黃偉倫／Frank Huang 與草率季：組織讓創作得以發生的自由

黃偉倫（Frank Huang，1981 年生）的特色，不在於創造一套一致的視覺風格，而在於讓非常不同的人願意——而且在實際條件上能夠——把自己做的東西拿出來，接著再建構一個場域，使這些差異彼此產生作用，而不是成為麻煩。 [1]

這個場域可能是一座由藝術家自行經營的舊工廠、一場藝術書展、一座臨時釣蝦場、一場在公園裡睡覺的公共活動，或者最新的形式：開在西門町商場裡的一間書店。這套實踐連結了 **草字頭 Double-Grass**、**空場 Polymer** 的集體歷史，以及 **草率季 Taipei Art Book Fair**，但不能把這三者簡化成由一個人創立、控制的單一組織。它們的關係是在多年之間，透過不同的合作者、場地、委託與資金結構逐漸形成的。[2]

黃偉倫的策展特別重視一件事：**讓表達與交換發生，同時避免把「這場遭遇到底應該意味著什麼」預先決定得過於完整。** 這並不表示他只是提供一個沒有框架的自由空間。相反地，表面上近乎即興的環境背後，是會計、邀請、報名、許可、搭建、印刷、旅行協調，以及一次又一次的成本協商。而熱鬧、荒誕與派對感之外，也一直存在另一條更安靜的策展線索：如何讓感知放慢，讓人改用另一種方式注意眼前的事物。

以下敘述依據截至 **2026 年 9 月上旬**可查得的公開資料。公開的補助金額、參展費與部分票價可以確認；但黃偉倫的個人收入、草字頭或草率季的合併營收、利潤率、持股結構及目前完整人力配置，並沒有足夠資料可供確定。

1. 進入藝術世界以前：會計、國際商業，以及蒐集資訊的習慣

一條不典型的路徑——但並非缺乏相關訓練

黃偉倫 **1981 年生**，畢業於**國立政治大學會計學系**。他的興趣逐漸延伸到行銷與企業策略，也會跨系修課。之後赴美國就讀 MBA，並在日本**早稻田大學交換**；在南加大期間，他也選修電影相關課程，並曾在 **Paramount** 與 **CAA** 工作或實習。回顧這些經驗時，他把製作管理、預算、行銷與贊助視為自己從影視製作環境裡學到的能力。這些並不是後來策展工作的無關前史。[1] [3]

2015 年 Freunde von Freunden 的訪談補上了另一段經歷：大學畢業後，他曾在**菲律賓**協助舅舅的營養補充品生意，之後才赴 **USC**，並在東京交換。現有資料較支持「USC 的 MBA 學習加上早稻田交換」這條路徑，而不是後來有些簡介容易讓人誤解的「分別在兩校完成兩個 MBA」。[4]

真正改變的，是這些組織能力被拿來處理的對象。他沒有繼續管理一個傳統商品事業，而是開始思考：**那些陌生、難以分類的文化事物，要怎樣才能找到觀眾？**

第一個收藏，是數位收藏

一個很早的形成性興趣是 Apple 電腦。高中時期，他大量瀏覽國內外論壇，把科技、藝術與設計網站收進瀏覽器「我的最愛」。這個習慣不是專科式的，而是擴張性的：一個主題會變成另一個主題的入口。[3]

草字頭 Double-Grass 在 2012 年最初是一個線上資訊與編輯計畫。早期自我介紹甚至把「草字頭」拆成幾組聯想：草代表在地、生長與蔓延；「字」對應記錄與評論；「頭」則指向代表、策展與藝術家。這個名字從一開始就把文化發現與實際中介工作接在一起。[5]

最初的商業構想，是把編輯式的發現與藝術、設計物件的販售連起來。但這個模式並沒有建立穩定的生意。實體活動逐漸提供另一種可能：與其假設讀到某件作品的人之後會下單購買，不如先**製造一個人可以直接遇見作品、作者與其他觀眾的場合**。[3]

如果要把這段前史和後來的工作接起來，可以說：瀏覽器裡互不相干的連結，後來變成了**同一個房間裡互不相干的人與作品**。只是當收藏的對象從網址變成人，就出現了數位書籤不需要承擔的責任。

2. 空場 Polymer：他真正的策展教育，是集體的，而且很困難

不是一個孤立創辦人的作品

空場 Polymer 在 2010 年代初期逐漸形成於北投一座舊紡織工廠。早期主導者包括**首任負責人朱駿騰**與營運端的**王璽安**；**廖建忠**協助把龐大的工業空間分隔成工作室，**郭奕臣**也是重要的組織成員。黃偉倫後來的重要性不應把這段集體形成史抹掉。[2]

空場的前提比「另類藝廊」更具體：工作室、展覽空間與交流發生在同一個環境中。藝術的製作過程，因此可以和最終展示一起被看見。

這對黃偉倫很重要。他並不是帶著一套完整策展理論進場，再召募藝術家來說明那套理論；相反地，他是在和創作者共同生活、工作，以及處理「怎樣才能讓大家繼續待在這裡」的實際問題裡學習。

玩鬧的政治性，在草率季以前就存在

2014 年，空場的《**爆力的香蕉**》回應太陽花運動之後大量湧出的表達形式：手作標語、荒謬圖像、網路惡搞，以及公共情緒的釋放。摔角、卡拉 OK、吃東西比賽等看似不太可能出現在展覽裡的活動，被放進同一個環境。其重點並不是用娛樂把政治包裝得比較輕鬆，而是承認政治經驗本身已經催生出新的公共表演方式。[2]

這是理解草率季的重要前史。它後來的粗放、玩鬧與不守規矩，並不只是從國外 art book fair 的視覺文化移植而來，也來自**台灣的藝術家自營空間，在既有展覽制度以外測試「人到底可以怎麼聚在一起」**。

集體不會自動變成共同體

2018 年 典藏 ARTouch 對空場的回顧很珍貴，因為它沒有把內部分歧修飾掉。成員對空間有不同期待，行政經驗有限，熱情也不會自動轉化成公平分攤的責任；與房東之間的關係同樣逐漸惡化。[6]

一個轉折點是 **UP26**：空場成員在 2016 年地震後舉辦義賣。捐出的作品與自願投入的勞動，讓大家突然有了一個非常具體的共同任務。之後黃偉倫接手較主要的管理角色，**王咏琳**也加入負責營運；同一年，第一屆草率季出現。[6]

這段經驗帶來的不是「只要大家善意合作，組織問題就會消失」。比較接近的教訓是：**一件明確需要完成的事情，有時比抽象的共同理念更能真正生產合作**。

建築消失了，組織能力沒有

空場位於北投的租約在 **2018 年**結束。最後一段時間包含展覽與表演，而集體也必須思考離開原場地之後還能怎麼延續。[2]

其中一個很有意思的後續是行政層面的：之後國藝會的資料裡，**空場 Polymer**仍以補助受款團體身分出現在草率季、出版支持與檔案建置等計畫中。實體場地的結束，沒有讓所有制度關係與組織功能一起消失。[7]

這也是黃偉倫職涯的核心轉變之一：一個不穩定的實體空間，最後留下了更容易移動的能力——**把人、資源與公眾圍繞一件事情組織起來**。

3. 另一個 Frank Huang：織品、睡眠，以及幾乎聽不見的聲音

草率季那些擁擠、鮮豔的照片很容易遮蔽一件事：黃偉倫的策展其實一直有兩種速度。一種是集體、吵鬧、即興；另一種則非常親密、安靜，關注身體如何重新學會注意。

Kustaa Saksi 在少少，2015

早期一個關鍵專案，是芬蘭藝術家 **Kustaa Saksi**《**少少醒╳少少睡**》，場地位於建築師**曾志偉 Divooe Zein**所建立的實驗環境「少少原始感覺研究室」。Saksi 帶有夢境感的織毯，被放入一個部分由農業網材構成、而非標準白盒子的空間。[8]

黃偉倫後來把這場展覽視為草字頭在財務與專業上很重要的轉折：它證明一個經過仔細安排的陌生藝術經驗，可以吸引觀眾，也能幫助組織持續運作。這是他事後的自述，而不是一份可供查核的完整展覽損益表。[9]

與曾志偉的關係多年後會一路延伸到威尼斯。看似突然進入國際制度舞台的跳躍，其實來自一段長期合作關係。

《睡眠林床試驗》，2015

在**樹火紀念紙博物館二十週年**活動中，草字頭共同策畫了大安森林公園裡的《**睡眠林床試驗**》。藝術家**李蕢至**提供編織吊床與鞦韆；活動使用 **Max Richter 長達八小時的**《**Sleep**》，另外還有瑜伽、茶等較安靜的活動。活動有取得音樂使用授權；Richter 本人並沒有被宣傳為現場演出者。[10]

這個介入很簡單，但概念很準確。它重新改寫公共公園對人的要求：不是運動、通勤或觀光，而是暫時放下生產力與警覺。

這幾乎是「吸睛式」大型活動的反面。

赤松音呂 Nelo Akamatsu，2018

2018 年，草字頭也在台中的 **Vima House**策畫日本藝術家**赤松音呂 Nelo Akamatsu**的聲音裝置展。包括 Chijikinkutsu 在內的作品，透過水、玻璃、磁力等配置，把極細微的物理現象轉成聲音。展覽由 Vima House 主辦並獲菩薩寺支持；黃偉倫不是作品本身的作者。[11]

這幾個專案讓一個比「他很會把事情做得好玩」更準確的描述浮現出來：

他改變的是「注意力要用什麼條件給出去」。 有時需要派對，有時則需要足夠的安靜，讓一個原本太小的聲音突然成為事件。

4. 為什麼是藝術書展？對展覽侷限的一個實際回答

書讓作品可以離開展覽那個短暫的生命週期

草率季初期的報導中，黃偉倫曾質疑一種熟悉的藝術出版路徑：藝術家為展覽製作圖錄，圖錄在既有圈子裡流動，之後便只剩有限讀者。出版物如果被當成獨立媒介，就有機會離開原本展覽的時間與空間，繼續流通。[12]

書展又再改變了一步。觀眾可以直接遇到製作者、碰觸出版物、比較不同做法，最後甚至把某個東西帶回家。相對小型、可攜帶的物件，可以延續一段短暫展覽未必能建立的關係。

因此，「書」至少同時有三種作用：**它可以是作品或研究媒介；它是可移動的物件；它也是人們相遇的理由**。 三者會互相重疊，但並不完全相同。

「草率」是一種邀請，而不是粗製濫造的規格

「草率」這個名稱利用一般中文裡「倉促、不夠仔細」的負面含義，同時又被重新連到「草莽率性」——一種不被過度規訓的姿態。它反覆對抗的是「過度莊重」，而不是專業能力。[29]

這個語言動作會降低參與的心理門檻。你不必先證明自己已經是一個完成的、獲制度認證的「藝術家」，才有資格拿東西出來。

但這裡必須做一個區分：**允許創作者實驗，不等於允許主辦單位製作草率**。 一場能讓參與者冒險的書展，反而需要足夠可靠的行政與生產結構。

草率季沒有發明台灣的小誌文化

台灣的獨立出版、小誌市集、artists’ books、相關書店與藝術實踐，都早於草率季。早期報導本來就把它放在既存的出版與創作者社群裡，而不是描述成一片等待創辦人開墾的空白領域。[12]

特別值得對照的是**洪芷寧 2021 年關於台灣「小誌」與「藝術家書」的研究**。她指出，這兩者會交疊，卻有不同歷史、社會位置與權威結構；公共論述若把所有東西都簡化成同一個「獨立出版」，也可能在看似只是解釋名詞時，重新製造新的階序。[13]

因此，黃偉倫的貢獻比較適合理解為：**重新組合並擴大一個已存在的文化場域**，而不是創造其中所有實踐。

5. 2016–2026：草率季的規模與性格如何改變

如果把十年拆成幾個階段，而不是只講「一年比一年大」，發展會清楚很多。

屆次	主題與場地	主要變化
2016	**Sponge／海綿**，北投空場	約 50–60 多組參展者，出版、裝置與音樂共同出現在藝術家自營空間。[14]
2017	**Herb／草藥**，松山	搬到更中心、但租金更高的場地；邀請範圍擴大，並以群眾募資支應部分成本。[5]
2018	**Bang Bang Bang／宇宙大爆炸**，松山	草率季的公共品牌逐漸成形，同時空場原始場地接近結束。[6]
2019	**Mesh-up／網起來**，松山	國藝會成果資料記載超過 230 組參與單位，其中海外超過 80 組。[15]
2020	**Window／開天窗**，華山	首度移至華山；疫情下，海外參與部分改由台灣攤位協助寄售與展示。[16]
2021	沒有一般形式的實體書展	疫情限制讓工作轉向出版、合作與 ZINE ARCHIVES 檔案建置。[7]
2022	**FACE／面盆面紗面對面**，華山	實體相聚重新出現，而且「面對面」本身成為展覽題目。[18]
2023	**Never Give Up／一直滑下去**，華山	約 430 組參與單位；主題回應滑手機與短影音的觀看習慣。[19]
2024	**Groovy Quote／沒有錯**，華山	誤用、誤譯與「錯誤如何成為新的使用方式」成為策展命題。[20]
2025	**Soft POW／無限柔軟**，華山	第九屆以柔軟、可變形為主題，出版與參與式製作進一步混合。[21]
2026	**小動作 Ctrl + Y**，臺北表演藝術中心	十週年首度進入劇場空間；官方頁面稱匯集世界各地超過 400 組創作者，媒體與現場報導則以 650 組參與單位描述本屆規模。[22] [23]

這些數字多半來自主辦單位、補助成果或媒體報導，並非經獨立查核的統計；「參與單位」、「攤位」與「個別創作者」也不能互相直接換算。

國際化本身就是行政成果

黃偉倫回憶草率季早期擴張時，曾寄出數百封邀請信。直到活動逐漸累積知名度，公開徵件才開始成為更有效率的方式。國際網絡並不是因為「台北突然變時髦」便自然形成。[24]

2020 年的寄售安排尤其說明這一點。邊境關閉沒有讓海外出版物完全消失，但它改變了誰必須收貨、保存、陳列、介紹與結帳。那一年，「國際化」短暫地不再主要表現為外國創作者本人出現在現場，而變成一套分散式責任。[16]

主題比較像許可，而不是所有人都必須回答的論文題目

「海綿」、「窗戶」、「一直滑下去」、「重做」並不要求每一本書都處理同一個議題。它們提供的是某種動作、情緒與空間想像。

我的理解是，主題比較像「**允許你以某種方式行動」的邀請**，而不是博物館展覽那種企圖用一套完整論證統攝所有作品的策展命題。這也是為什麼彼此完全不相容的作品仍能出現在同一場活動裡。

當然，它也有另一面：如果主題可以包容所有東西，它本身就可能變得毫無約束力。這時草率季的真正一致性，必須來自選擇、關係，以及人在現場移動時的實際經驗，而不是年度標語。

6. 他怎麼工作：氣氛、材料，以及刻意保留的不完全控制

與姜秉汎的合作非常重要

2020 年的訪談把工作分工描述得很具體：黃偉倫會先設定氛圍與大的方向，再與草字頭夥伴**姜秉汎**「**餅乾**」一起處理空間使用與材料實驗。可能出現的東西包括漁網、牡蠣殼、半透明浪板，以及一般展覽統包不一定會主動提出的材料。[25]

這不是「黃偉倫親自設計每一件物件」的作者模式。他建立可能性的範圍，但空間最後具體成立的智慧，是協作產物。

一張不好用的桌子，也可以是一種策展工具

第二屆草率季時，與**進擊建築**相關的合作者，包括**季鐵男與 Jørgen Stavseng**，帶入「Open Form」思考。刻意不規則的桌子，迫使參展者重新考慮自己的出版物應該怎麼擺。主辦單位提供的不是完全中性的標準容器，而是一個需要參展者自己完成的問題。[9]

這裡有一個很重要的策展判斷：**攤位本身可以變成作品的一部分，而不只是零售設備**。

但它也有實際限度。對某個參展者來說具有刺激性的障礙，對另一個人可能只是額外負擔。無障礙、脆弱商品、身體耐力與臨場應變能力並不是平均分配的。「有生產力的不方便」不能只從策展人角度判斷，也要從使用者角度評估。

重複使用材料，一開始是因為沒錢

黃偉倫很坦白地說，早期回收其他展覽的材料來再利用，首先是因為預算不足，不是因為團隊先寫好一套漂亮的永續理念。後來，保留、收集與重複使用材料才逐漸變成習慣；新增購買的東西，也會開始考慮下一次能不能繼續使用。[25]

這會改變我們對草率季「粗糙感」的解讀。它並不只是模擬不正式的視覺風格；至少一部分是一**套實際流動的工作材料庫留下來的痕跡**。

當然，重複使用不等於已完成完整的環境評估；但它至少比只把「永續」寫進宣傳文案更接近生產層面的作法。

近年的展場更直接把這套機制露出來

2024 年，蛋盤與紙蜂巢板成為攤位支撐，堆疊的紙箱既是現場構件，活動後又可以恢復為運輸箱。「錯誤」與「重新使用」因而不只停留在年度口號，而進入物件的第二次生命。[26]

2026 年，空間規劃由**廖浩哲**發展竹構件，**山岷**協助製作、**瓦豆**負責燈光，並與 **AKA CHANG** 的雷射工作並置。現場重新使用 2023 年曾出現的竹構，以及過往草率季家具；劇場原本供觀眾坐的部分座席，也被轉成參展使用的空間。[27]

所以最後呈現出來的悖論是：**一個讓人覺得沒有被規定得太死的環境，往往是高度規劃的成果**。

7. 視覺識別屬於一群不斷更換的作者

如果把十年的草率季海報全部說成「Frank Huang 的平面風格」，會嚴重誤導。他的重要連續性之一，恰恰在於**持續委託不同創作者，並允許活動外觀大幅改變**。

Echo Yang，2019：海報變成空間操作

2019 **Mesh-up／網起來**的視覺由 **Echo Yang** 發展。她從線、面到立體的轉換出發，讓摺紙把海報轉成一個空間物件；重複圓形則生成一條看似在三維空間扭轉的線。作品資料列出**九水印刷**，並記錄它入選 **Tokyo TDC 2020 年鑑**。[28]

平面設計不是只「描繪一張網」；它自己也在測試一種相似的轉換。

Desiree Niu／ONE.1O Society，2020：印刷本身就是概念的一部分

Window／開天窗的視覺由 **ONE.1O Society 的 Desiree Niu** 設計。製作資料很具體：正面兩個特別色、背面一個金屬特別色，加上軋型與 UV 貼紙，由**九水印刷**製作。[29]

這些細節重要，是因為書展宣傳物本身就是觀眾在活動前後會拿到的一個印刷物件。宣傳同時也成為它所倡議之媒介的樣本。

2023–2026：不存在一套固定外觀

dig a hole 的 2023 視覺用粉紅漸層、泡泡與油質形體處理「一直滑下去」；**Bushwa／魏姿芸的 2024 視覺**則把誤讀、錯用與重新用途化進整套識別，包括故意不乖的「No Rule Ruler」。[30] [26]

2025 年由 **Sid&Geri**設計五個荒謬、可變形的角色；部分貼紙再透過 FUJIFILM 的六色印刷加入額外金屬色。[21]

2026 年，Yaode JN轉向可變形的黑白圖騰，並利用網版黑與機印黑的差異，做出不同密度的黑色層次。[27]

這條發展並不能被簡單說成「數位最大主義一路變得更誇張」。在柔軟的 CGI 角色之後，反而出現了高度注意印刷黑色差異的黑白系統。

真正穩定的品牌承諾，是視覺語言可以不穩定。 而這件事能成立，是因為重複回來的觀眾與合作者，已經讓「草率季」不必靠一套固定 logo 才被辨認。

8. 不只是辦一個市集：出版、檔案、獎項與技術支援

一場書展可以有影響力，而完全不必自己出版東西。草率季與草字頭近年的工作，則越來越明顯地超出這個模式。

疫情暴露出「一年一次」之外需要什麼

2021–2022 年的 ZINE ARCHIVES 計畫獲國藝會補助新台幣 40 萬元。 成果資料記錄了出版物蒐集、拍攝、資料庫視覺策略、創作者聚會，以及與 **Retro Jam** 合作的印刷教育活動；其中也包括一項把五位台灣創作者與 **TOKYO CULTUART by BEAMS**連接起來的合作。[7]

這證明草率季曾以有資金支持的方式，嘗試建立年度書展以外的持續性；但它本身還不足以證明這個檔案後來成為一套永久維護、完整且持續公開的資料庫。

這個差異很重要。**文化基礎設施包含維護，而不只是上線**。

草率獎協助生產那些原本還不存在的書

草率獎大約從 2022 年書展開始推動，後續出版工作在 2023 年展開。計畫選出五位新銳創作者，提供出版支持；入選者包括從織品、軟雕塑、刺青等媒介出發的人，不只限於本來就認為自己是「做書的人」。第一期出版支持計畫獲國藝會補助 **新台幣 26.2 萬元**。[31]

這比頒一個獎座更實質。創作者要和不同專業者一起，把原本存在於別種媒介裡的工作翻譯成紙本：順序、格式、材料與製作都必須重新處理。

采憶紙業也參與協助創作者尋找適合其作品的紙張。紙商在這裡不只是贊助商 logo；它的材料與印刷知識會直接改變最後能做出什麼。[32]

書展自己也變成一本被編輯過的物件

《**草率簿**》等刊物把參展者、計畫、選書與現場圖像整理成可以保存的形式。2023 年的製作也涉及 **Retro JAM 與 Risograph**。[33]

這形成一個很有意思的反轉：一場拒絕被一套單一策展論述完整統攝的活動，最後仍然獲得一個持久的編輯形式。

我的理解是，組織開始同時處理流通的兩端：**協助新的出版物被生產出來，再提供場合、文件與網絡，使這些出版物可以繼續移動**。

9. 經濟：數字比「獨立 vs. 商業」的口號更有意思

第一屆很成功，還是賠錢

黃偉倫曾表示，第一屆草率季大約吸引 **3,000 人次**，但最後仍虧損 **新台幣 50–60 萬元**，因為團隊不斷增加想做的內容，收入跟不上成本。這是創辦人的回顧性說法，不是經查核的財務報表。[9]

它至少說明一件事：**現場很熱鬧、成功建立知名度，不代表商業上已經成立**。

第二屆有一部分靠群眾募資

2017 年 Zeczec 募資共募得 **新台幣 165,170 元**，原始目標是 10 萬元。計畫說明指出，這個目標約等同於場地租金，但器材、印刷、設計與人力仍需要其他資源。從空場搬到松山，讓活動更容易被到達，也提高了支出。[5]

這也不是純粹的捐款型贊助。募資中的許多方案其實是預售票與組合商品。它把一部分現金流提前，也要求觀眾在活動真正發生以前先做承諾。

公共資金一直是歷史的一部分

國藝會資料顯示，**2019 年草率季發展計畫獲補助 35 萬元**；之後又有檔案、出版與特定延伸計畫獲補助。2024 年另有計畫分別獲得 **17 萬元與 19 萬元**。這些是針對特定專案的補助，不能當成組織年營收。[15]

因此，「獨立」不能理解成經濟上與公共部門完全脫離。更準確的意思可能是：**在節目方向上保有相對自主性，且組織核心不是傳統大型出版社或大型文化機構**。

2026 年參展要付多少錢

2026 年公開徵件條款讓這個市場的結構變得相當清楚：[34]

參展類型	公開費用（含稅）
以書籍／出版物為主	**NT$5,000**
非書籍創作	**NT$8,000**
裝置空間	**NT$10,000**
餐飲	**NT$13,000**
較大型策展攤位	**NT$50,000**

書籍類需要提出至少三件已出版作品；攤位位置由主辦單位配置，不能要求偏好位置。基本書籍攤位包含桌椅、工作證與圖錄參與等。[34]

書籍類費用較低，清楚表達了主辦方對出版的優先順位，但僅憑這個價差還不能證明存在一套精密計算過的「其他攤位補貼書攤」機制。

對一般觀眾而言，2026 年公開票價包括 **預售 NT$380**、**現場 NT$400**、**快速入場 NT$499**，**以及十週年套票 NT$1,200**。後者把收藏票券、提早入場等權益組合在一起。[35]

因此，草率季實際販售的並不只有一種東西：參展空間、觀眾入場、節省時間的便利、收藏物，以及特殊活動的參與權，都屬於收入或交換結構的一部分。

收支打平，不等於勞動得到充分報酬

黃偉倫在 2024 年底談到，票房大致可以支撐活動運作，**但仍不足以對應投入的時間**。這是現有公開資料裡很重要的一個財務陳述。[24]

它阻止我們把「活了十年」直接等同於「商業模式已經非常健康」。

對參展者而言，計算又完全不同：攤位費、印刷、交通、住宿、物流、沒有賣掉的庫存，都必須和現場銷售及其他較難量化的回報一起評估。未來合作、邀請或新的讀者，可能比那三天的帳面利潤更重要；但目前沒有完整資料能證明這些回報如何分布。

同樣不能用「650 組參展單位 × 某一種攤位費」來粗算整場營收。不同參展類型、共同代表、邀請計畫與實物交換，都會讓這個算式失真。

10. 三個最能看出實踐外延的委託案

《混水釣蝦場》，2019：改變活動，就能改變觀眾

2019 台灣文博會在 C-LAB 的文化大學堂中，黃偉倫策畫《**混水釣蝦場**》，把原本的羽球館轉成結合釣蝦、食物、展覽、講座與表演的環境。公開資料甚至列出十天期間準備 **7,500 隻蝦**。其中的材料與環境議題，還包含廢棄魚皮、動物性材料，以及其他關於廢棄物重新使用的實驗。[36]

關鍵並不是把「好玩的活動」放在「嚴肅藝術」旁邊，而是改變人到場的第一個理由。

有人可能因為懂釣蝦而來，而不是因為本來就閱讀策展論述；這個人因此和對材料研究有興趣的觀眾共享同一個環境。

所以這個專案比「讓藝術更親民」更具體：它是**透過一項已存在的日常實踐，招募另一種公眾**。

當然，限制也需要保留。到場不等於所有人都理解環境議題；而把活體動物放進以循環、環境為題的策展，也引出宣傳文案未必能完全處理的倫理問題。

《循流劇場 Theatre of Flows》，2019：資訊的戲劇構作

與 **raumlaborberlin** 在 C-LAB 的合作，工作名單特別值得注意：**Frank Huang 與姜秉汎的職稱是「information dramaturgy / production」——資訊戲劇構作／製作**。 計畫由 C-LAB 製作，並獲台北歌德學院等單位支持。[37]

田野工作追蹤漁業、牡蠣養殖、工業地景、材料與生計；觀眾最後不是透過一般調查型展覽，而是經由一段被導引、帶有表演性的路徑接觸這些資料。[38]

「資訊戲劇構作」其實很好地命名了一項關鍵能力：問題不只是有哪些資料，而是**資料在什麼時候抵達、由誰傳遞、依什麼順序出現，以及觀眾的身體當時處於什麼狀態**。

它也讓我們不能把黃偉倫的參照世界簡化成日本設計。歐洲的實驗建築與表演實踐在這裡是實際合作方，而不只是遙遠影響。

《台灣郊遊—原始感覺共同合作場域計劃》，威尼斯，2021

在 **2021 威尼斯建築雙年展**中，黃偉倫與**曾志偉 Divooe Zein**共同策畫《**台灣郊遊—原始感覺共同合作場域計劃**》，由**國立臺灣美術館**主辦，展於 Palazzo delle Prigioni；官方定位為 collateral event。[39]

展覽從曾志偉的五個相關計畫出發，涵蓋台灣、峇里島與中國的實驗環境及企業合作。製作中還包括 **Mauricio Freyre 的影像、Äi Äi ILLUM LAB 的氣味作品，以及 ELF-19／連宏彰的視覺識別**。[39]

自然、退隱、共同環境與感知改變等關注，直接延續早年的「少少」合作。

因此，威尼斯不應只被理解成國際制度對他的認證。它也展示了：**一段從小型實驗場域開始的合作關係，可以多年後長成更大型的代表性計畫，而不需要把所有作者關係收束到一個人的名字上**。

11. 市立美術館與精品品牌：同一組能力，不同義務

《做圓 Making Circle》，2023

新北市美術館戶外園區及藝術家工作室區第一階段開放時，黃偉倫與建築師**呂武隆**合作《**做圓**》。計畫把藝術家與鶯歌的陶瓷、五金、石膏模具等生產資源連接起來，並以材料資料庫與參與式活動把這些關係呈現給公眾。[40]

它和早年的空場有很強的連續性：起點仍然是工作室與生產需求。

但制度情境已經完全不同。原本在不穩定的藝術家自營工廠裡試驗的能力，現在進入了市立美術館。能力可以移動，治理方式卻會改變。

也因此，不能把整個新美館開館階段的節目全部歸給黃偉倫。其他平行計畫各有自己的策展人與作者。[40]

勤美與大型臨時遊戲場

草字頭也參與 **勤美 2023 Summer Splash**，在台中草悟道商業—文化環境周邊設計大型臨時噴泉與玩水活動。[41]

在這裡，公共活動同時也會增加一個商業街區的吸引力，並塑造企業的文化形象。這不代表體驗因此就是假的；它只是意味著一場活動可以同時有不只一個受益者。

LOEWE Paula’s Ibiza，2024

2024 年台北的 **LOEWE Paula’s Ibiza** 夜市活動，分工寫得很清楚：**JL DESIGN 負責整體製作整合、草字頭策展、Foodie Amber 發展飲食體驗、LANDHILLS 負責空間裝置**。 黃偉倫的部分，是把台灣夜市的活動邏輯重新組合成一個位於信義區精品商業環境中的臨時實驗場。[42]

JL DESIGN 自己的說法強調，他們說服品牌允許台灣團隊發展在地提案，而不是只執行總部模板。這是製作方對自身成就的敘述，不是獨立的文化影響評估。[43]

這個委託非常直接地暴露黃偉倫實踐中的商業張力：

「讓事情看起來不標準化」本身，可以成為非常有價值的專業服務。

沒有必要把它只讀成「保持獨立」或「向商業投降」二選一。真正值得問的是更具體的問題：誰控制節目？誰獲得報酬？什麼可以被說？參與者得到哪些機會？品牌原本沒有預期的東西，最後還剩多少空間能真正發生？

公開的製作名單可以告訴我們結構，但不能完整揭露這些談判。

12. 國際網絡是真的，而且比「亞洲設計」更雜

2019 草率季裡同時存在不同種類的國際性

2019 的節目裡，印尼日惹 **Taring Padi** 的行動主義版畫文化、透過香港 **ZineCoop／Queer Reads Library**參與的 **Kaitlin Chan**，以及 **David Zwirner** 的藝術出版，同時和台灣漫畫、插畫及獨立出版並存。[15]

這些並不是「都很國際」的同質案例。它們代表的是印刷和公共生活之間非常不同的關係：政治動員、酷兒與獨立社群建構，以及大型商業畫廊的出版機制。

草率季的意義之一，就是讓這些世界可以彼此靠近，同時不必假裝它們擁有相同的經濟條件或目的。

國境仍然是非常具體的阻力

2024 年，黃偉倫提到團隊花了四、五個月協助中國參展者辦理入境，最後才讓十多組得以到場，其中包括 **abC／DREAMER FTY**。[24]

這是對「創意交流」那種過度流暢語言的重要修正。跨國參與需要行政勞動，而且每個人的跨境能力並不一樣。

同一篇訪談也描述市場如何改變：價格較高、研究取向的建築出版物仍能吸引專業買家；刺青藝術家則越來越常透過貼紙、刊物等延伸自己的視覺世界。[24]

觀眾不是一個自然存在的「創意族群」。這種異質性本身也需要被組織。

書展和書展之間的迴路

2025 年，透過 **Krack! 與 Studio Yuansa** 參與的 **Yogyakarta Art Book Club**，以及西班牙 **Libros Mutantes** 等單位來到草率季；後者也帶入與 Risograph 有關的展覽內容。[21]

2026 年則包含挪威卑爾根的 **Pamflett**、**Northing**、歐洲字體與出版計畫，以及紐約創意實踐，與大量東亞參與者並置。[27]

這不是單純的「日本把設計成熟度輸出到鄰近國家」。更像是一群規模相對小的機構互相拜訪，把出版物、工作坊與方法一起帶過去。

也存在更具體的商業路線。大阪藝廊在介紹 **ikuikustudio** 時，就明確把其參與 **2021 Taipei Art Book Fair × TOKYO CULTUART by BEAMS artist collection** 寫進後來的國際履歷。這不能證明草率季「創造了」這位藝術家的職涯，但至少記錄了一條從書展合作進入後續專業網絡的路徑。[44]

若從跨太平洋文化網絡來理解草率季，它最有意思的地方恰恰是：**網絡不肯只待在太平洋兩岸**。 洛杉磯、紐約當然重要，但日惹、卑爾根、柏林、香港、大阪也同樣構成它的實際地理。

13. 2026：進入劇場，也開了一間書店

進入劇場，沒有把觀眾變成坐著看的觀眾

十週年草率季進入臺北表演藝術中心後，出版與表演的關係變得更直接。節目包括**都築響一**、探討「紙頁如何成為事件」的 **PAPER MATTER**，以及《劇場．閱讀》的**莫兆忠**；**紅林**把一輛舊車帶進現場並製作相關 zine，**Ta-V**則發展長時間的氣味裝置。[27]

重點不只是「奇怪的活動更多了」。真正重要的是，草率季進入了一棟原本依照表演藝術分配角色的建築，然後重新調整那些角色：讀者可以變成製作者，參展者佔用原本的觀眾位置，一場講座可以發生在裝置裡。

但這種擴張也讓一個問題更加正當：**書現在到底還是不是中心？**

草率季目前給出的答案，比較像「書是連接媒介」：很多實踐不是從出版開始，但出版物可以把它們接起來、保存下來，也讓它們離開現場繼續流通。

草率書店 Pretty Fly Books：從年度聚會變成一個每天都存在的地址

2026 年 8 月，團隊公布**草率書店 Pretty Fly Books**落腳**西門新宿 Shinjuku Plaza**，8 月 29–30 日試營運，並於 **9 月 5–6 日**展開正式開幕活動。它的目的，是替一年一度草率季所聚集的能量，建立更持續的城市據點。[45] [47]

選址很重要。它不是在一個安靜街區打造與城市隔離的設計聖殿，而是進入西門町本來就混雜、商業、次文化密集的環境。

空間中的作品包括**李佳樺以百葉窗製作的裝置、陳楷恩以車殼零件組成的書架，以及魏姿芸繪製的共同長桌**。計畫還包含展覽、市集、工作坊與駐地等可能活動。[46] [47]

開幕合作延續相同方法：**ANGUS CHIANG**把假髮、理髮與表演帶進書店；**郭于寧與陳楷恩**則把福、祿、壽做成可食用的奶油雕塑，並配合自行組裝的聲音系統，發展帶有儀式感的開幕企畫。[45]

真正的改變其實是時間結構。

一年一次的活動可以在開幕前集中所有資源，結束後再散開；書店卻必須面對普通的星期二：庫存、租金、人力、熟客、清潔、維修，以及不能每次都靠「年度狂歡」製造動能的節目。

真正的考驗，是一個以事件為核心的網絡，能不能成為一個持久場所，同時不失去那種允許事情保持未完成的自由。 截至 2026 年 9 月上旬，書店才剛正式開幕，現在還太早從開幕報導判斷答案。

14. 這到底是一種什麼文化實踐？它有哪些內在矛盾？

A. 非正式感不是天然存在，而是被生產出來的

「草率」這個詞很容易讓整個機構看起來天生就很 spontaneous。但實際紀錄是一連串被製作出來的條件：共同工作室、邀請信、租借場地、共享材料、技術夥伴、公共補助、出版支持。

我的理解是：**非正式感本身就是黃偉倫的產出之一**。

別人之所以可以在現場比較不正式，是因為有人已經替外圍結構負責到足夠的程度。

它的風險是，這種行政與生產勞動很容易消失在視線裡，尤其當媒體把整個事件濃縮成「創辦人 Frank 的個性」。

B. 「沒有固定審美」不等於「沒有選擇」

草率季的語言歡迎難以分類、奇怪或尚未成熟的作品，但公開報名規則仍明確保留篩選權，區分不同參展類型；要申請價格較低的書籍攤位，也需要提出既有出版作品。[34]

有標準並不矛盾。真正矛盾的會是，假裝根本沒有標準。

草率獎則在另一端處理這個問題：它幫助部分創作者抵達「能以出版者身分進入書展」的狀態。換句話說，開放不是取消所有門檻，而是**提供不只一條通過門檻的路徑**。

C. 一個共同體，在經濟上並不平等

資金充裕的海外出版社、本地學生團隊、有正職收入的藝術家、必須依靠週末銷售維生的創作者，可以坐在相鄰攤位，卻承受完全不同的風險。

這是從公開費用與參展者差異得出的分析，不是證據顯示某個特定攤商受到剝削。它反而指出，如果要真正評估草率季的經濟效果，我們需要什麼資料：淨收益、重複參與率、跨境成本、無償勞動，以及後續機會如何分配。

很多人願意重複回來，本身很有意義，但不能完全替代這些測量。

D. 拒絕分類可以解放，也可能抹平歷史

洪芷寧的研究之所以重要，是因為它提醒我們：宣傳語言很容易把「zine」、「獨立出版」、「藝術家書」互換使用，即使它們有不同歷史與權威結構。[13]

草率季確實從這些領域的交疊中得到巨大能量；但負責任的描述不應把所有差異溶成一種模糊的「叛逆印刷文化」。

DIY 政治小冊、形式實驗的 artists’ book、大型商業畫廊出版物、插畫生活商品完全可以出現在同一個空間。**它們的相遇之所以有意思，正是因為它們本來就不是同一件事**。

E. 粗糙美學既不是純粹在地，也不是單純進口

黃偉倫的材料來源橫跨國際藝術設計與台灣極日常的空間 improvisation。遮雨棚、鐵窗、臨時建築、路邊材料，在他的敘述裡都可以被理解成日常創造力，而不是必須被設計美化掉的雜亂。[25]

他較明確提過的參照還包括 **Foster Huntington 的自發性計畫、Christian Marclay，以及豐島美術館帶來的身體經驗**。三者其實指向非常不同的模型：把人生本身做成計畫；用視聽編排重組感知；以及建立一個難以被純文字完全解釋的身體遭遇。[48]

真正具有辨識度的感受，是它們和台灣本地材料、社會活動與生產條件混合後的結果，而不是一套單一國家風格。

F. 真正重要的成就是：延續，但不完全標準化

十年最重要的變化，不只是從幾十組參與者成長到數百組。

而是逐漸累積了一系列讓作品繼續流動的機制：**書展、策展與商業委託、技術合作、出版支持、檔案計畫、國際交換，以及現在的一間書店**。

每一種形式解決不同問題。

書展製造高密度的相遇；委託案支付並磨練組織能力；出版計畫幫助新的作品出現；書店則試圖提供可反覆回到的日常地址。

任何一項都不會自動保證其他項目的成功。

因此，黃偉倫的實踐既不太像一般設計工作室，也不只是把「創意自由」包裝成商品的生活風格品牌。

他所建立的，是一些讓人可以在作品尚未被完整分類、專業認證或經濟穩定以前，就先把它帶到公共世界裡的場景。

這些場景需要足夠的組織能力，才能真的存活；又需要保留足夠的不完整，讓其他人仍然有能力改變它。

這個平衡，而不是任何一張海報或一件大型裝置，才是理解黃偉倫與草率季最核心的工作。

參考資料

1. 蕭玉品，〈黃偉倫：人生怎麼能無聊？要有好奇心呀！〉，《Fountain 新活水》，2023。來源連結
2. 台灣當代藝術資料庫，〈空場 Polymer〉。來源連結
3. 聯合新聞網專題，〈捨會計金飯碗 策展人黃偉倫 希望成為一代人的「靈感」〉。來源連結
4. Freunde von Freunden, “Frank Huang.”。來源連結
5. Zeczec，〈草率季 Taipei Art Book Fair and More〉群眾募資頁。來源連結
6. 典藏 ARTouch，空場 Polymer 回顧。來源連結
7. 國家文化藝術基金會補助成果檔案庫，〈草率季—台北藝術書展發展計畫及 ZINE ARCHIVES 獨立書刊資料庫建置計畫〉。來源連結
8. Taipei Times, Kustaa Saksi exhibition coverage, 2015.。來源連結
9. 台北文創，Frank Huang／草字頭人物訪談。來源連結
10. FLiPER，〈睡眠林床試驗〉，2015。來源連結
11. Shopping Design，赤松音呂 Nelo Akamatsu 展覽報導。來源連結
12. 典藏 ARTouch，草率季早期報導。來源連結
13. 洪芷寧，台北市立美術館 MAP，台灣小誌與藝術家書研究。來源連結

14. BIOS monthly，第一屆草率季報導。來源連結
15. 國家文化藝術基金會補助成果檔案庫，2019 草率季發展計畫。來源連結
16. MOT TIMES，〈2020 草率季・開天窗〉。來源連結
17. 同第 7 筆。
18. Openbook 閱讀誌，2022 草率季報導。來源連結
19. MOT TIMES，2023 草率季報導。來源連結
20. MOT TIMES，2024 草率季報導。來源連結
21. 華山 1914，2025 草率季「Soft POW／無限柔軟」活動頁。來源連結
22. 臺北表演藝術中心，2026 草率季「小動作 Ctrl + Y」官方活動頁。來源連結
23. VERSE，〈2026 草率季移師北藝中心〉。來源連結
24. La Vie，Frank Huang／草率季 2024 專訪。來源連結
25. cacao 可口雜誌，〈草率季今年「開天窗」！草字頭黃偉倫〉。來源連結
26. La Vie，2024 草率季視覺、材料與空間報導。來源連結
27. FLAT43，〈草率季十週年，在士林的大型藝術洞窟〉，2026。來源連結
28. Echo Yang, “2019 Taipei Art Book Fair,” Behance.。來源連結
29. ONE.1O Society / Desiree Niu, “TABF Poster Invitation 2020,” Behance.。來源連結
30. La Vie，2023 草率季主視覺與主題報導。來源連結
31. 國家文化藝術基金會補助成果檔案庫，草率獎出版支持計畫。來源連結
32. Shopping Design，草率獎與采憶紙業合作報導。來源連結
33. 國家文化藝術基金會補助成果檔案庫，《草率簿》與相關出版計畫。來源連結
34. 草率季官方網站，2026 Open Call。來源連結
35. ACCUPASS，2026 草率季售票及活動資訊。來源連結
36. La Vie，〈混水釣蝦場〉，2019。來源連結
37. C-LAB，《Theatre of Flows／循流劇場》官方頁。來源連結
38. raumlaborberlin, “Theatre of Flows.”。來源連結
39. 文化部／國立臺灣美術館，2021 威尼斯建築雙年展《台灣郊遊—原始感覺共同合作場域計劃》。來源連結
40. 典藏 ARTouch，新北市美術館《做圓 Making Circle》報導。來源連結
41. 勤美，2023 Summer Splash 活動頁。來源連結
42. Shopping Design，LOEWE Paula’s Ibiza 台北夜市活動報導。來源連結
43. JL DESIGN, “LOEWE Paula’s Ibiza,” Behance.。來源連結
44. Chignitta，ikuikustudio profile。來源連結
45. EVERYDAY OBJECT，〈草率書店 Pretty Fly Books 落腳西門〉。來源連結

46. Shopping Design，草率書店 Pretty Fly Books 空間與開幕企畫。來源連結
47. 一日誌，〈草率書店 Pretty Fly Books 落腳西門〉，2026。來源連結
48. Shopping Design，Frank Huang／草字頭早期策展與靈感訪談。來源連結