖 1　何孟娟，《湯姆．鄧肯》（*Tom Duncan*），數位輸出，152 x 262 cm，2017

圖 2　何孟娟，《雷夫．李》（*Ralph Lee*），數位輸出，152 x 225 cm，2017

圖 3　何孟娟，《強納森．鮑赫》（*Jonathan Bauch*），數位輸出，122 x 212 cm，2017

畫面的各個地方」。（何孟娟，2022：12）也就是說，對於何孟娟而言，一次快門並無法涵蓋她所看到這些高齡藝術家生命的時間和空間向度。相對地，既然攝影無法逃離有限的框架，何孟娟並不堅守攝影的物理真實性，因此，她也將自己在某個特定訪談的當下腦海聯想和浮現的畫面，拼接進該藝術家的影像中，形成一個拍攝者主觀印象的肖像。例如，雷夫．馬泰爾（Ralph Martel）的肖像上方拼貼了隱約出現的行天宮外牆街景，因為馬泰爾謎樣的氣質與戲劇化的生活經歷，讓何孟娟聯想到這座臺北著名廟宇附近有著人生故事的流浪漢【圖 4】；何孟娟為南．坦迪（Nan Tandy）的肖像加上臺灣斑駁的舊木窗框，觀者像是在窗外往室內窺探斜臥在床上的坦迪，而左邊玻璃窗片上，映照著穿著水手制服的少女們，因為八十幾歲的坦迪對所有事物都感到新鮮，給何孟娟的感覺彷彿就像可以隨時穿梭在夢境與現實間的少女一般【圖 5】。（劉碧旭，2017：30）上述創作方法有別於單一時間與視角的肖像攝影，其所生成的肖像有如靜態的電影般，使得觀者感知生命與時間、觀看與時間之間的辯證關係。換言之，何孟娟藉由多重視點、數位蒙太奇與跨文化、地域記憶影像的介入，使肖像不再只是攝影作為死亡或缺席證據的凝固形式，而成為一種重新組構生命經驗、覺察時間延續性與肯認老年創造性的視覺經驗，並使觀看者得以感知生命持續生成的後攝影實踐。

圖 4　何孟娟，《雷夫．馬泰爾》（*Ralph Martel*），數位輸出，尺寸未知，年份未知

圖 5　何孟娟，《南．坦迪》（*Nan Tandy*），數位輸出，120 x 95 cm，2014

（二）戰爭生命的數位肯認

相較於《魏斯貝絲計畫》以高齡藝術家的生活空間、物件堆疊與長期關係為基礎，何孟娟的烏克蘭女性藝術家計畫（以下簡稱烏克蘭計畫）則將「數位肯認」推向更不穩定的戰爭情境中。在此，影像肯認的並不是安定居所中持續累積的生命痕跡，而是戰爭狀態下仍然創作、遷移、等待與重建的生命狀態。換言之，若《魏斯貝絲計畫》的數位合成強調多重時間與生活細節的聚合，烏克蘭計畫中的合成、留白與空間斷裂，則更凸顯生命在戰爭現實中無法完整呈現的狀態。這使「數位肯認」不只是對生命存在的確認，也包含對其破碎性、不完整性與暫時性的承認。更重要的是，戰爭影像通常容易被納入災難、傷亡、廢墟與新聞紀實的視覺框架之中；在這樣的框架下，人物往往被轉化為受害者、倖存者或歷史事件的見證者。朱迪斯．巴特勒（Judith Butler）對「戰爭的框架」（frames of war）與「危脆生命」（precarious life）的討論提醒我們，戰爭影像的倫理問題不只是生命是否被呈現，而是哪些生命能夠被辨識為生命，並被感知為值得哀悼、值得回應的生命。（2009: 1-32）[2] 從巴特勒提供給我們的角度思考，何孟娟的烏克蘭計畫不僅僅是將戰爭中的女性帶入可見範圍，而是試圖改變觀看戰爭生命的「框架」。她並未以爆炸、屍體或廢墟作為主要視覺內容，而是透過藝術家的身體姿態、工作空間、創作痕跡與日常物件，使她們不被戰爭完全定義為受難者，而能作為仍在思考、創造與回應世界的主體出現。

2 朱迪斯．巴特勒所謂的「戰爭的框架」是一個批判性的概念，說明國家機器與媒體如何透過影像篩選與言論敘事，以及特定的視覺體制，形塑公共對戰爭的認知與情感反應，從而區分值得哀悼與不值得哀悼的生命。而「危脆生命」則意指，生命本身總是暴露於他者、社會條件與政治暴力之中，因而具有易受傷害、依賴關係與可能失去的脆弱狀態，然而並非所有生命都被同等對待為值得被看見、保護與哀悼的生命。 見 Judith Butler. *Frames of War: When Is Life Grievable?* London: Verso, 2009. 1-32.

雖然烏克蘭計畫延續了《魏斯貝絲計畫》相同的創作方法，亦即邊訪談邊拍照，以及運用數位蒙太奇拼接複數照片成多焦距、多視角的肖像，但在影像的構圖與氛圍上有明顯的轉變。前述米切爾對後攝影的討論指出，數位攝影不再只是光學痕跡，而是可被計算、修改與重組的資訊結構。（Mitchell 1992: 4-8）何孟娟正是運用此一可重組性，使肖像不再受限於單一快門瞬間。然而，烏克蘭計畫並未將數位合成導向無縫、平滑或完整的影像表面；相反地，她刻意保留拼貼造成的不規則邊界，使影像在整體性與斷裂感之間形成張力。這些未被修齊的邊界，使肖像不再呈現為安定封閉的整體，而是暴露出戰爭中生命被切割、遷移與重新組構的狀態。此外，烏克蘭計畫的空間處理也不同於《魏斯貝絲計畫》中高密度的物件堆疊，若《魏斯貝絲計畫》的肖像常以繁複的物件、家具與創作材料構成生命經驗的厚度，烏克蘭女性藝術家的肖像則保留了更多空白與未完成的空間感。這些空白並非單純的形式簡化，而是暗示戰爭狀態下居所與身體位置的懸置性。畫面出現的正在進行中的作品，顯示藝術家對短暫當下的把握；藝術家們多呈現一種沉思的面容與狀態；整修、重建或尚未穩定的空間，使戰爭不只是外在背景，而成為這些藝術家重新安排生活、創作與身體位置的條件。

例如織品藝術家法希莉娜．布爾雅尼克（Vasylyna Buryanyk）的肖像下緣可以明顯看出何孟娟刻意不修齊：因為拼貼不同照片而呈現不規則形狀的外緣，布爾雅尼克站在中央一張木製餐桌的後方，桌上擺著以她慣用的透明尼龍布料製作的半成品；左方有一個澡盆，使空間的功能性趨向暫時的

複合性；右方拼貼出部分空間和桌燈的鏡像，讓畫面的空間更加不穩定；對照之下，布爾雅尼克的面容愈顯得堅毅【圖 6】。又例如在鄔里安娜．妮胥巧克（Ulyana Nyshchuck）的肖像中，右上方的書架與窗簾布可以明顯看到影像拼貼的痕跡，好似影像正在不斷改變的感覺，呼應著妮胥巧克不確定的神情，然而後方的牆上掛滿了作品，在戰爭中日子依然必須往前推進著【圖 7】。

值得強調的是，何孟娟在魏斯貝絲和烏克蘭這兩個肖像計畫中的「數位肯認」並不只是技術層面的影像合成，也不只是以多重焦點修正單一快門的限制。更重要的是，何孟娟的影像是在長時間的訪談、陪伴、照護與相處之中形成的。也正因為上述的創作方法，使得何孟娟選擇用數位蒙太奇組構的影像，呈現一種人與人間互為主體性並逐漸生成的關係。換言之，這些肖像的生命感並非單純來自影像的高解析度或拼接技術，而是來自拍攝過程中的情感交換、主觀記憶與觀看位置的移動。如此一來，「數位肯認」便不只是後攝影條件下的技術操作，而是一種關係性的肖像實踐。正是在這個意義上，何孟娟的作品構成本文所謂「鑄造生命」的第一種模式：以數位影像肯認生命在老年、戰爭與不確定狀態中仍持續生成的可能。

圖 6　何孟娟，《法希莉娜 · 布爾雅尼克》（*Vasylyna Buryanyk*），數位輸出，尺寸未知，2025

圖 7　何孟娟，《鄔里安娜．妮胥巧克》（*Ulyana Nyshchuck*），數位輸出，尺寸未知，2025

四、侯怡亭的觸覺檔案實踐

（一）檔案化的女性身體

在《歷史刺繡人》系列中，侯怡亭挪用日治時期女子學校、女學生團體照與相關歷史照片，並在數位輸出的黑白影像上進行刺繡【圖 8、圖 9】。這些被視為歷史現場的照片，時常被閱讀為透明、中性的視覺證據，預設它們是如實保存臺灣女性在日治時期的身影。然而，從殖民攝影與檔案政治來看，它們表現的是殖民現代性、教育制度、性別規訓與影像分類等複雜作用力的具象化符碼。張世倫對《歷史刺繡人》的分析指出，侯怡亭選用的日治時期女子學校影像，多與畢業紀念冊及寫真帖脈絡有關。寫真帖作為相簿或冊本形式的影像載體，在明治後期至大正、昭和前期興盛，與日本殖民統治臺灣的年代高度重疊。殖民地臺灣留下大量寫真帖，但其中許多由殖民政府、官方機構或與官方關係密切的寫真館製作，因而在拍攝者、出版單位與內容敘事上，往往反映並強化殖民政權掌握臺灣的統治者視角。在這樣的影像結構中，「被拍攝」通常難以成為能夠闡述自身敘事的主體。（張世倫，2019：106-107）然而，張世倫特別指出侯怡亭挪用的日治時代教育機構畢業紀念冊，雖然也出於教化規訓的宣揚影像，但「仍充滿了關於個別身體與私人記憶的影像痕跡」，因此，相較於其他種類的制式寫真帖，此類影像有著微觀潛在的詮釋空間。（張世倫，2019：107）

延伸張世倫對於「被攝者」個體性的提示，值得我們特別留意的是，在這

圖 8　侯怡亭，《歷史刺繡人 No. 1》，畫布、數位輸出、刺繡，41 x 62 cm，2015-2016

圖 9　侯怡亭，《歷史刺繡人 No. 2》，畫布、數位輸出、刺繡，36 x 59.5 cm，2015-2016

些影像來自日治時期女子學校、畢業紀念冊或相關寫真帖的脈絡下，個別照片中的學生身分可能包含臺籍、日籍或不同背景者，並無法將影像中人物單純地等同於單一族群。筆者認為，侯怡亭的藝術實踐正是試圖質疑這些影像所欲製造的均質化集體性，驅使我們思索殖民地教育制度、女子家政教育、集體拍攝形式與檔案分類如何共同塑造女性身體的可見方式。侯怡亭作品的複雜性為觀者開啟這個影像詮釋的裂縫，她並不將這些女性影像簡化為殖民宣傳或被動受壓迫的證據，而且，她特別偏好選取「那些照片是女學生意識到鏡頭、看著鏡頭被拍下的畫面，而不是低著頭在做手上的事情」。（錢怡安，2017：96）例如，在《歷史刺繡人 No. 9》中，影像呈現一群女學生在教室進行插花課程的場景，她們端坐於課桌前，桌面上擺放高低錯落的花器與植物枝條，身體則被安排在整齊的教室空間與教育秩序之中【圖 10】。乍看之下，這張照片似乎可被視為日治時期女子教育的典型圖像，也就是說，女學生被置於教室、技藝訓練與集體規訓之中，姿態、服裝與座位排列皆顯示殖民教育對女性身體的組織。然而，若進一步觀看，便會發現畫面中的多位女學生並未完全沉浸於手中的勞作，而是意識到鏡頭的存在並直接回望相機。這種回望使她們不只是被觀看、被記錄、被分類的對象，也在影像中對觀看者形成某種反向的凝視。

圖 10　侯怡亭，《歷史刺繡人 No. 9》，畫布、數位輸出、刺繡，40 x 59.5 cm，2017

但是，這裡被攝者的回望不宜被過度浪漫化為明確的反抗，因為她們仍然身處殖民教育、性別規訓與攝影構圖的制度框架之中。然而，回望鏡頭的姿態確實使影像內部產生一道裂縫；它使觀者無法將這些女性完全視為被動的歷史材料，或僅僅作為「日治時期女學生」這一類型來辨識。

據此，我們可以閱讀出《歷史刺繡人》的重要意涵，正在於攝影與性別化技藝教育這兩種殖民現代性機制的交會。一方面，攝影將女學生固定為可被觀看、保存與分類的歷史影像；另一方面，插花課程將女性身體納入殖民教育對秩序、技藝與性別角色的訓練之中。然而，侯怡亭的刺繡介入凸顯這兩種規訓機制不能只被視為封閉的歷史證據，而是可被打開的感知表面。彩色線材沿著花枝、器物、衣著與身體周邊增生，使原本作為教育成果展示的平滑影像，轉化為一個觸覺化的生命場域。於是，這些女學生既不是單純的受教者，也不是純粹的反抗者，而是在殖民攝影、檔案分類、女性家政教育與身體規訓的多重框架中，以目光、姿態與手部勞動留下難以被檔案完全收編的生命痕跡。侯怡亭所做的，正是透過刺繡開啟檔案，使其中被類型化、匿名化與制度化的女性身體，成為可被觀看、感知與倫理回應的存在。

（二）刺繡與觸覺復甦

侯怡亭以刺繡介入攝影影像始於 2009 年的《剝皮療變裝秀》並持續延伸到 2011 年的《複體》系列，她拍攝自己在傳統市場中的身影，並將影像輸出於較厚的棉布上，再開始刺繡【圖 11】。侯怡亭自述會選擇以傳統市場為場景，一方面是因為來自李石樵畫作《市場口》（1945）所呈現臺灣社會中文化、階級與族群衝突的靈感，另一方面傳統市場尚未被政府管理系統完全收編，尤能凸顯臺灣在全球化中面臨的文化移植與雜交狀態。（侯怡亭，2011：2）在《複體》系列中，侯怡亭疊加的刺繡圖案均指涉西方

圖 11　侯怡亭，《複體 ——水果攤抱白貂的女子》，數位輸出、刺繡，136 x 203 cm，2011

藝術史中的繪畫名作，藉此凸顯臺灣處於邊緣地帶與強勢文化間複雜的關係，在 2015 年開始的《歷史刺繡人》系列，侯怡亭才轉而使用日治時期女性家政教育與性別化身體訓練的黑白歷史檔案照片。[3] 而手工刺繡的策略可追溯至侯怡亭就讀女子家政專校時必須學習刺繡、插花和烹飪等課程的身體記憶。她回憶：

> 最初想到這個方式，像是閃過一個念頭，覺得畫在照片上不如直接刺繡，比處理潛層介面更接近外科手術縫合，我希望照片像皮膚一般，有感覺。……想挑戰視覺難以帶給人們的身體感，需要靠記憶與知覺啟動身體的知覺經驗，所以希望可以發展同時併存視覺與觸覺的作品。（錢怡安，2017：96）

這個觀點與瑪克絲所謂的「觸覺視覺」相互呼應，瑪克絲強調觀看不只是遠距離辨識對象，而是使眼睛接近皮膚、接近影像表面，以感官化的方式經驗影像的材質與厚度，侯怡亭的刺繡正是將照片轉化為一個可被觸摸、可被刺穿、也可被身體感知的表面。（Marks 2000: 162-163）侯怡亭的刺繡並非單純的圖像裝飾或形式疊加，而是從個人身體記憶、女性家政教育與文化權力結構出發，逐漸發展為一種將攝影影像視為皮膚、傷口與可被縫合之表面的觸覺實踐。

正因如此，侯怡亭的刺繡不應被理解為近年流行的「古寫真上色」式修復。張世倫指出，《歷史刺繡人》對黑白影像的局部破壞與色彩重織，或許容易讓人聯想到宣稱恢復歷史原貌的老照片上色潮流。然而，在侯怡亭的構

3 例如圖 11《複體——水果攤抱白貂的女子》，刺繡的圖案是挪用達文西〈抱銀貂的女子〉（1489-1491）。

思中，刺繡色調並不以擬真或趨近原貌為操作準則，而是取決於刺繡者在畫面現實、主觀感知、手眼協調與時延勞動之間逐步完成的個人詮釋。因此，《歷史刺繡人》應被視為「古寫真上色」的背反，而非其延伸。（張世倫，2019：109）換言之，侯怡亭並不是要讓歷史照片變得更接近某個被想像的原初現場，而是透過刺繡使照片表面變得更不穩定、更不透明，也更具有觸覺阻力。由此延伸，侯怡亭的創作脈絡與「身體的政治性」密切相關，沈柏逸（2019）主張，侯怡亭長期關注身體如何被塑造，無論是大眾文化、藝術史、女性身體政治或全球生產線中的勞動身體，皆指向形塑身體的各種機制。她早期作品多以自身肉身作為媒介，例如藉由行為、自拍、投影或刺繡來處理女性身體與社會理想形象之間的張力；到了《歷史刺繡人》，她的關注逐漸從可見肉身的表演，轉向隱藏於身體背後的機制，也就是所謂「不可見的肉身」。

此一轉向在《代工繡場》（2015）中更加明確，侯怡亭不再只是將刺繡作為完成作品之後才被看見的影像效果，而是將刺繡過程本身帶入展場，安排協作者在現場進行刺繡，並透過打卡上下班的方式標示勞動時間【圖12】。如此一來，作品不再只是一件被觀看的完成品，而是一個持續進行中的勞動場域。過去隱藏在藝術作品背後的手工勞動、時間消耗與身體姿態，在展場中被公開化、制度化，也被視覺化。委任刺繡的策略也使《歷史刺繡人》中的刺繡不只是藝術家個人化的手工痕跡，而具有集體勞動的意義。侯怡亭所挪用的歷史照片，許多本身即呈現女子學校學生進行女紅、縫紉、刺繡、插花等集體技藝教育的場景；然而在《代工繡場》中，當代

圖 12　侯怡亭，《代工繡場》，TKG+ 展覽現場，2015

協作者又在展場中共同縫製這些影像，影像中的過去女性勞動與展場中的現在刺繡勞動彼此重疊，使作品形成一種跨越時間的身體共時性。照片中被殖民教育制度規訓的女學生，與當代展場中執行刺繡的勞動者，並非彼此分離的兩組身體，而是在同一影像表面與同一刺繡動作中發生關聯。侯怡亭將刺繡從圖像表面的裝飾技術，轉化為一種揭露藝術生產機制與女性勞動結構的身體實踐，創造了一種觀看歷史檔案照片的方式。

因此，我們可以說侯怡亭的刺繡實踐可被理解為一種「觸覺復甦」，指的是透過針線、布面、穿刺、覆蓋與長時間勞動，使原本凝固於檔案中的女性影像獲得感知重量。觀者面對《歷史刺繡人》時，看到的不只是照片裡的歷史女性，也包括線材如何覆蓋她們的身體，針孔如何穿透影像，色彩如何在黑白照片上增生，以及歷史如何在表面被縫合。《歷史刺繡人》構成筆者所謂「鑄造生命」的另一種模式：攝影不再只是檔案中靜態的死亡證據，而是透過刺繡、勞動與觸覺觀看，被轉化為一個能夠承載女性身體、殖民歷史與倫理回應的生命表面。

五、結論：關係、身體與照護的生命形式

何孟娟與侯怡亭雖然分別運用不同媒介策略來介入攝影影像的生成與閱讀，前者以數位蒙太奇與關係性肖像處理高齡藝術家與戰爭中的女性藝術家，後者則以刺繡與檔案批判性重寫處理日治時期女性影像，但二者共同

指出，攝影不必然只是「此曾在」的索引式死亡證據，也可以成為構成生命形式的藝術實踐。其中尤為關鍵的是，兩位藝術家皆重新發展了攝影的關係性。何孟娟處理的是拍攝者、被攝者與生活空間之間在拍攝過程中逐漸生成的共時關係，侯怡亭處理的則是當代刺繡身體、歷史照片與檔案中女性身體之間被重新啟動的歷時關係。換言之，二人都使攝影不再只是單一影像的再現或證據，而成為組織觀看、身體、時間與歷史關係的實踐。若從這一觀點來看，何孟娟的肖像並不是攝影師以外在、中立和客觀的視角記錄被攝者，而是在訪談、陪伴、照護與影像重構之間，形成一種由關係生成的肖像實踐。相較之下，侯怡亭的關係性則指向另一種不同的時間結構。何孟娟的影像偏向一種同時性的水平連結，她將臺灣、紐約與烏克蘭的藝術家經驗放入同一個影像網絡之中，使不同地理位置的創作者在肖像中形成關係。侯怡亭的《歷史刺繡人》則偏向歷時性的垂直連結，她將當代臺灣的女性勞動、藝術展示與日治時期女子學校影像縫合在一起，使當代觀者面對歷史檔案中的女性身體。換言之，何孟娟建立的是跨地域、跨社群的藝術家關係網絡，侯怡亭開啟的則是臺灣當代社會與其歷史檔案之間的關係，二人皆使攝影不再停留於平面影像，成為重新安排文化記憶、時間經驗與觀看者位置的關係場域。

此外，兩位藝術家也共同藉由展示策略凸顯攝影影像的身體性。何孟娟的《魏斯貝絲計畫》不僅止呈現高齡藝術家的肖像，也在展示中重建與轉譯被攝者的生活空間。何孟娟在展場中放置輪椅，讓觀者可以在觀看中體驗魏斯貝絲高齡藝術家的身體感；她也與其他藝術家合作重建魏斯貝絲公寓

的空間感，並複製住戶雷夫．馬泰爾為方便在公寓中移動而自行設計的懸掛拉桿裝置。[4] 這樣的展示方式使肖像不再只是牆面上的平面影像，而是延伸為一種可被觀者身體感知的生活場域。馬泰爾的拉桿尤其關鍵，因為它不只是輔助行動的工具，也象徵高齡藝術家如何在身體限制中發明自己的生活方式。此處的生命並非以健康、完整或生產力為衡量標準，而是在身體衰老、空間限制與日常需求之間，仍持續生成創造性的存在。侯怡亭身體性的展示策略，則是如前一小節所述，在《代工繡場》中讓協作者們集體在現場刺繡勞動，將作品生產的過程轉化為展覽的一部分。這樣的觀看經驗，使觀者意識到歷史影像並非靜止的檔案物件，而是在手、針、線與時間的介入中獲得身體性。換言之，何孟娟所強調的是被攝者生命空間的身體化再現，侯怡亭所凸顯的則是檔案影像被製作時的勞動身體。二者都使攝影展示超越平面圖像的觀看，成為觀者得以感知身體、時間與關係的場域。

當代攝影的「鑄造生命」，最終可被理解為攝影作為一種照護實踐（a practice of care）。近年關於攝影與照護的討論指出，攝影不只是記錄照護，也參與照護的實踐，並形塑我們對照護的理解；而照護本身也並非單向施予或純粹撫慰，而是一種關係性、表演性且可能充滿矛盾的實踐。（Fjellestad, Haugdal, von Spreter, Stien 2025: 3-21）從此角度來看，何孟娟與侯怡亭的作品皆使攝影超出再現功能，轉化為組織生命關係的方式。何孟娟的照護性體現在拍攝過程的訪談、陪伴、空間重建與數位蒙太奇之中。她提出的「藝術的家」（Homes of Art）不只是展覽命名，而是一種

4 2017 年何孟娟在双方藝廊的個展「黑天鵝效應」的展場中，放置輪椅供觀眾體驗高齡者的行動。2022 年在臺北市立美術館的個展「空間迷向」中，何孟娟與陳肇驊合作，在展場中做出雷夫．馬泰爾的拉桿，並以克里斯蒂娜．梅爾（Christina Maile）和尼爾．考夫曼（Neil Kaufman）在自己公寓中的佈置與創意為參照。何孟娟、吳垠慧。《空間迷向：何孟娟》。臺北：臺北市立美術館，2022。

關係網絡的建立，高齡藝術家、烏克蘭女性藝術家、居住空間、創作痕跡與跨地域社群，皆在影像中被連結。[5] 侯怡亭的照護則具有更強的物質性與批判性。她對歷史照片的刺繡並非溫柔地修復過去，而是以創造觸覺的勞動介入詮釋的裂縫，使被檔案化的女性生命獲得生命的重量。這種照護不保證修復，也不假裝能補回影中人的姓名、聲音與完整生命故事；相反地，它承認缺席、匿名與不可修復性仍然存在，並使歷史裂縫以可感的方式向當代觀者提出要求。因此，「鑄造生命」並不是將生命帶回完整狀態，而是在影像、物件、勞動、空間與觀看關係之間，使危脆或被壓抑的生命得以獲得可見、可觸、可被思考與可被回應的形式。攝影也因此不再只被視為死亡與缺席的證據，而是在脆弱之中維繫關係、在不可修復之處開啟回應的照護實踐。

5 「Homes of Art」是何孟娟 2025 年由捷克 GJJ Šumperk 市立美術館出版的作品集的書名。可見 Isa Ho and Pavlina Vogelova. *Isa Ho: Homes of Art: Taipei - New York - Lviv - Kyiv.* Trans. Vladimira Šefranka Žakova. Praha: Roller Publishing, 2025.

引用書目

何孟娟。〈創作自述〉，收錄於何孟娟、吳垠慧，《空間迷向：何孟娟》。臺北：臺北市立美術館，2022。頁 11-12。

何孟娟、吳垠慧。《空間迷向：何孟娟》。臺北：臺北市立美術館。2022。

沈柏逸。〈給影像一個肉身：侯怡亭〉。《台灣光華雜誌》。2019. 3。台灣光華雜誌網站：https://www.taiwan-panorama.com/Articles/Details?Guid=c18bea57-201b-400c-a121-df46b1f438e1&CatId=6 。2026. 4. 30 瀏覽。

侯怡亭。〈複體系列作品：創作自述〉，收錄於侯怡亭，《複體》。臺北：耿畫廊。2011。

張世倫。〈從歷史的影像到影像的歷史〉。《藝術觀點》，第 78 期，頁 106-111。

鄢繼嬪。〈寫何孟娟的魏斯貝絲情懷〉，收錄於何孟娟、吳垠慧，《空間迷向：何孟娟》。臺北：臺北市立美術館，2022。頁 4-6。

劉碧旭。〈當代藝術觀點的創意高齡〉。《藝術認證》，第 72 期，頁 26-33。

錢怡安。〈歷史刺繡人：侯怡亭〉。《攝影之聲》，第 21 期，頁 90-101。

Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography* [1980]. Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981.

Batchen, Geoffrey. *Forget Me Not: Photography and Remembrance*. New York: Princeton Architectural Press, 2004.

Benjamin, Walter. "Little History of Photography [1931]." *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 2, Part 2, 1931-1934*. Ed. Michael W. Jennings, Howard Eiland, Gary Smith. Trans. Rodney Livingstone et al. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1999. 507-530.

——. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction [1936]." *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969. 217-251.

Butler, Judith. *Frames of War: When Is Life Grievable?* London: Verso, 2009.

Derrida, Jacques. "Archive Fever: A Freudian Impression." Trans. Eric Prenowitz. *Diacritics* 25(2): 9-63. 1995.

Enwezor, Okwui. "Archive Fever: Photography Between History and the Monument." *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. New York: International Center of Photography; Göttingen: Steidl, 2008. 11-51.

Fjellestad, Marthe Tolnes, Elin Haugdal, Stephanie von Spreter, and Hanne Hammer Stien. "Introduction: On Photography and Care." *Photographies* 18(1): 3-21. 2025.

Ho, Isa and Pavlína Vogelová. *Isa Ho: Homes of Art: Taipei - New York - Lviv - Kyiv*. Trans. Vladimíra Šefranka Žáková. Praha: Roller Publishing, 2025.

Kim, Jeehey. *Death and Photography in East Asia: Funerary Use of Portrait Photography*. Ph. D. Dissertation. The City University of New York, 2015.

Marks, Laura U. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press, 2000.

Mitchell, William J. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, MA: MIT Press, 1992.

Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977.