林昆穎

藝術家、作曲家與策展人；豪華朗機工共同創辦人

理解林昆穎 Lin Kun-Ying職涯最有用的切入點，是去問：當作曲的「樂器」不只包括音樂家，還包括廢棄燈具、工業馬達、其他藝術家、公共機構與觀眾時，作曲會變成什麼？他的工作一直在這些事物之間移動，卻沒有真正拋棄音樂式思考的習慣：如何分配注意力、如何處理彼此獨立的部分之間的關係、如何塑造時間，以及一件東西「正常運作」與「變得有表達力」之間有什麼差異。這些問題連接了他的個人創作、他在豪華朗機工 LuxuryLogico中的工作，以及他日益大型的策展責任。(Wazaiii)

常見的描述——「科技藝術家」、「跨域創作者」、「策展人」——都沒有錯，但並不足夠。它們指出了他活動的領域，卻沒有解釋他如何在這些領域之間移動。他特別之處，在於逐漸發展出一種實踐：製作作品，與組織作品得以被製作出來的條件，彼此非常接近。有時，被編排的是機械裝置；有時，是藝術家與工程師之間的工作關係；有時，則是一個暫時改變城市空間使用方式的節慶。

這不只是一個委託規模愈來愈大的故事。在公共奇觀之外，還有被投射日光改變的繪畫、關於記憶的微縮環境，以及沒有真人表演者的劇場實驗。這些較小、較奇異的作品很重要：它們使大型公共製作容易遮蔽的問題重新顯現。

本研究依公開資料追溯至 2026 年 9 月 19 日。

1. 形成：先有音樂，才有「創意科技」

林昆穎1980 年生於花蓮，在輔仁大學修習應用美術與音樂，於 2003 年完成大學學業，之後於 2007 年畢業於臺北藝術大學科技藝術研究所。因此，在「跨域」成為一種職業身分之前，他的教育軌跡本身就已經橫跨音樂、視覺構成與科技媒材。大學公開簡歷可以支持這條軌跡；但並不足以把較寬泛的宣傳性描述，硬拆成好幾個彼此獨立的學位。(國立東華大學藝術創意產業學系)

音樂並不是後來附加上去的興趣，而是童年時期高度密集的訓練。在一次回顧性訪談裡，他提到自己八歲開始學鋼琴，一天練七、八個小時。這是他自己的回憶，不是逐日獨立重建過的作息，但足以說明，後來他對節奏、協調與感受的語言背後，有何種訓練經驗。(信傳媒)

他的音樂訓練也不只鋼琴。較早的簡介強調長笛與樂理，而後來的創作則一再把「身體動作與可聽見結果之間的關係」，當成理解其他媒介的模型。他曾把鋼琴描述為一連串非常奇妙的運動：手指和琴鍵在動，節奏和旋律在動，情緒也在動。真正連續的不是對某一種樂器的依戀，而是一種理解：精確組織的物理系統，可以產生某些不能被它的機械結構完全化約的東西。(台灣當代藝術資料庫)

這也說明了，後來轉向科技藝術，比較不像一次改宗，而像是原有興趣重新分配。問題可以從「音樂家如何塑造一個樂句」，轉變成「一道光如何改變方向」，或者「一個機械物件如何加速」。在每一種情況裡，時間安排都成為表達材料。

他的早期展覽史也使「他一出場就帶著一個成功集體」這種想像變得不成立。紀錄中包括 2005 年在在地實驗 ETAT 的《消失在空氣中》，而《海的百篇—養海》則在 2008 年臺北美術獎獲得肯定。這些都

是在大型城市與工業委託出現之前，他已經處在實驗藝術環境中的步驟。(國立東華大學藝術創意產業學系)

2021 年回顧自己二十多歲時，林昆穎把那段時間描述成一種幾乎無所不吸收的狀態：旅行、閱讀、音樂、實驗；帶著研究式的傾向，但還沒有完全確定職業方向。他把比較明確地決定過藝術生活的時間點放在2010 年前後。這個順序很重要。教育、工作、認可與 vocation 並不是一次整齊到位。一種可實踐的生活形式，是從原本已經在進行的活動中逐步長出來的。(500輯)

2. 在大型委託之前，懷海德就已經在那裡

理解林昆穎思想形成最有力的材料，不是後來的訪談，而是國家圖書館保存的碩士論文摘要：《波 一體論—水良克先生》。

論文明確以阿弗列・諾斯・懷海德 Alfred North Whitehead 的有機體哲學作為論述基礎。自然被理解成由無數較小有機體組成的更大有機體；它們的互動以過程的方式展開。林昆穎用「波」來描述在時間中運動的軌跡，其中包含循環、相反力量、開始與結束。意識只能局部地碰觸這些過程：世界並不會因為某一個人沒有感知到它，就停止運作。「水良克先生」是他為某種意識認同所取的名字，藉此發展這套說法。這是一種藝術性的宇宙論，而不是宣稱建立了新的物理理論。(臺灣博碩士論文知識加值系統)

後來作品裡幾個反覆出現的問題，在這裡已經存在：個別元素的自主性、它們如何參與更大的系統、經驗的時間性，以及整體無法被單一觀察者視角完全化約。你不必接受他的形上學，才能看見它在實作上為何有用。它讓一個藝術家有理由把重點放在關係與序列，而不是孤立物件。

在後來訪談中，林昆穎也把懷海德與《道德經》及《易經》連在一起，強調的是變化，而不是占卜。這是一種工作性的綜合，而不是學術上證明這些傳統其實說的是同一件事。它對他的吸引力似乎在於：世界不會因為有人替它分類完成，就停止變化。(500輯)

這對他的實踐有很實際的後果。完成的物件不必是藝術意義的最終單位。它可以只是持續過程中的一個暫時配置：從既有生活中收集而來的燈具、進入動畫的繪圖、數年後被重新組裝的舊作，或者一段在最初委託結束後仍延續的合作關係。

但這裡也存在一個張力。「有機體」是一種很誘人的合作模型，因為各部分看起來原本就屬於同一個整體。人類協作者卻不一定共享目的、資源或權力。因此，林昆穎後來的實踐，也可以讀成一場長期實驗：這種有機式想像，到了真正的工作條件裡，到底能留下多少？問題不是一切是否本來就和諧，而是暫時性的協調如何被製造、又如何維持。

3. 一條更安靜的個人實踐：《美好的陌生》

在進入集體的大型裝置之前，值得停在林昆穎於 2013–14 年在伊通公園 IT PARK 舉辦的個展《美好的陌生》。

展覽把繪畫與投射的移動光線放在一起。畫中的場景來自他的經驗空間；投影的照明則把日光流逝帶進原本看似靜止的畫面。製作把平常會一同經驗的兩件事拆開：一個地方的持續存在，以及人在不同時間中如何感知它。其中一件作品 《光的常日》，把壓克力畫布與四分鐘的投影序列結合。(學學台灣

文化色彩)

評論者孫曉彤指出，比「新舊媒材成功結合」更值得注意的是另一件事。繪畫原本慣常具有的視覺穩定性，被變化中的光削弱；投影也因為落在已經有圖像的畫布上，而失去它慣常清晰、獨立的權威。展場環境光又加入另一個變數。媒介不是單純互相加強，而是在干擾彼此通常具有的權力。孫曉彤把這種不確定性視為「美好的陌生」的核心，並特別指出：林昆穎舉辦個展，並不意味著他的集體身分消失。(伊通公園)

這對於修正一種「科技中心論」的職涯敘述很重要。科技元素的主要作用，不是在展示科技能力，而是讓一個普通的感知假設變得不再穩定。

一個房間可以看起來熟悉，卻不會在經驗裡維持同一個房間。場景可以是空的，卻仍然充滿時間。等待可以感覺靜止，即使光與感知都還在變。這些不是作品完成後由策展人外加上去的問題；繪畫與投影之間的關係，本身就讓它們具有物質形式。

這個展覽也說明，合作與個人作者性並不是職涯的前後兩個階段。林昆穎仍然需要一個個人空間，在那裡，安靜、不確定與私人記憶的比例，可以和集體面對公眾的工作不同。

[External image / 外部圖片] 豪華朗機工成員在工作空間合影，左起為陳乂、張耿華、林昆穎。
豪華朗機工成員在工作空間合影，左起為陳乂、張耿華、林昆穎。照片刊於台新藝術獎《宇宙寫生》訪談，記錄的是近年的團隊，而非 2010 年創團時的四人陣容。 攝影：呂國瑋（片子國際）；來源：台新銀行文化藝術基金會 · 著作權由原來源及權利人保留；未標示開放授權。 · 圖片來源

4. 豪華朗機工：這個團體本身就是一項發明

豪華朗機工於 2010 年 1 月成立，成員結合了與 Luxury Bros 相關的雙胞胎張耿豪、張耿華，以及林昆穎和陳志建，後者之後以陳乂之名活動。團名保留了既有組合相遇的痕跡，而沒有把團體呈現成一位藝術家加上一群助手。他們的背景把能力分布在雕塑、施工、互動系統、錄像與音樂之間。(White Rabbit Collection)

這個組合有實際後果。一件動力藝術品需要的，不只是概念和一位技術外包者。材料結構、程式行為、動態影像與聲音必須彼此一起發展。把這些能力放進一個持續存在的團體裡，使它們之間的互動可以更早開始，也可以持續更久。

因此，林昆穎的位置不能被誤認成所有「豪華朗機工」作品的單一作者。也不應該因為它是「集體」，就以為每個人做完全相同的工作。他的機構簡歷指出，他自 2012 年起擔任華麗邏輯有限公司藝術總監，因此，藝術合作旁邊也形成了一套生產公司的結構。(國立東華大學藝術創意產業學系)

2021 年的一次工作室採訪記錄了大約 17 名工作人員，由當時三位仍在的創始成員分別帶領不同專案小組。林昆穎把共識描述成一種必須在製作過程中反覆重新確認的東西，而不是一開始決定一次就完成。這只是某一時點的組織快照，不是經過確認的今日人數。(典藏ARTouch)

「集體」與其公司之間的區別很重要。集體提供藝術身分與共享判斷的歷史；公司提供製作上的連續性：人員、行政、製造、協調，以及確保交付完成的責任。只看其中一邊，都不足以解釋這套實踐。

而且，這個安排一開始並不寬裕。林昆穎在 2022 年訪談中回憶，早期每月收入大約只有新台幣 8,000 元。這個數字應該被視為他對早期窘迫狀態的回顧，不是團體完整的財務報表。但它至少抵抗了一種

事後錯覺：這個組織不是從後來大型委託的尺度上出生的。(關鍵評論網)

因此，豪華朗機工對林昆穎 vocation 的重要性，不只在於放大他的能力。它使他可以參與某些最終形式超出他個人能力總和的作品。

5. 早期語法：蒐集、保留差異、協調

《日光域》：由前世生活組成的一顆太陽

在最早於 2010 年發展的《日光域 Solar》裡，數百盞二手燈具被聚集成一個發光裝置。來源包括鄰居和公共照明系統。林昆穎曾強調，這些燈在進入作品以前，就已經照亮過人與地方：它們之前被使用過的歷史，本來就是它們帶進作品裡的東西之一。(關鍵評論網)

作品很容易在第一眼被理解——一片光場、一個光的聚集體——但它的構造並不是建立在統一化之上。不同物件進入一種共同的時間行為，卻沒有完全失去自己的差異。

這逐漸形成一種反覆出現的藝術語法：異質的部件、共享的時間組織，以及只有在另一個尺度上才變得可理解的圖像。這既出現在作品裡，也出現在團體的製作方式裡。當然，不能浪漫化到把人與零件當成同一件事。但這種形式偏好仍然很有啟發性：一個更大的構成得以出現之前，個體差異不一定要先被消除。

[External image / 外部圖片] 豪華朗機工《Fly! no matter what – Fly with Echigo-Tsumari》的動畫放映現場。
豪華朗機工《Fly! no matter what – Fly with Echigo-Tsumari》（2022）放映現場。作品將在地學童上色的約四千張圖畫重新編成動畫。 攝影：Nakamura Osamu；作品：豪華朗機工；來源：大地藝術祭 · 著作權由原來源及權利人保留；未標示開放授權。 · 圖片來源

《天氣好不好，我們都要飛》：參與需要一個結構

2011 年的《天氣好不好，我們都要飛》計畫把這個邏輯延伸到分散式作者性。豪華朗機工的回顧資料指出，它起源於台新銀行文化藝術基金會的專案型計畫邀請。團隊準備了 37,200 張有編號的空白鳥圖，把計畫帶進學校，由兒童加上自己的顏色與圖像。這個數字指的是事先準備的圖紙數量，不是經獨立確認的實際參與者人數。(LuxuryLogico)

藝術家提供一個架構；參與者帶進藝術家無法完全預測的差異。這個架構不是對自由的可惜限制，反而是讓成千上萬個獨立貢獻得以成為一件作品的條件。

之後的越後妻有版本把機制表現得特別清楚。團隊先生成一段鳥飛行的三維動畫，再把每一幀印出來帶進學校工作坊，之後掃描4,000 張上色圖畫，重新剪輯成動畫。作品再透過藝術祭的放映管道呈現，包括 MonET Theater。(越後妻有大地藝術祭)

這既不是完全中心化的作者性，也不是毫無結構的「社群自由創作」。參與者決定每一幀的視覺內容；藝術家則建立運動、序列與組裝條件。作品同時依賴兩者。

它的長壽也很重要。學校工作坊變成檔案；檔案變成展覽；底層方法又被帶到另一個國家。持續下來的不只是一個物件，而是一種可以重複使用、把人帶進構成的方法。

[External image / 外部圖片] 《聆聽花開的聲音》夜間演出中的機械花朵與燈光。
《聆聽花開的聲音》在夜間演出中的樣貌：機械花朵、燈光與現場音樂共享公共空間。 圖片：上銀科技；作品：豪華朗機工及上銀、大銀等協作團隊 · 著作權由原來源及權利人保留；未標示開放授權。 · 圖片來源

6. 放大尺度：公共委託也是進修方式

轉向大型委託，不只是技術成熟後得到的獎賞。它本身也是成熟被取得的方式之一。

林昆穎的回顧把 2016 年台電公共藝術計畫《太陽之詩》視為一個重要轉折，工作開始更系統性地規劃。隔年，團隊接下臺北世大運聖火台，即使預期會賠錢，仍把它部分視為學習公部門溝通、測試組織容量的機會。(典藏ARTouch)

世大運也擴大了林昆穎自己的角色。他的工作紀錄包括擔任開幕式文化段落 「FOR YOU FOR YOUTH」導演，而豪華朗機工則共同創作聖火台 《生生不息》。這不能被誇大成他是整場開幕式的唯一作者。(國立東華大學藝術創意產業學系)

聖火台把六角竹編的形態參照，與自行車製造及自動化相關能力放在一起。後來一篇報導提到作品共有 17,300 個零件。重要的不只是數量。作品必須在象徵形式、工程、儀式時間與現場活動要求之間協商。(關鍵評論網)

到了這個尺度，「運作」有好幾種意思。機構要運作；時程要運作；影像要能從遠處被讀懂；不同團隊也要在期限下合作。任何一邊失敗，都可能拖垮其他部分。

也正是在這裡，策展人／導演的角色不再只是「有最初點子的人」。他的工作包含判斷：哪些差異可以先保持未解，哪些則必須立刻被決定，製作才能繼續。

因此，真正的學習結構不是「先學會，再應用」。而是：進入一個超出既有組織能力的專案，在完成它的過程中取得新能力，再把那些能力保留下來供之後使用。這可以很有效，但不等於必然可持續。願意承擔虧損，是一個特定時點的策略決定，不應被當成藝術工作者都該照做的通則。

[External image / 外部圖片] 《聆聽花開的聲音》日間實景，機械花朵背後可見大型支撐結構。
2018 臺中世界花卉博覽會《聆聽花開的聲音》日間實景，顯示機械花朵背後的大型支撐結構。 圖片：上銀科技；作品：豪華朗機工及上銀、大銀等協作團隊 · 著作權由原來源及權利人保留；未標示開放授權。 · 圖片來源

7. 《聆聽花開的聲音》：不是藝術家的科技玩具，而是工業協作

2018 臺中世界花卉博覽會的《聆聽花開的聲音 The Sound of Blooming》，把這條發展線表現得特別清楚。

作品包含 697 朵由機械驅動的花、整合控制、環境系統與九聲道聲音，因此必須有工業合作。上銀科技 HIWIN 與大銀微系統 HIWIN Mikrosystem是主要合作夥伴，之外還有營造、燈光、製造、教育等組織。(上銀科技)

專案職務表比那張熟悉的作品照片更有資訊量。張耿華是專案負責人；林昆穎擔任藝術總監，並負責

聲、光與機械運動導演；陳志建負責光電美學導演；林義翔負責環控資訊導演；黃虹慈負責行政統籌；陳建騏為音樂總監；華麗邏輯則負責製作監製。這是一種責任清楚區分的分散式作者性，而不是一位藝術家提出願景，再由無名工程師執行。(台灣建築報導雜誌)

林昆穎回憶，最初只有幾百萬元的預算，團隊後來提出一個新台幣 4,000 萬元的共創版本，試圖動員地方產業能力。這是他所回報的提案規模，不是經獨立查核的最終支出、公司利潤或個人酬勞。(典藏 ARTouch)

真正的結構性操作，是改變這個委託對不同參與者而言可以是什麼。城市需要一件具有代表性的裝置；產業合作夥伴可以在公共文化環境裡展示能力；藝術家則能使用平常很難取得的資源。放大的作品，依賴的是找到一個讓這些利益可以共存的配置。

林昆穎後來的一篇文章，提供了他自己介入方式中特別具體的一例。當工程師與視覺設計者在會議中討論功能與計算時，他中斷會議，帶大家進行一場以身體為基礎的音樂課。大家站起來拍節奏、用腳移動。落葉、鯨魚游動等描述，開始把速度、重量、顏色與運動連在一起。他的介入沒有取代工程，而是建立一種共同的感知語言，使工程決策可以獲得表達方向。(Shopping Design)

這比「藝術與科技結合」更精確地描述他的工作。他在幫助人們跨越原本被專業訓練分開的判斷方式。

這件作品也說明，技術力量與藝術意義不能被混為一談。一台機器可以執行很多動作，還不等於它有一套有說服力的序列。額外的勞動在於決定運動、聲音、光、尺度與觀眾位置之間的關係。

[External image / 外部圖片] 《很難很難》展場中的微縮街景與光點。
豪華朗機工《很難很難》，作品始於 2019 年。圖為台北當代藝術館的展示照片，來源未標示拍攝年份；微縮街景與移動光點，把記憶轉成空間中的路徑。 攝影：ANPIS FOTO；圖片提供：台北當代藝術館；作品：豪華朗機工 · 著作權由原來源及權利人保留；未標示開放授權。 · 圖片來源

8. 失去、延續，以及重新回到親密尺度

張耿豪於 2018 年 6 月去世。這不只是失去一位同事，也是在豪華朗機工最初四人結構中的一個斷裂。(White Rabbit Collection)

之後於 2019 年發展、與魏如萱、鳳小岳與陳建騏合作的《很難很難 Hard, Hard》，在情感與空間尺度上都和《聆聽花開的聲音》非常不同。依團隊自己的說法，作品在迎接新生命與失去親人的對照中形成。一個移動的光點穿梭於微縮的居家與城市元素之間：窗、廚房、公車站、屋簷、街角、海岸。它的停頓與移動，改變了那些場景可以暗示的東西。(LuxuryLogico)

微縮尺度不是從科技複雜度撤退，而是把複雜度轉向一個更嚴苛的問題：一個物件究竟只需要多小的動作，就能成為記憶被召回的契機？

製作名單再次清楚把林昆穎放在動態演出導演的位置，而機構設計、裝置設計、控制程式與音樂分散給不同合作夥伴。工業關係在這件更親密的作品裡繼續存在，也很重要。一段透過大型製造案建立的合作，之後可以支撐小尺度的情感語彙，而不只用來再做一座更巨大的物件。(LuxuryLogico)

2019 年底前後的一篇訪談裡，林昆穎也談到需要更健康、可持續的工作節奏。不能據此重建他的私人心理，但這個公開說法至少讓「持續擴張」的創業敘事變得不那麼單線。延續不只意味著接更多更難

的案子，也包括保存那些真正做出作品的人。(信傳媒)

這個團體在成員死亡之後仍然持續，之後又回頭重作早期作品，也讓論文裡抽象的「過程」有了更具體的意義。集體可以繼續，而不必維持原樣。

9. 策展城市：白晝之夜與「進入」的組織

到了 2020 臺北白晝之夜 Nuit Blanche Taipei，林昆穎的構成範圍從裝置擴大到作品、既有城市基礎設施與移動觀眾之間的關係。

南港場以「南港通電，看見交界」為主題，借用該區工業與基礎設施的特性。例如在台電修護處，郭奕臣使用工廠吊車與投影的可能性創作，而林科呈則發展一個與 202 位工人有關的肖像計畫，連接到 JR 的 Inside Out 框架。這些是其他藝術家在林昆穎策展架構中的作品，不能反過來被吸收到林昆穎個人作品名錄裡。(典藏ARTouch)

他的作者性有一部分發生在「開放進入」這件事上。平常不被當成藝術空間使用的工業場域，可以暫時成為一個；機具可以成為藝術發明的條件；工人也可以在文化事件裡被看見，而不是一直作為城市生產的匿名背景。

這和挑選作品放進一間展覽室，是不同種類的製作。策展人在安排一些原本不會以這種條件相遇的人與地方。

疫情迫使 2021 年「線上感」版本改為線上。林昆穎在說明中強調，仍然保留一個有界線、共同的十二小時時段，而不是把它變成永遠在線的網站。共同物理空間消失後，共同時間反而變得更重要。(信傳媒)

評論者童詠瑋後來對他的訪談與評析很有用，因為並沒有假設數位化自然保存了原來的活動。線上觀看改變了參與與記憶形成的方式：原本是一場共同的城市遭遇，後來可能變成高度個人化的經驗。介面決策、內容路徑與降低摩擦的存取方式，都成了策展問題的一部分。(典藏ARTouch)

這其實真正測試了林昆穎的方法。如果原本把參與者連在一起的物理條件消失，「有機整體」不能只靠宣告成立。有些關係必須重新建造；有些則可能根本無法恢復。

2022 士林場讓活動回到城市街道。這幾屆之間的連續性，不在一套簽名式視覺風格，而在另一個企圖：讓熟悉環境獲得一套不同的時間表、注意力分配方式與相遇條件。(Wazaiii)

10. 臺灣文博會：另一種公眾，另一種經濟

2021 臺灣文博會以「SUPERMICROS 數據廟—匯聚相信的力量」為核心，把林昆穎的協調角色放進另一種制度：同時是文化展覽、商展，也是品牌與 IP 的平台。

分工仍然很重要。龔書章擔任總策展顧問；林昆穎為總策展人。其他參與者包括負責區域總論的淦克萍、以「愛ㄉ合作社」處理飲食的陳小曼，以及工藝與 IP 相關展區各自的策展人。文博會的廣度，是透過不同能力組合出來的。(典藏ARTouch)

真正的問題不只是「哪些物件算臺灣文化」，而是信仰、習慣、食物、商業交換、工藝與當代展示如何被放在關係中。

這使「策展」的經濟意義改變了。商業不只是站在自主展覽之外的贊助者；交易、授權、產品接觸與文化詮釋出現在同一個事件中。困難的工作，是讓這些功能可以被共同理解，卻不讓其中一種功能假扮成其他所有功能。

隔年的「群島共振 Resonance Island」在高雄延續這項工作。它把高雄流行音樂中心的文化策展節目，與高雄展覽館的創意品牌及 IP 授權功能分開。地理配置本身就把一個活動中不同觀眾與交易形態的共存顯現出來。(FLiPER)

對林昆穎而言，這些工作代表從「編排一件作品」走向「編排一個暫時性機構」。但這個機構的限度同樣必須看清楚。觀眾被感動，不等於參展者就得到可持續的商業；成功的商業媒合，也不等於展覽具有知識上的成功。這項工作有好幾種評估標準，而不是只有一種。

11. 《失眠寫生簿》：當委託允許研究，會有什麼不同？

《失眠寫生簿 The Insomnia Sketchbook》打開了實踐中的另一條路：以實驗為中心，而不是以大型公共期限為中心的國際共同製作。

依 C-LAB 資料，合作起點可以追溯到 IRCAM 主任 Frank Madlener 在 2019 年訪臺，並接觸到豪華朗機工的作品。IRCAM 之後介紹義大利作曲家 Andrea Cera。實驗版本於 2021 年在 C-LAB 相關計畫中出現；作品之後發展到 2022 年於臺北表演藝術中心演出，並於 2023 年 3–4 月在巴黎 IRCAM Forum 進行國際首演。(C-LAB)

在這裡，豪華朗機工的機械與視覺能力，遇上 Cera 的作曲、IRCAM 的研究環境，以及 C-LAB 臺灣聲響實驗室。結果不是一件臺灣作品被輸出到法國，也不是找一位海外作曲家來加配樂；它是一個共同發展的過程，由不同機構提供不同類型的知識與支持。

約二十五分鐘的作品，圍繞失眠、侵入性或人造聲響、環境干擾與內在對話組織經驗。移動光線與空間聲音，承擔了平常可能由真人表演者完成的功能。製作也跨過疫情：在終於可以同處工作以前，合作必須先遠距進行。(The Art Press Asia)

一篇對陳乂的製作訪談指出了一個很容易被忽略的經濟差異。他珍惜這項支持，是因為合作方並沒有要求一開始就先決定完整的最終成果。這個安排讓他們可以在發展過程中真正發現作品。這是陳乂對合作的說法，不應該悄悄被轉移成林昆穎個人的發言。(The Art Press Asia)

但它仍然能照亮林昆穎所處的工作世界。藝術自由不只是個人勇氣的問題，也可能取決於委託的形式：付款是不是綁在預先指定的 deliverable 上？實驗能不能失敗？發展可不可以跨好幾年？合作方提供的是專業知識，還是只提供場地？

這個計畫也暴露了「科技」一詞的限制。馬達、空間音訊系統、研究實驗室與一份行政協議，不能被當成同一種「科技進步」的不同例子。它們各自讓不同藝術決策成為可能。

12. 國際工作：是不同路徑，不是一條「全球職涯」

理解林昆穎的國際活動，最好不要把它們壓成單一「走向國際」敘事，而是區分不同迴路。

在日本地方型藝術祭迴路裡，作品可以透過在地材料與參與進入。2023 奧能登國際藝術祭《家靜

Home Whispering》使用地方屋瓦——依文化部資料，共 520 片——並讓它們的運動回應風。作品與場所的關係，和把一件自主雕塑運進鄉間、放在風景前面，非常不同。(文化部)

越後妻有的鳥計畫走的是相近但不同的路徑：核心是學校與動畫。可以被移動的是一套參與程序，而不是固定物件。藝術祭組織、教育參與與文化交流支持共同使作品成立。(越後妻有大地藝術祭)

林昆穎擔任策展人的 2024 巴黎文化奧運臺灣節目，則需要另一種翻譯。《台灣光華雜誌》的報導提到，把不同表演傳統放進同一環境裡，需要處理非常實際的問題。一個電子花車概念遇到運輸與海關難題，必須在當地重新調整。廟埕、紅桌紅椅、燈籠與通俗表演相關元素，成為異質演出的共同場景。(Taiwan NGO／光華相關報導)

真正重要的工作在轉場：如何滿足不同表演需要，而不把表演者壓平成同一個策展論點的插圖。林昆穎的工作不是成為原住民族音樂、布袋戲、馬戲或電子演出的作者；而是生產一套條件，使它們的差異仍能在共同節目裡被感知。

這是文化奧運相關的臺灣文化展演，不是奧運開幕式的作者工作。

2025 大阪 We TAIWAN又形成另一種配置。這項節目和世博會場內的 TECH WORLD 館不同。林昆穎參與策展團隊，包括在 Grand Green Osaka 的 VS 展出的「混融色彩」。較大的組織結構還包括吳季娟、視覺識別設計師方序中與執行統籌游智維，結合實體展覽、數位溝通與被設計過的訪客路徑。(典藏ARTouch)

大阪的展示把藝術史圖像、當代影音再詮釋、工藝與聲音放在一起。合作名單包括陳景林、馬毓秀處理與臺灣色彩及植物染相關內容，以及其他藝術家與音樂人。策展問題不再只是如何把現場表演帶到海外，而是文化材料如何跨越不同展示格式與注意力形式進行翻譯。(典藏ARTouch)

這些迴路不應該被壓縮成一個泛泛的「國際認可」故事。法國聲音研究機構、日本地方藝術祭與公部門海外文化節目，各自提供不同的資源、義務與正當性。

13. 2025–26：重訪作品庫，延伸劇場

[External image / 外部圖片] 《宇宙201》展場中的機械手與漂流木裝置。
《宇宙201》在台北當代藝術館的展場。這件機械手、漂流木、聲音與光共同構成的作品，是 2025–26 年《宇宙寫生》展覽的新作。 攝影：ANPIS FOTO 王世邦；照片提供：台北當代藝術館；作品：豪華朗機工；來源：台新銀行文化藝術基金會 · 著作權由原來源及權利人保留；未標示開放授權。 · 圖片來源

《宇宙寫生》不只是一場回顧展

《宇宙寫生 Cosmic Sketches》於 2025 年 10 月 4 日至 2026 年 1 月 11 日在臺北當代藝術館展出。展覽透過早期作品、新版本與新製作的組合，重新進入豪華朗機工十五年的實踐，而不是把過去整理成一串完成的成就。(臺北當代藝術館)

團隊目前的作品檔案把這種反覆迭代的結構表現得很清楚。《Solar XI》屬於一條從 2010 延續到 2025 的歷史；《Fly! No Matter What》同樣被標示為 2011–2025；《Rain Haze II》則把馬達、尼龍線與海洋廢棄物結合成動力聲響裝置。版本編號與跨越多年的日期不是無關緊要的目錄資訊，而是

在描述一些透過改變才能持續存在的作品。(LuxuryLogico)

大型作品《宇宙201》把光、音樂、機械臂與漂流木組合成一座無人的劇場。這裡的「無人」不是人類經驗消失，而是人類行動被移進非人表演者之間的關係設計中，也被移進觀眾自己的感知活動裡。展覽獲獎相關評論，也明確把集體與個人作品連回這個團體長期的照顧與互助實踐。(典藏ARTouch)

2026 年 5 月 30 日，《宇宙寫生》獲得第 24 屆台新藝術獎視覺藝術獎。得獎者是豪華朗機工作為這場展覽的創作團隊，不是林昆穎的個人獎。在得獎發言裡，林昆穎提到，團隊至今仍會想：如果張耿豪還在，他們會怎麼創作。逝去的合作夥伴仍存在於判斷過程中，而不只是檔案裡被紀念的一個名字。(典藏ARTouch)

《最後一問》與更持續的劇場時間

臺中國家歌劇院 2026 Arts NOVA 節目包含《最後一問 The Last Question》，公告演出日期為 4 月 15–19 日。公開概念把觀眾安排在舞台上，進入一段四十五分鐘、由光、聲音與機械運動組成的環境，從家庭記憶、災難一路移動到宇宙空間。一顆移動的光球與機械臂承擔大部分行動。(Shopping Design)

製作宣傳把它描述為團隊重要的新劇場步驟，但不能因此誤寫成他們第一次進入表演領域。更早的跨域作品與《失眠寫生簿》，已經建立出更長的歷史。

真正實質的變化，是時間與戲劇結構。裝置允許觀眾自己抵達、短暫停留、離開；劇場序列則要求觀眾把一段較長的時間交給作品。作品必須維持一連串變化，而不只是提出一個有吸引力的狀態。

晴空季：在場址尺度上策展「連續性」

截至 2026 年 9 月，林昆穎也是晴空季 SKYWARD 的總策展人。活動於原 C-LAB 場址、現以空總國家文化基地呈現的空間中舉行，時間為 2026 年 8 月 1 日至 11 月 15 日。節目把展覽、表演、公共活動與海外文化展演回流的內容，放在同一個季節性識別下。(典藏ARTouch)

這又是一層責任轉移。問題不只是一個展覽或一個晚上的活動能不能成功，而是不同事件如何讓同一個地方跨越數月形成連續性。

現在還太早，不能把這項計畫長期的制度效果當成已經證明。但光看委託本身，就可以看出林昆穎如今所處的位置：不只是製造經驗的人，也是協調一個公共場域中多種經驗與組織如何共存的人。

14. 這套實踐到底怎麼運作——又靠什麼支撐？

跨過這些專案，可以看出一條工作序列。

第一，先建立關係，而不是先選媒介。一段記憶與一個移動光點；一種工業能力與一個公共圖像；一張兒童繪圖與一段動畫序列。媒介之所以有用，是因為它可以生產某種關係。

第二，讓不同的判斷方式變得可以互相溝通。和工程師進行的身體音樂練習，是最清楚的例子之一；但專案職務分工本身也顯示同樣需求：機械運動、聲音、燈光、空間組織與行政維持彼此不同，卻仍然必須共同做決定。(Shopping Design)

第三，做出一個可以排練的東西。模型、序列、工作坊、測試，都可以讓協作者針對具體事件產生不同意見，而不是一直交換抽象意圖。這是根據公開製作流程所做的推論，尤其可從機械裝置與《失眠寫生簿》的長期發展中看出。(C-LAB)

第四，保存專案真正創造出的某些東西。可以留下的資產可能是一件作品，也可能是一段關係、一套控制方法、一批繪圖、一個製作團隊，或一個機構夥伴。《宇宙寫生》重新取用早期作品，使這種累積特別可見。(臺北當代藝術館)

因此，經濟結構也相應地是混合的。基金會支持的專案、公共委託、工業共同製作、研究合作、畫廊展出與策展合約，購買的東西不同，承擔的風險也不同。

有藝術市場參與的證據。誠品畫廊在 2020 台北當代藝術博覽會的展示包括豪華朗機工的《漫遊—羽》，一件由羽毛狀金屬元件組成、輕柔移動的懸吊動力作品。但在藝術博覽會出現，只能證明參與市場，不能證明一定成交，也不能據此推算藝術市場佔團隊年度收入多少。(誠品畫廊)

同樣，大型製作預算不等於個人酬勞。它可能包含製造、工程、設備、人力、安裝與大量其他參與者的費用。工業合作也可能提供專業或設備，而不是無限制現金。現有公開資料不足以確認林昆穎個人收入、公司營收組成、利潤率、所有權安排，或有酬工作和內部支援實驗之間的比例。

真正可以確定，而且比虛構一份財務估算更有意思的是：這套實踐學會在數種經濟配置之間移動，而不要求所有作品最後都變成同一種產品。這種多樣性為實驗留出空間，但也代表它依賴一項能力：必須不斷把自己的實踐翻譯給不同委託者理解。

15. 使這條職涯成為可能的條件

林昆穎的形成與職涯，交會在幾個很具體的制度世界裡。

第一個，是大學與實驗藝術世界：輔大、北藝大、ETAT、伊通公園、藝術獎項與其他展演平台。它們提供教育、同儕、早期展出機會，以及一個不必先把跨媒介實踐解釋成商業服務的環境。他的早期展覽紀錄清楚顯示，後來的工作不是從活動公司開始。(LuxuryLogico)

第二個，是臺灣製造業世界。它不是抽象的「臺灣製造很強」，而是具體的公司、工程師、材料與製作關係。《聆聽花開的聲音》的名單包括運動控制公司、營造、照明、紙材、傘具、金屬加工與大學。作品之所以能做出來，是因為這些能力能夠被帶進同一專案。(台灣建築報導雜誌)

第三個，是不斷擴張的公共文化委託世界。典禮、夜間藝術節、文博會、海外文化節目，逐漸可以雇用一個介於藝術家、導演與策展人之間的人。它們不只提供更大的預算，也創造出一些可以真正使用林昆穎那種音樂、視覺、概念與組織能力混合體的角色。(典藏ARTouch)

第四個，是一個依功能分化的國際網絡。IRCAM 與 C-LAB 提供研究與共同發展；越後妻有提供參與式地方場景；海外文化計畫則需要製作、翻譯與受眾建構。這個網絡不是由某一次「國際突破」解釋，而是透過一個個專案被組裝起來。(C-LAB)

因此，形成的職涯既不能簡單叫「獨立」，也不能簡單叫「制度內」。它的獨立性部分依賴能夠同時和多種機構合作；它在制度裡有效，則部分依賴仍保有一套不被單一委託完全耗盡的藝術關心。

這也說明，為什麼只用「networking／拓展人脈」來描述他的關係太弱。一個聯絡人可能給你一次介紹；一位協作者則會變成「可以做出某件事」這項能力本身的一部分。後者是在一起經歷困難之後累

積出來的，不只是彼此相識。

16. 這套方法裡尚未解決的問題

認真的研究不能把林昆穎對協調的追求，誤當成「協調一定會產生最好的藝術」的證明。

第一個問題，是和諧會不會有時候解決得太多。花、鳥、波、光、宇宙意象，本來就很容易被廣泛觀眾接受。這是優點，但也可能把特定歷史或衝突溶解進一種普遍化的生命、連結語言。面對每件作品真正該問的，不是它感不感人，而是：它的情感完整性讓我們看見什麼？又讓哪些東西很容易不被看見？

他的個人作品反而顯示，他有能力讓關係更不穩定。在《美好的陌生》裡，兩種媒材不是融合成和諧整體，而是互相破壞對方慣常的穩定性。孫曉彤的文章之所以重要，正是因為它指出一種無法被科技精緻度取代的不確定性。(伊通公園)

第二個問題是參與。在鳥計畫裡，區分很清楚：兒童提供圖像，藝術家保留架構與序列。在藝術節裡，「參與」可能只是選擇路徑、共享時間，或者進入平常無法進入的場地。這些都可能有意義，但不是同一種 agency。如果所有這些情況都被用「共創」一詞描述，分析就會變得很弱。

第三個問題是奇觀與經驗。林昆穎自己在 2025 年 12 月的一篇文章直接處理了這件事。他在 teamLab Borderless 裡，原本心裡評判別人一直拍照，後來卻發現自己也拿起手機拍照。他藉此檢查一個視覺上極其成功的環境，和一段真正進入身體、被感受到的經驗之間的距離。他不是說漂亮作品不合法，而是在問：對可見度的追求，會不會取代真正感受與注意的能力。(Shopping Design)

對一個作品非常容易以發光裝置照片在媒體中流通的人而言，這是一項很重要的自我批判。一件作品可能先作為「某種體驗的漂亮影像」成功，甚至早於我們真正確認：人在現場到底經歷了什麼。

第四個問題是活動之後的連續性。藝術節與博覽會可以組裝非常精彩的臨時世界。但關係、知識與機會是否會在結束後持續，是另一個問題。林昆穎實踐裡最強的「持久性」證據，不是籠統的 impact 詞彙，而是可辨認的回返：同一群協作者再次合作；圖畫變成持續性檔案；早期機構進入新作品；研究合作後來又產生新的展演。

不需要宣稱每個專案都解決了這些問題。它們本來就是這個 vocation 持續存在的條件。

結論：構成，以及組織

林昆穎的職涯，最好不要被理解成一個「什麼都會的通才」終於成功。製作名單一再證明的其實相反：這些工作依賴一群能力不可互相替代的人。

他很特別的貢獻，在於讓那些差異可以產生作用，而不讓最後的結果四分五裂。音樂經驗提供了一個非常具體的模型；思想形成讓他有一套理解時間過程與相互依存的語言；集體提供長期協作者；工業合作提供能力；文化機構提供機會、觀眾與限制。沒有任何一項單獨就能解釋這套實踐。

最值得注意的連續性，從《美好的陌生》裡被投射改變的日光，一路連到《天氣好不好，我們都要飛》的兒童畫格、《聆聽花開的聲音》的協調花瓣，以及後來沒有演員的劇場環境。在每個例子裡，作品都是透過在時間中展開的關係，才真正變得可感知。不同元素不需要先變得一樣，某些事情才可

能在它們之間發生。(學學台灣文化色彩)

他的組織生活延伸了這個問題，而不是單純替它處理行政。公司與集體，不是放在一個更「純粹」的藝術 vocation 背後的次級機械；它們本身就是這個 vocation 得以成為可能的形式之一。

更困難的成就，不是讓一朵機械花打開。而是維持一套實踐，使一朵花、一個微縮房間、一個研究合作，以及一場城市藝術節，仍然可以是彼此不同種類的工作——同時，製作它們的人依然能認出一個繼續一起工作的理由。