

「甚麼都可以」和「創造新知識」——論香港的藝術博士學位

撰 韋一空

譯 潘偉珊

在「甚麼都可以」、藝術處處的年代，藝術教育何去何從？¹

在高等藝術教育環境中，因對過去五十年藝術發展的了解，以及所研習的藝術在地理及文化範圍之廣，藝術系學生的實驗方向變得極多元化，令評分準則幾乎無法跟上步伐。雖然人們一直認為在藝術工作室和藝術系課室裡製作的已經是藝術品，但其實專業藝術創作與藝術教育創作相距甚遠，只是很少人談論這點。每當學期終結，創作課導師要評定學生的作品時，兩者之間的分別才會顯而易見。傳統的美學標準，如構圖和著色等，在藝術評審中已變得愈來愈不重要。那麼，導師又如何能就學生作品評分呢？

我沒有執教創作課。雖然同事都很客氣，容許我就學生的創作提意見，但我並沒有參與評分過程。其實，即使沒有讀過藝術史（或只是讀最基本的，即是幾乎等於零），也可以教藝術創作。不過，我認為藝術創作與藝術史相輔相成，兩者堪稱「天作之合」。我的工作簡介指我教授「西方藝術史、現代及後現代主義理論，以及中西比較美學」。是的，我的確任教這些科目，而這份簡介也是我撰寫的。可是何謂「西方藝術史」？不少人對此存有誤解。

對我來說，藝術系學生需要修讀的，不一定是「西方藝術史」。最理想的情況是，學生能在創作課上，學習和了解今天世界各地如何創造藝術（How art is being made）。²不過，這個科目需要的講師數量和授課時間過於龐大，根本不可能實行。在香港中文大學藝術系，我們仍會學習十五世紀至廿一世紀的歐洲和中國藝術以及相關理論。可是，我認為學習這些藝術史知識，只是為了解當代藝術作準備。無論學生專修藝術創作或藝術史，他們都是這世界其中一份子。要幫助學生加強對世界的認識，唯一方法就是把歷史知識傳授他們，或至少幫助他們接觸這方面的豐富資料。至於現在或未來會怎樣，他們只能自行探索。³

¹ 是節部份內容曾收入論文〈*Studio Art and Art history: A Marriage of Convenience?*〉（藝術創作與藝術史是互相利用的結合嗎？），並在 2007 年 5 月 18 日舉行的「藝術處處之藝術教學——香港中學和大學藝術教育」研討會上發表。

² David Summers 教授在《真實空間：世界藝術史及西方現代主義的崛起》（*Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, London: Phaidon, 2003）一書中討論教授「世界藝術史」的可能性。其中一些問題在 James Elkins 編輯的《藝術史是全球性的嗎？》（*Is Art History Global?*, London and New York: Routledge）中第 322 至 341 頁已作討論。

³ 我在香港浸會大學視覺藝術院於 2010 年 6 月 23-25 日舉辦的「機會與挑戰——亞洲視覺藝術教育研討會」上，發表題為〈*Some Useful Concepts from the Past and the Present: Teachable and Unteachable Notions for Higher Education in Art*〉（過去與現在的一些有用觀念：藝術高等教育中可教及不可教的概念）的論文，當中簡略討論當代藝術高等教育所需的元素。Thierry de Duve 剖析新高等藝術教育制度的需求時，探討如何透過學院以往創立的制度建構可行的新系統，以更切合藝術定義不停轉變的年代。他比較舊式教育學院的藝術教育和較近期的包浩斯學院手法，並分析兩者的矛盾。然而，他指出兩種制度在現今的藝術機構中同

同樣，現今的當代藝術創作環境已達至真正全球化，傳統以「東」、「西」方區別的二分法已不合時宜。例如，我們要了解中國藝術家如何在現今社會創作，就必須把其作品放諸全球框架來解讀。所以說我教藝術史未必恰當，因為我教的是歐美和中國藝術的近代發展（我只專注歐洲、北美洲和中國，所以稱不上是「全球」或「世界」藝術史）。我主要研究理論和當代藝術的製作背景，性質較接近文化研究系講授的課題。透過這些理念範疇，我們可以找到更恰當的方法評審學生的作品。

雖則如此，我認為某些科目不需要新的評審系統。舉例說，教授及評審傳統中國繪畫和書法時，仍然存在客觀的評審標準；唯其基礎必須來自對中國畫和書法歷史的真正了解。所以在中國繪畫和書法方面，藝術史與藝術創作不可分割。事實上，最常出現評審問題的，乃是較為「當代」的藝術形態。這些形態不用油彩，有時甚至不用任何物體。

美國哲學家費耶阿本德（Paul Feyerabend, 1924-1994）曾創出一個說法：「甚麼都可以」（Anything goes），正好用來形容當代藝術的慣常現象。費耶阿本德在1975年出版的名作《反對方法：「知識無政府主義」理論綱要》（*Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*）⁴中提出一種方法，用來理解現代專業知識的多元特性。費耶阿本德表示，從來沒有任何有意思的理論能與所有相關的事實相符。人們接納新的理論，不是因為理論尊崇科學方法，而是其支持者用上各種詭計證明他們是完全對的——雖然他們只是暫時或部份是對的。在這種沒有固定意識形態的浮動知識領域中，唯一推動變化和演進的方法，就是建立一種「甚麼都可以」的思維系統。當代藝術正正落入這種領域。

既然今天的藝術世界「甚麼都可以」，評審當代藝術作品於是變得很困難。既然甚麼都可以接受，便不能按「素質」標準來評定作品，導師評審學生作品時，就很容易冒上把個人價值強加學生身上的危機——當中包括個人品味，即十八世紀美學的中心思想兼令人苦惱的概念。這個問題源自傳統康德哲學，即在個人品味紛紜多樣的情況下，仍傾向把理論上應該公正的品味判斷視作或假裝成通用準則。其實，要在教學環境判斷何謂優秀作品，真正的評審標準是由文化和社會背景塑造而成的，所以不能在缺乏制度的情況下，把這些標準放諸所有作品。不過，制度從不客觀，背景亦會隨時間和地點改變（今天在香港被視為優秀的作品，將來或許不再受到賞識，而過去更肯定不獲好評）。這些亦是二十世紀藝術學院一直面對的問題：由於社會和文化結構不停轉

樣吃重；這反而產生更多問題，而解決方法卻太少。之後，他想出三重概念——「態度」、「實踐」和「解構」，企圖藉此以更開放的制度解決矛盾。即使如此，他亦承認這個方法欠缺一些元素，未能完全滿足真正當代藝術教育的要求。最近，芝加哥藝術學院藝術教授 Frances Whitehead 在其論文中，提出新的三重概念：「Métis」、「實踐」、「重新定向」。「實踐」和「重新定向」固然是實用的概念，但其實與 Thierry de Duve 的方法差別不大，只是更有力說明高等藝術教育的需要。最重要的，應是「Métis」（法語，慧黠）這個概念。在當代藝術創作中，「Métis」被視為極之豐富的概念，但放諸藝術教育上，卻十分棘手。總括而言，由於「慧黠」是不可言傳的，有人建議最好把學生置於某種處境中，讓他們培養出敏於轉變的態度，到世界各地的藝術學院學習，透過面對各種意想不到的情況充實個人經驗。

⁴ Paul Feyerabend, *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge* (London, New York: Verso Books, 1993).

變，判斷和評審的基礎——即導師的個人品味，亦很快變得不合時宜。

1757年，大衛·休謨（David Hume）在〈論品味的標準〉（*Of the Standard of Taste*）一文中⁵，早已處理這個問題。他認為，要找到「品味的真正標準」，最佳方法莫過於實習。透過實習——包括耐心和細心地聆聽、觀賞和比較，每個人都有能力以常識分辨真正的美麗。美麗這個觀念在當代藝術中並非必要概念，但它可以換成「甚麼都可以」裡的「甚麼」，亦即是學生希望透過作品表達的概念。所以，利用文字或對話說明概念，成為學生創作和評審作品的重要部份。對我來說，在教育環境中唯一可以評審學生作品的方法，就是把創作者的論述和作品互相比較，看看是否相符。當然，這方法仍然涉及很多個人判斷，但起碼勝過依賴第一眼的主觀「內心感應」。

無論導師覺得自己有多「跟得上時代」，年輕學生的品味、價值觀和標準總會跟他們南轅北轍、但卻同樣說得通。評審導師來自不同背景，他們始終會忽視學生標準的合理性（在創作課的評論環節，學生點評朋輩的作品時，亦有這種情況出現：每個人都不同，每個人都可以稱其文化和社會價值合理和可以接受）。在這種情況下，就算由朋輩進行評審，也不完全有效。不過，這仍不失是個好方法，可以在評審作品時增加多重觀點，令評分過程達至某程度的客觀性。

無論如何，最終決定權仍然落在導師手上。這或許不是最完美的安排，但畢竟是最實際的解決辦法。假如學生有藝術史或理論知識，並懂得闡釋創作意念，將對評審更有利。學生愈善於解釋他們如何用作品達到創作目的，愈有機會令評審者接納其作品；這純粹在於能否說服你的聽眾。這種情況下，創作者自行建立作品的評審標準，毋須完全受導師的文化背景和品味影響。

可是我必須強調，我談論的只是高等教育的藝術課和評審情況。若要中學生用文字把作品概念充份闡釋，則未免過於苛求。我認為中學的美術課可以讓學生學習如何評價一些能按簡單形式標準（例如著色、構圖等）來評核的美術形式。同樣，我談論的亦不是一般藝術工作者；他們不需用理論驗證創作，因為根本沒有人要為其作品評分——雖然我往往較欣賞能用文字把視覺概念清晰闡述的藝術家。我亦清楚了解，很多出色的藝術家創作時，根本沒想過意念或言語表達等問題。這種理論只適用於高等教育環境，為求令導師更準確評價學生作品，以及判斷這些作品在美學上是否具說服力。

不過說到底，這亦不是最理想的方法。判斷論述與作品是否相符時，評審者仍會受其個人品味，特別是文化背境深深影響。即使休謨也認為，能夠完全摒棄個人偏見、以「美的真正標準」作判斷的人極之罕有，事實上他從未遇過。可惜，導師不可能無所不知；在這個資訊發達的年代，年輕一輩認識的事物，我們可能從未聽聞。所以，我們更應該讓學生闡述自己的作品來說服導師。身為導師，我們的職責就是聆聽，並盡可能撇除自己的偏見。

不少創作課導師或許認為，訓練學生「解釋」作品是多此一舉的事。他們傾向以視覺（或觸覺和其他非語言的身體功能）為重心，認為若加入語言闡釋，只會令作品水準下降。這種藝術模

⁵ 〈*Of the Standard of Taste*〉, David Hume 撰, 輯於《*Art and Its Significance: an Anthology of Aesthetic Theory*》一書中。Stephen David Ross 編, (Albany: State University of New York Press, 1994), 頁 78-92。

式的確存在，而且很合理。不過，很多其他藝術模式都需要加上說明，幫助觀賞者理解。舉例說，2010年畢業的中大藝術系學生楊承謙，他曾製作一項作品，參與以蒲松齡（1640-1715）《聊齋誌異》為主題的展覽。作品象徵一座山，山上有些用鉛筆畫上的人形圖案（圖1）⁶。假如觀賞者不曉得作品指涉甚麼故事，又不知道那座山代表某天的恆生指數，即使知識再豐富也會感到困惑。闡釋不但沒有降低作品水準，反而令作品更堪玩味，亦不會降低其美學素質。然而，藝術家需經年月琢磨，才能把闡釋技巧提升至能榮登最佳當代藝術刊物和期刊的水平。假如，這種訓練從本科生課程開始，就需在其他藝術教育階段雕琢至更高水平。

哲學博士（藝術）及／或純藝術博士：深入藝術／透過藝術／為藝術而研究的問題

在「甚麼都可以」的準則下，藝術創作有更大的自由度，但同時需要更多反思。事實上，藝術表達形式越自由，越需要扎實的理論基礎。藝術碩士課程容許學生在最自由的環境中，把實驗精神推至極點，創作深具個人色彩的原創作品。到了博士課程（有關純藝術博士及哲學博士的分別，容後討論），藝術工作者則需透過文字和研究，對其藝術創作進行更深入的反思。研究方法有很多種。前英國皇家藝術學院校長兼英格蘭藝術委員會主席 Christopher Frayling（於流行文化研究方面更負盛名），在其論文〈研究藝術／透過藝術做研究：問題何在？〉（*Research in and through the Arts: What's the Problem?*）⁷中，繼承了 Herbert Read 於1944年的主張，把藝術博士的研究方向劃成三類：

第一類研究，他稱為「深入研究藝術」（research into the arts）：

第一類研究無論源於創作室或圖書館，我都覺得非常直接：研究藝術本身。根據現有指數和我的個人經驗，這類研究在現今社會佔最多數。這種方法乃透過社會、歷史、經濟、文化、心理、技術或其他不同層面，對藝術進行研究。這類研究有數之不盡的範例和存檔，用來建立規章和步驟。對許多傳統大學而言，這可能是唯一的研究模式。

這項分類已交代得很清楚。在香港，這種研究馬上會歸入「藝術史」類別，所以在此毋需多談。

⁶ 創作意念：「此作品靈感來自宋朝畫家范寬名作《谿山行旅圖》和一個《聊齋》故事——《羅刹海市》。《羅刹海市》提到『顯榮富貴，當於蜃樓海市中求之耳！』，寓意一切榮華富貴皆是一時虛榮。這座『恆指山』的山脊乃1984年至2010年初的恆生指數大概升跌，多年來無數香港股民多麼渴望攀爬上這個險峻山脈的巔峰。只是明知不可為而為之的人多，及時收手的人少，到過頂點的人更少，碰過頂峰便滿足安全下山的人又有幾個呢？」

⁷ 〈*Research in and through the Arts: What's the Problem?*〉，Christopher Frayling 撰。該論文曾於2009年倫敦市政廳音樂及戲劇學院的會議上發表。

第二類研究，他稱之為「透過藝術做研究」（research through the arts）：

第二種研究在指數中佔第二大類，雖然沒有第一類那麼直接，但仍然可以找到及分辨出來：透過藝術做研究。研究形式可包括物料研究、發展史／工藝研究、因應特定要求設計某件科技產品、進行有恰當記錄的動態研究；或是製作電影、影片，讓研究者從過程中發掘新的知識和／或理解方法，不過這必須是可傳達的知識。無論是醫學、解剖學、心理學、教育學或其他範疇，研究者均是透過藝術尋找答案。我最喜愛的例子來自皇家藝術學院和中央學校（the Royal College of Art and the Central School），一個有關金屬著色、薄層和紋理處理方面的研究，此研究結果已經發表。Michael Rowe 以一系列可重複執行的實驗進行研究，並列舉多種根據實驗結果而製成的有趣物品。我認為，這是透過藝術和設計作研究的經典例子。當研究跨進物料科學、電子或工程等領域時，又會產生無數範本和存檔以供選擇。不過，情況不一定經常這樣，也不應這樣。⁸

這類研究顯然屬於設計教育機構的範疇。雖然藝術和設計之間的界線很多時難以劃分，而藝術教育和設計教育又有共同之處，但我認為兩者其實截然不同（或許很多教師不同意此點）。雖然這類研究也適合藝術教育機構，但我相信不會經常出現，所以也毋須多談。香港藝術博士課程唯一可行的類別，我認為，就是 Christopher Frayling 稱為「為藝術而研究」（research for the arts）或「藝術即研究」（the arts as research），即第三種方向：

第三類研究至今仍然備受爭議：「為藝術而研究」，或「藝術即研究」。研究得出的最終產物，可能是一件人造物件、一場表演，或是蘊含在物件中的意念。研究目的主要透過視覺、音樂、身體、產品語義學或動態影像等媒介傳達知識，而不是使用語言。面對這個問題，RAE 評估文件⁹能夠提供部份解決方法。文件列出一系列研究成果，並按創作室類別劃分作品類型，之後再沒其他。我們可以看到，他們最注重的是研究結果；但在這個會議上，我們同樣注重研究過程。¹⁰

關於藝術博士學位的爭議其實環繞兩方面。第一，藝術博士學位將取代藝術碩士學位，成為藝術研究的最高學歷；第二，藝術博士是否應該創造新知識，正如其他學系對博士班的要求一樣

⁸ 同註 7。

⁹ 編者註：即英國的 Research Assessment Exercise，是一個全國性的學術評鑑機制。

¹⁰ 同註 7。

（但各門學科對「知識」的定義有所不同，所以這要求從無清晰界定）。我們首先將博士學位與碩士學位的要求作對比，釐清前者的位置。

我們先談談學位旅程的起步點——藝術學士學位。學士課程讓學生盡可能汲取最廣博的藝術知識，包括藝術史、技巧（雖然這已具爭議性），以及多個世紀以來部份藝術理論和相關創作。同學畢業時，很多已獲得足夠訓練，能夠從事任何專業的藝術工作，由教書以至專業藝術創作均可。可是，這些技能需要透過「真實世界」的實踐繼續發展，毋需教育機構協助。培訓藝術家並不是博士學位的目的，至很大程度上（可行的話），這是碩士學位的目標。剛相反，博士班乃為培育藝術家在學術環境積極發展，充份利用「理論」去支持藝術創作。

其實，碩士研究生已經懂得在作品中注入大量理論元素，證明他們具有專業藝術家的才能。在這階段，他們可以用更專業的方式（重點是「專業」）表達意念，並學習藝術家如何在藝術機構和藝術市場運作。某程度上，碩士課程能讓人更快精通「真實世界」裡的事物。同學可以達到極高的專業水平，為日後在「藝術界」（如藝術市場、藝術行政等）擔當要職作準備。此外，他們需要就自己的創作和在當代藝術界的位置發表第一份專業剖析，才會被認可為藝術碩士（碩士研究生第一次在研討會發表報告時，若聲稱自己從不用言語解釋創作理念，就會被提醒他們是在爭取更高學位資格的研究生。在這個處境中，作品與理論應用是用來評審學生、頒發高級學術資格的唯一方法）。可是，碩士學位的專研程度只維持於專業創作水平；即使同學已作出深入剖析，但其深度仍未達至藝術教育最終學位要求的水平。

不過，我們絕對不能貶低藝術碩士學位的價值。學生如希望打穩藝術理論和創作基礎，成為專業藝術家，仍可視之為最終學位。相對於此，藝術博士學位應該是不一樣的「東西」。我們先談談「藝術博士」這個概念最重心的議題，再為此下定義。很多人認為——尤其在美國，博士論文應該創造新的知識（當然，不少人質疑藝術創作是否等同創造知識。「創造知識」源自科學精神，在此領域中已有共識，「知識」需要，而且應該作精確定義）。換另一種看法，藝術博士學位應跟一般博士學位一樣，讓具有碩士資格的在職藝術家證明其創作就是新知識；把創作套入藝術史的框架中，並用適當的理論基礎作支柱，以語言實踐「甚麼都可以」的精神。

不論是「純藝術博士」或「哲學博士（藝術）」，藝術博士學位是讓專業藝術家成為「學者」的平台。修讀藝術博士不一定需要成為學者，而是更進一步，為了以同樣嚴格的標準來分析及理解自身作品在當代藝術界的位置。換句話說，他們的研究並不局限於藝廊創作，而更包括發掘新方法，處理以作品帶出的議題。因此，他們變成了理論家，也稱得上「創造新知識」。雖然在研究主導的大學環境中，極難界定何謂創造知識，但博士學位的主要目的，正正就是創立知識。藝術碩士學位才是培訓專業藝術家的職業教育平台，而藝術博士學位則為幫助藝術家的創作邁向更「理論化」的方向。

可視作「創新知識」的藝術研究例子

副題中加入「可視作」一詞，是因為現時仍有很多負責批核高級教育學位的人士不接受創意藝術（包括創意寫作或音樂）和知識有關，因為「知識」一詞普遍採用科研活動的定義。假如要處理這些矛盾的觀念，實在耗費太多時間，所以我只能簡單假設，就任何情況作出任何解說，均可視為「知識」（舉例說，關於人類處境的社會學分析，雖然沒有在「現實世界」創造新事物，但仍被視作新知識，值得博士生進行研究）。我在這裡選用建築師李民偉的作品為例子。這除了因為我本人很欣賞李氏的藝術創作之外，他在2010年取得皇家墨爾本理工大學藝術博士學位，我當時以外部評審員的身份評賞過其作品。我認為，該作品是一個合適的例子，說明如何由藝術家的反思引向藝術創作，並創造出藝術層面的新知識。

除了製作作品，李民偉亦以這個項目為題材，出版了一本雅致的書冊，本文引用的圖片均見於此書。¹¹李民偉以尼龍摺床為作品核心，反映香港公共空間的概念。他先從歷史角度，解釋摺床如何成為香港公屋人均面積的標準「量器」；之後更邀請香港某些地區的居民，一起用摺床進行一連串藝術表演。他對公共空間的運用，以及用摺床標誌私人空間的構思，不僅帶出文化身份的反思，而且令人思考到現代城市「公共」與「私人」的對立面。

在論文〈辯論〉一章裡，李民偉就公共藝術這議題，訪問了多位從事藝術創作和制訂政策的人士。從這些訪問中，我們確切看到藝術家介入香港公共空間的可能性。這個議題過去幾年在香港引起很多爭辯：由警方查問曾德平（1959 - ）在街上吃飯，到梁志和（1968 - ）派發用「天空」形狀製成的曲奇餅，以至劉小康（1958 - ）用椅子作為香港文化的浮動標誌，問題是：到底公共空間可以容許和不容許甚麼。李民偉透過物體——「床」（雖然李民偉的作品沒有用上這重意義，但床可視為親密關係的終極象徵；李氏總結論文第一部份時，作了一個有趣的評論：「摺床沒有家，但好像一直存活在家裡」。），以及公共演示來思索這問題。從這方面看，他的作品涵蓋當代藝術創作所有範圍，由政治、行政角度到美學，以至關於表演和藝術物體間之關係的特定概念。

論文第四章名為〈實驗〉，描述李民偉以香港公共和私人空間為題的所有藝術演示。資料經過詳盡蒐集（包括引用 Barbara Hoffman 等藝術家和1924年的超現實主義宣言），內容豐富、闡述細緻，構成他整項研究的核心部份，並未令人失望。李民偉在香港數個具代表性、人口極度密集的区域探索議題：私人如何在公共領域尋求自己的空間？從九龍區人口密度極高、人頭湧湧的旺角（圖2），到港島區較高檔次但人流同樣暢旺的時代廣場（圖3），李民偉選擇這些各有特色的地點擺放、擺弄摺床。

身為香港房屋署的建築師，李民偉有大量機會與不同機構合作，部份機構與他研究的議題有關。他曾應邀參展2006年威尼斯建築雙年展，對他研究及構思藝術項目影響尤其深遠。香港其他地點亦是李民偉探索的空間，例如他近期在中區警署／域多利監獄展出一項裝置藝術（圖

¹¹ 李民偉：《與床對話》，（香港：文化葫蘆出版社，2009）。

4)。那裡是一個非常有趣的地方。一直以來，香港社會不太關注保存歷史，直至近年才改變，而中區警署至今仍是香港其中一幢可能被清拆的建築。李民偉亦有探討社會態度的轉變，並質疑以往的舊樓清拆政策。這種政策一向無意識地清拆舊建築，直至過去數年，大批公眾（最令人矚目的是所謂的「八十後」）示威抗議，爭取保留集體回憶，情況才有改變。在連串藝術表演中，最壯觀的一次乃在中環匯豐銀行前的空地進行。這是最好的例證，說明私人企業經常「盜取」香港市民的公共空間，強行並不合法地變為企業私有空間（圖5、圖6）。

李民偉總結時，清晰地回答了他在解說之初列舉的問題。他透過由群眾參與的壯觀表演，直接探索高密度城市的公共和私人空間議題。這項研究發展脈絡清晰，意義極之豐饒。李民偉既能發揮對香港歷史的認識，又能以建築師的全面角度去製作作品，不但為公共藝術界帶來新知識，而且完全滿足藝術的美學和關係意識。他成功製作這些項目，並用設計精美的書冊展示，顯示他的沉思過程——如運用現成物（金屬框尼龍摺床）、在「關係美學」上引來的社會評論，以及所有相關分析——不僅成功創造新知識，並在其藝術創作的不同層次深度，讓知識透過不同形式如歷史描述和親身訪問徹底呈現。

作者為香港中文大學藝術系副教授

Copyright © 2010 Department of Fine Arts
The Chinese University of Hong Kong
香港中文大學藝術系 版權所有

圖片註釋

楊承謙〈恆指山行旅〉，木、鐵、顏料，10cm x 18cm x 130cm，2010

李民偉〈空間寄居：Nathan〉，旺角彌敦道，21-11-2008 16:44:51

李民偉〈空間寄居：時間與廣場〉，銅鑼灣時代廣場鐘樓，25-11-2008 22:55:40

李民偉〈與眾一同：「開展所能 VI——中區警署 / 域多利監獄」〉（2008 年 1 至 3 月）

李民偉〈與眾一同：「開展所能 VIII——與獅共舞」〉，2009 年 4 月

李民偉〈與眾一同，「開展所能 VIII——與獅共舞」〉，2009 年 4 月

Copyright © 2010 Department of Fine Arts,
The Chinese University of Hong Kong
香港中文大學藝術系 版權所有