

Study on Creation and Teaching of Moving Image of New Media

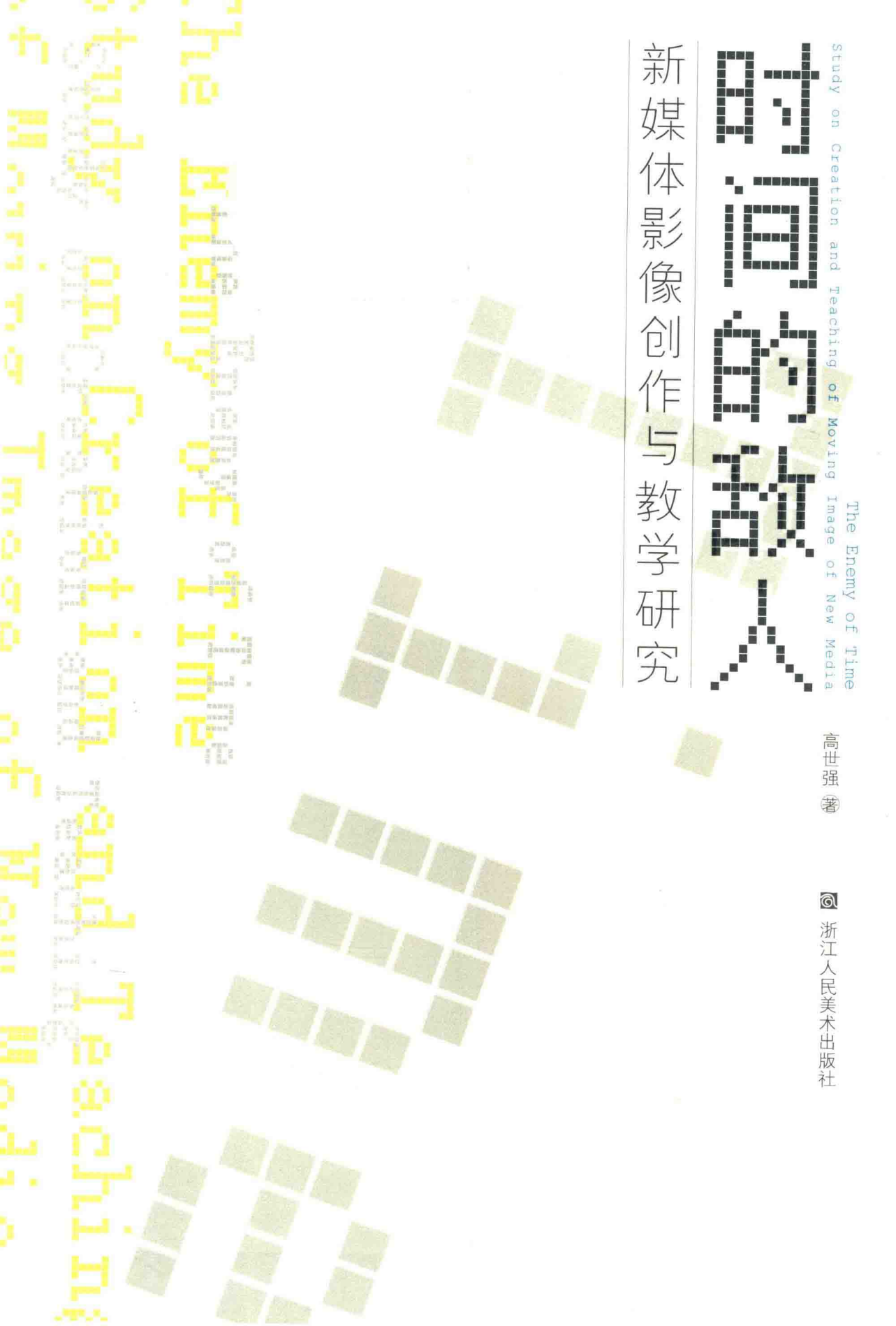
The Enemy of Time

高世强 著

浙江人民美术出版社

时间的敌人

新媒体影像创作与教学研究



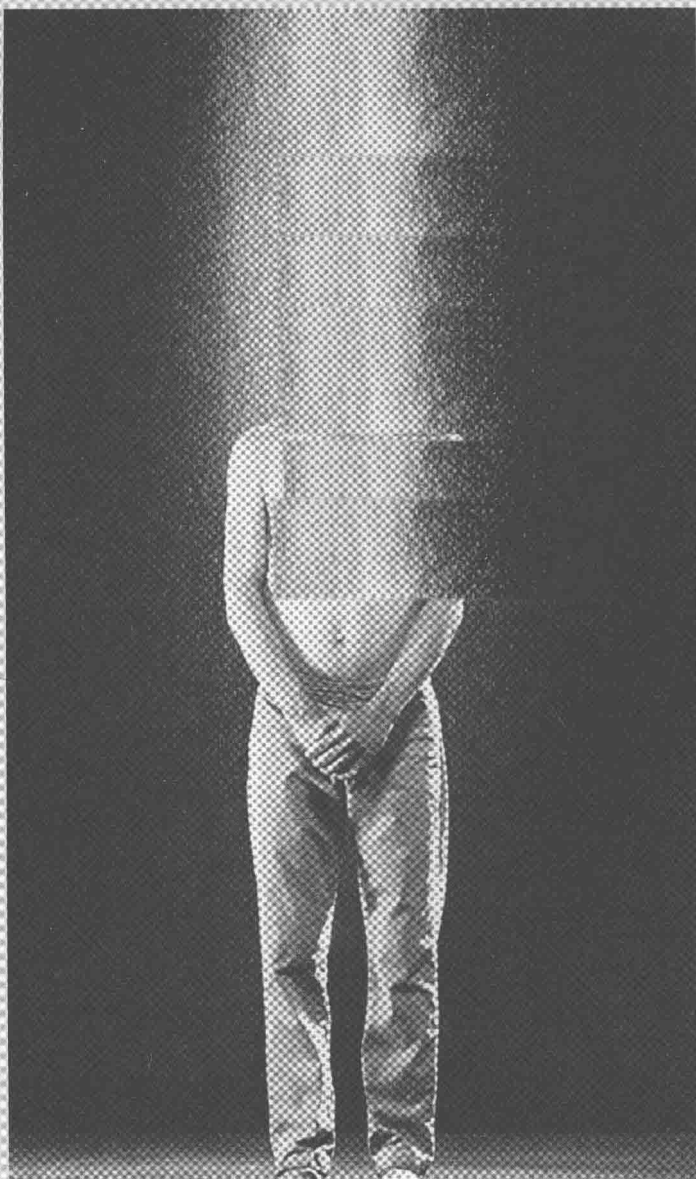
时间的敌人

Study on Creation and Teaching of Moving Image of New Media
The Enemy of Time

高世强 著

浙江人民美术出版社

新媒体影像创作与教学研究



图书在版编目 (CIP) 数据

时间的敌人:新媒体影像创作与教学研究 / 高世强
著. — 杭州:浙江人民美术出版社, 2016.9 (2016.11重印)
ISBN 978-7-5340-5264-4

I. ①时… II. ①高… III. ①摄影艺术—教学研究
IV. ①J4

中国版本图书馆CIP数据核字 (2016) 第215354号

责任编辑:水 明
责任校对:黄 静
责任印制:陈柏荣

时间的敌人

新媒体影像创作与教学研究

高世强 著

出版发行:浙江人民美术出版社

地 址:杭州市体育场路347号

网 址:<http://mss.zjcb.com>

电 话:0571-85176089

经 销:全国各地新华书店

制 版:杭州真凯文化艺术有限公司

印 刷:浙江海虹彩色印务有限公司

开 本:787mm × 1092mm 1/16

印 张:13.25

版 次:2016年9月第1版·第1次印刷

2016年11月第1版·第2次印刷

书 号:ISBN 978-7-5340-5264-4

定 价:99.00元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与承印厂联系调换。

绪论

第一节 新媒体影像研究的现状及问题 / 001

第二节 本书的基本结构及主要内容综述 / 005

第一章 作为实验艺术的新媒体影像学术小史

第一节 媒体变迁与时代氛围 / 010

第二节 单屏与多屏：技术进步与文化针对性的相互影响 / 015

第三节 媒体技术的新趋势 / 039

第四节 新媒体影像研究中的问题意识 / 046

第二章 学院背景中的新媒体影像创作与教学理论探索

第一节 准备：作为传统基础训练的素描向新媒体影像创作基础的转化 / 056

第二节 山水画与新媒体影像创作中的“造物”观 / 071

第三节 诗的逻辑与新媒体影像创作 / 079

第四节 “个人影像”作为一种主动的存在方式 / 089

第五节 隐逸于影像——景观社会中的新媒体影像策略 / 099

目 录

Contents

第三章 新媒体影像创作教学在学院中的实践

第一节 学院新媒体影像教学课程体系的搭建 / 114

第二节 新媒体影像叙事基础 / 142

第三节 “眨眼：从2秒到200秒”

——新媒体影像短片作为一种独立艺术形式 / 163

第四节 文本与方案

——兼谈新媒体影像教学中创造性思维的养成 / 176

第五节 研究生阶段——“空间影像叙事”研究 / 184

余论 / 198

后记 / 204

绪论 | Introduction

第一节 新媒体影像研究的现状及问题

一、理论和实际应用价值

新媒体影像是国际当代艺术最重要的创作形态之一，也是当代展示文化和会展产业的主流媒介。在全球范围内，新媒体影像的发展水平已成为衡量各国艺术教育水准和创意产业活力的重要指标。2010年上海世界博览会将全世界的目光吸引到中国，同时也极大地拓展了中国公众的视觉经验。它把各种尖端的新媒体影像技术展现给中国公众，也给中国新媒体影像创作与教育带来了全新的机遇和挑战。中国艺术教育如何积极地面对世博会产生的巨大社会效应，从而在“后世博时代”语境中推动中国视觉文化的大发展？如何应对中国会展经济对新媒体影像技术日益增长的需求？如何在当前教育体制内建立起新媒体影像艺术的实验空间？这都是当前亟须思考的问题。

近年来，中国各地美术学院或相关综合院校纷纷建立新媒体艺术专业，目前最长的教学实践已经有十多年之久。这些实践为中国新媒体影像艺术的发展做出了很大贡献。但是，各院校对新媒体影像的理解认识以及表述方式尚显混乱，大多数新媒体影像教学并没有在当代艺术的文化事业中思考新媒体影像艺术的问题，只是运用新媒体材料的新瓶，来装影视编导的旧酒，按照传统影视学、设计学的模式陈陈相因，并不足以承担新媒体研发和创造性思维培养的任务。更重要的是，国内至今仍缺乏对新媒体影像艺术的创作方法论进行深入研究的专著，更少见关于新媒体影像艺术教学的研究和系统的教材。

上海世博会之后，国内新媒体专业迎来了新的挑战，随着媒体的更新、技术的进步，刚刚建立起来的教学体系、课程模块已显得陈旧。“后世博时代”会展业的大发展使我国影像媒体创作



国内外相关研究书籍

人才严重供不应求，传统的影视创作模式与教学思路在“后世博时代”多媒体影像“立体化”与“现场化”的大趋势下面临落伍的危险。

基于上述考虑，本研究着眼于国际当代艺术的发展脉络，从“后世博时代”带来的问题意识出发，探究新媒体影像创作的方法论基础与教学模式，并进一步探讨新媒体影像艺术在媒体研发、艺术创作与社会应用之间循环互动的自我更新模式。

二、目前国内外研究的现状和趋势

国外关于新媒体影像艺术的研究著述，大致可分为综述类和研究类两种。最具影响力的综述类著作如《影像启蒙：影像艺术导引》（*Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, 2005）^{（1）}，该书收录41篇文章，作者中既有艺术家也有研究者，他们从各自的角度阐述了影像艺术的诸多方面，涵盖影像哲学、视觉文化、影像与科技、大众文化、影像叙事、媒体影像空间等等。另一本重要的综述类著作是迈克尔·拉什（Michael Rush）对新媒体影像艺术史的专门研究——《影像艺术》（*Video Art*, 2007）^{（2）}，该书系统全面地介绍了西方自20世纪六七十年代以来影像艺术的发展历程。

关于新媒体影像艺术研究的论著还包括：《艺术中的新媒体》（*New Media in Art*, 2005）^{（3）}、《数字影像艺术》（*Video and Digital Art*）^{（4）}、《网络艺术与影像艺术》（*Internet Art and Video Art*）^{（5）}。相对前面两本而言，这几部著作只是泛泛地介绍了新媒体影像艺术的短暂历史，仍然沿用了风格史的分析模式。可见，对于新媒体影像艺术的历史性梳理研究，在西方也刚刚开始，尚处于比较粗浅的阶段。

研究类代表性著作如《流动的屏幕，拓展的影院》（*Fluid Screens, Expanded Cinema*）^{（6）}，参与写作者均为影像研究和新媒体研究的专家，该书比较全面地探讨了新媒体影像艺术从传统影像到互动、表演、网络媒介的转变，涉及的问题包括数字美学和

（1） Edited by Doug Hall, Sally Jo Fifer, *Illuminating Video: An Essential Guide To Video Art*, Aperture / BAVC, 2005.

（2） Micheal Rush, *Video Art*, Thames & Hudson, 2007.

（3） Michael Rush, *New Media in Art*, Thames & Hudson World of Art, 2005.

（4） Christine Paul, *Video and Digital Art*, Thames & Hudson, 2008.

（5） Rachel Greene, *Internet Art*, Thames & Hudson, 2004.

（6） Edited by Janine Marchessault, Susan Lord, *Fluid Screens, Expanded Cinema*, University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 2008.

传统美学的异同,新媒体对观看、叙事、社群的作用等等。

另一本重要著作是耶鲁大学艺术史教授大卫·乔斯利特(David Joselit)的专著《反馈》(*Feedback*)⁽⁷⁾。该书深入研究了20世纪六七十年代开始的影像艺术,如安迪·沃霍尔(Andy Warhol)、白南准(Nam June Paik)、丹·格拉汉姆(Dan Graham)的作品,探讨影像艺术对大众媒体的挪用和转译,总结出了三种典型方式:反馈、病毒和拟像(avatar)。

新媒体影像艺术研究绕不开的著作,是加州大学教授列夫·曼诺维奇(Lev Manovich)于2002年出版的《新媒体的语言》(*The Language of New Media*)⁽⁸⁾。作为新媒体影像艺术研究的开山著作之一,该书系统、宏观地分析了新媒体和传统艺术、电影以及视觉文化的关系,在影像艺术创作中提出了“界面”“数据库”等一系列具有新媒体特性的重要概念。

西方学界关于影像艺术和新媒体艺术的专业教材,目前尚未见出版,寻常得见的大都是非艺术类的商业制作教材,如:

《影像生产导论:摄影棚、田野及其他》(*Introduction to Video Production: Studio, Field, and Beyond*, 2005)⁽⁹⁾、《透视媒体艺术》(*Screen Media Arts*, 2008)⁽¹⁰⁾。

从国际范围内看,近年来西方学界对于新媒体影像艺术的研究,呈现出从艺术史、视觉文化、叙事、空间、技术、媒体理论、社会学等角度介入的趋势,目前尚未见出版有将历史、理论与创作实践结合在一起的方法论著作。而西方大学老师在讲学过程中也大都使用自己编写的课程讲义,正式出版的教材尚未得见。

在国内,目前还没有专门针对新媒体影像艺术创作和教学的论著出版。对新媒体影像艺术的研究,大多笼统地包括在传统电影学、影视学以及设计学之内。这类出版物或者对国外新媒体艺术进行一般性介绍,或者具体到影视编导类的技术教材,很少能够在理论层面展开深入研究,或在实践层面做出具有可操作性的基础建构。而对于中国新媒体艺术的研究,则大多是局限于“另

(7) David Joselit, *Feedback: Television against Democracy*, The MIT Press, 2007.

(8) Lev Manovich, *The Language of New Media*, The MIT Press, 2002.

(9) Ronald Compesi, Jaime Gomes, *Introduction to Video Production: Studio, Field, and Beyond*, Focal Press, 2005.

(10) Hart Cohen, Juan Salazar, Iqbal Barkat, *Screen Media Arts*, Oxford University Press, 2008.

(11) 黄鸣奋著,《比特挑战缪斯:网络与艺术》,厦门大学出版社,2000年。

(12) 王秋凡著,《西方当代新媒体艺术》,辽宁画报出版社,2002年。

(13) 张朝辉、徐翎著,《新媒介艺术》,人民美术出版社,2004年。

(14) 童芳著,《新媒体艺术》,东南大学出版社,2006年。

(15) 张燕翔著,《新媒体艺术》,科学出版社,2005年。

(16) 许江、吴美纯编著,《非线性叙事:新媒体艺术与媒体文化》,中国美术学院出版社,2003年。

(17) 范迪安撰,《从媒体变革到文化视线》,《美术研究》,2002年第3月。

类现代性”的历史论述之中,未能发掘出中国新媒体影像自身的发展逻辑。

概述和译介性质的出版物中,厦门大学黄鸣奋教授的《比特挑战缪斯:网络与艺术》^{〔11〕},是较早专门研究的论著。王秋凡的《西方当代新媒体艺术》^{〔12〕},简略介绍了西方的新媒体艺术。张朝辉、徐翎的《新媒介艺术》^{〔13〕}、童芳的《新媒体艺术》^{〔14〕}以及张燕翔的《新媒体艺术》^{〔15〕},也都属此类综述性质的写作。值得一提的是,许江、吴美纯编著的《非线性叙事:新媒体艺术与媒体文化》^{〔16〕}一书,不但对新媒体艺术做了一般意义上的介绍,还具体分析了新媒体艺术的基本特征,算是同类研究中比较专门的著作。

此外,还有一些著作和论文具有一定的研究性,对中国新媒体艺术也进行了初步反思,如范迪安的《从媒体变革到文化视线》^{〔17〕}、朱其的硕士论文《中国新媒体艺术的兴起和演变》、陈瑜的硕士论文《中国新媒体艺术刍议》等,都呈现出专题性理论探究的趋势。

需要特别指出的是,作为新媒体影像艺术实践和研究的进行时态,清华大学客座教授张尢策划的一系列新媒体影像活动,在跨媒介创新探索方面非常突出;而李振华主持的“关于新媒体的全球进程调查”项目,对全球新媒体组织机构及它们各自理念的介绍,以及对新媒体创作理论的探讨,其深度和广度都是不多见的。

正如上文所述,国内对新媒体影像艺术的研究虽然初具规模,却几乎没有对新媒体影像艺术做专项分析的案例,更没有专门针对新媒体影像创作和教学实践方法论的研究。因此,对新媒体影像创作及教学的专题研究,显得尤为迫切。本研究旨在将艺术史、文化研究、媒体批判与影像创作的方法论研究结合在一起,对当代新媒体影像艺术的创作方法、教育模式、媒体拓展以及社会参与方式进行深入、系统的梳理,以此回应“后世博时代”给我们所带来的挑战和机遇,力求为新媒体影像创意人才的培养以及会展经济的发展做出贡献。

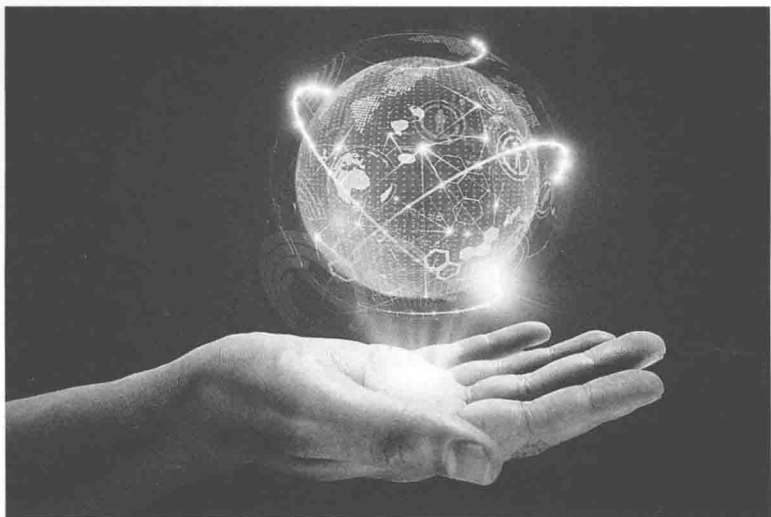
第二节 本书的基本结构及主要内容综述

毫无疑问，我们现在已经无时无刻不被各种制造影像的机器与制造影像的动机，所形成的合力缔造的影像世界所包围和渗透着。这种包围和渗透在数字媒体技术出现后，达到前所未有的高峰。至2008年北京奥运会、2010年上海世博会和2012年的伦敦奥运会，已经完全成为数字影像新媒体的盛宴狂欢。

北京奥运会和上海世博会，由正在崛起且急于向世界展示自身形象与实力的中国举办。而2012年的伦敦奥运会，则充分体现出老牌资本主义强国与西方现当代文明、科技之代表国度的综合实力。随着技术的成熟，这几次盛会不约而同地大范围运用炫目新奇的新媒体影像，与全新的现场展演互动技术相结合进行综合性表达，制造出前所未有的视听奇观。自此，新媒体影像作为最具视听感染力和现场感的媒介手段，被广泛地应用于各种晚会、演唱会、开幕展演、大型活动和展示厅等等商用环境。



环幕影像



全息影像

随着新媒体影像爆发式的商业应用，新媒体技术得到了长足而快速的发展。环幕 / 球幕影像、3D影像、全息影像、虚拟现实（vr）、增强现实……种种技术热潮此起彼伏。然而，繁荣的表象下潜藏着危机，当下的新媒体影像从创作到应用都已显现出一些突出问题。

首先是过度商业化。全面的商业化，导致新媒体影像创作的片面景观化倾向。商业应用鼓励视觉奇观和视听轰炸，抑制了新媒体影像多元发展的想象力，和在更多元向度上探索、实验的动力与可能性。另外，随着技术竞赛导致的技术崇拜和视听冲击力追求，使得技术因素大大压制了对于思想丰富性、深邃性的挖掘，以及对感受力微妙性、敏感性的辨析。技术越是繁复，视听震撼越是强烈，结构作品所需要的智力投入越是被挤压，叙事逻辑及手法也越发趋向封闭化、模式化、简单化、符号化、直白化、假大空化。

面对这样的现状，新媒体影像创作与教学必须从根源上寻找新的方法和路径，以突破“技术障”和“想象力障”，重新激发新媒体影像创作的智力和创新活力，更有效地平衡好艺术与技术、思想与形式之间的关系。为此，我们有必要摆脱一般艺术史

理解的套路，重新回望新媒体影像的童年，从它萌生之初的时代氛围和社会土壤入手，考察自20世纪60、70年代激浪派、白南准和游击电视以来，艺术家、戏剧家、社会活动家与社会评论家等等先锋人士，竟然不约而同地将新媒体影像引入不同文化领域与范畴的现象；考察面对相同技术突破条件的时代机遇，他们是如何基于不同动机与目的做出不同的反应与行动；以及他们又是如何与新媒体技术在各自领域一起工作，如何以不同的形式和充满想象力的行动去建构新的艺术意义和技术意义的。



白南准

在回望新媒体影像发展历史的过程中，同样有必要重新理解录像艺术、录像装置、单频道影像、多屏投影装置、监控/互动影像装置等等形态和概念。这些在今天看来，似乎已理所当然的是新媒体影像的标准形态，因而鲜少有人反思其成因及动机。有必要观察思考这些新媒体影像艺术形态和形式，在当年的技术语境与社会语境中，兴衰更替、交互演化之所以然。同时，还须要考察技术演进、展演平台变化以及问题情境的竞争与变迁，所导致的代际更替对新媒体影像艺术从形式到形态、从内容到主题的影响。

因此，本书的第一章《作为实验艺术的新媒体影像学术小史》，着力于从事物发生、发展的所以然角度，去观察新媒体影像艺术的历史。这种对过往的观察和研究，是为了更好地理解、把握现在，更好地把握媒介技术与艺术、思想与感觉之间的关系。我们更加深刻地理解了新媒体影像的前世今生，有助于我们今天对于新媒体影像创作和教学的思考与行动，有助于我们对于技术与艺术关系的体会和领悟，更有助于指导我们的新媒体影像创作和教学的具体工作。

本书的第二章《学院背景中的新媒体影像创作与教学理论探索》是基于美术学院背景下，对新媒体影像教学和创作方法论的理论思考及探索。作者从创作和教学经验出发，从技术层面到观念、感觉层面，直到艺术观和艺术创作对人生作用等等纬度，均进行了较为深入的理论探索及延伸思考。

中国的新媒体影像教学有其特殊之处——首先发端于美术学院。在21世纪初，位于杭州的中国美术学院于国内率先成立新媒体体系和综合艺术系，将新媒体影像创作与教学正式纳入美术学院的教育系统。此后十多年，全国各大美术院校闻风而动，纷纷成立新媒体系或相关专业方向，新媒体影像教学在中国全面铺开。因此，中国的新媒体影像教学首先面对的现实处境是，所教授的不是具备拍摄技术、剪辑技术以及叙事技术基本功的电影、电视专业的学生，而是精于绘画或雕塑造型技巧，擅长视觉审美和视觉品位的美术学子。正是因为这样的前提，新媒体影像教学须要建立一整套完善而又特殊的教学体系。该体系要既能与美术学院的基础训练和特点相对接，又可以自然而然地由绘画或雕塑思维向新媒体影像思维转换。

第二章的第一节《准备作为传统基础训练的素描向新媒体影像创作基础的转化》一篇，从现实可操作性的角度，讨论了如何做到把美术学院的基本功素描训练，通过理解和想象力的转换，无缝链接到新媒体影像的基本功训练和理解上来。第二节《山水画与新媒体影像创作中的“造物”观》一文，借用美术学院天然的知识背景和创作方法论背景，来拓展和提升新媒体影像创作的思想、感觉层次。结合对中国传统山水画的研究，在新媒体影像创作中注入中国传统文化的逻辑、精神和气质。第三节《诗的逻辑与新媒体影像创作》，通过研究诗歌的创作发生逻辑和感觉逻辑，建构新媒体影像创作中的诗性表达方式。第四节《个人影像作为一种主动的存在方式》则是从创作的角度出发，在目前的高度景观化影像压迫的现实环境中，呼吁并探讨一种抗争的、主动的影像创作态度和方式。第五节《隐逸于影像——景观社会中的新媒体影像策略》一文，则是在景观社会背景下，通过对相关新媒体影像艺术家、电影大师的创作方式和创作逻辑进行分析，对中国山水—文人画中的隐逸传统专门的研究，来探讨新媒体影像创作、自己所身处的世界和创作者主体之间，比较深层次的因缘关系，进而提出一种以新媒体影像创作为隐逸方式的人生观照和

生命策略。

本书第三章《新媒体影像创作教学在学院中的实践》，较为详细地介绍了作者多年以来在美术学院新媒体影像教学一线的工作中，所总结实践的课程体系和部分教学案例。第一节《学院新媒体影像教学课程体系的搭建》，主要介绍了作者在十多年创作和教学实践基础上，摸索出的一套相对完整而又适应美术学院教育基础和特点的，新媒体影像教学体系。其他几节，则按照由易到难、由初级到高级的规律，和兼具基本功训练与创作能力培养的原则，在学习进程的不同阶段所分别设置的课题。关于新媒体影像叙事与表达基础的课程，如本章第二节《新媒体影像叙事基础》；兼具基础与创作实践的课程，第三节《“眨眼：从2秒到200秒——新媒体影像短片作为一种独立艺术形式》；关于创作方法论的课程，如第四节《文本与方案——兼谈新媒体影像教学中创造性思维的养成》；以及研究生阶段比较高级和前沿性的课程，第五节的《研究生阶段——“空间影像叙事”研究》。

本书的最后一部分是总论。在总结前面几章的基础上，进一步谈到由新媒体影像艺术引申出来的几个问题，并提出了几个作者所关心的较深层次的新媒体影像艺术的理论问题，抛砖引玉，以期为读者进一步深入研究新媒体影像艺术，提供具有当下性和前沿性的问题语境，以期与同行专家们产生潜在的交流和碰撞。

第一章 作为实验艺术的新媒体影像学术小史

第一节 媒体变迁与时代氛围

一般而言，学界普遍同意“新媒体影像”最早的类型，即所谓的录像艺术（Video Art）作为一种专门的创作形态，进入艺术领域始于20世纪60年代。随着20世纪六七十年代便携式小型摄像机能够为个人所拥有，以韩裔艺术家白南准为代表的一批早就对活动影像产生兴趣的艺术家，开始大范围地运用摄像机和电视机进行创作。

20世纪60年代，是一个思想与感性大爆炸的时代，反战、反文化、反商业、崇尚批判精神、嬉皮士运动、实验电影、语言哲学、神秘哲学……各种思潮与运动风云际会。这样的大时代，决定了艺术领域同样崇尚反叛精神、另类实验精神、不合作精神、批判精神，以及高度的入世精神。影像艺术作为新媒体艺术在当时出现，可说是与这种时代精神适逢其会。

新媒体影像作为艺术创作的方式，它的出现大大晚于电影、电视的出现。正因如此，长期的观影经验与电视商业文化的背景，在新媒体影像艺术出现之初，即成为它最重要的参照系统——学习或抗争的对手。

摄像机在新媒体影像领域最初是作为工具使用的，往往用来纪录表演性艺术或行为艺术的创作现场；或者被当作社会批判和社会运动的手段，如电视游击和女权主义运动中的影像作品。在这个阶段，艺术家们对于摄像机和活动影像作为媒体的理解，仍然沿用生活中习惯了的对于电影和电视的理解。这一时期的影像艺术，具有一种直接面对生活和社会现实的不合作态度，带有浓烈的街头运动气息，甚至可以说最早拿起摄像机的那些创作者，

根本不算当时意义上的“艺术家”（当然更不是电影或电视导演）。同时，欧美的一些思想开放、有远见的电视台纷纷成立试验频道和创意工作室，委托这些艺术家们创作，并邀请他们的作品在实验频道播放，试图以这种自发现象的鲜活，激发传统电视疲惫的创造力，以寻找电视节目制作新的可能性。

这样的情况并没有维持多久。20世纪70年代，各种基金会对电视机构中的实验电视工作室的资助，转变为在美术馆设立新媒体艺术部门，或直接资助各种媒体艺术中心。这种赞助机制的变化，是一个非常重大的有意无意的文化战略调整，直接影响甚至决定了后来称之为“新媒体艺术”的方向、形态和在社会结构中的位置，以及所发挥的作用。游击电视在这个战略调整中，逐渐被挤出，少数坚持理念的创作者被迫转战纪录片领域。而女权运动中，那些以影像和身体为武器的斗士们，身份也变为了“女性主义影像艺术家”。

20世纪70年代，西方社会对于影像活动这种赞助机制的变化，导致多数游击电视实践逐渐转变为艺术创作中的一个门类。这个门类专门关注社会现象或批评社会上的某些不公。但是很重要的一点在于，这个悄然的转变使得那些社会运动的直接参与者们，在相当大的程度上从现实中抽身出来，变为社会的评论者。由“革命者”向“社会评论者”的身份转换，在事实上完成了西方社会以艺术的名义运用机制的力量，对最初那些影像叛逆者的一次艺术“招安”。从此，起先被称为“录像艺术”“影像艺术”和“新媒体艺术”的创作，正式纳入“艺术”的认知和管理范畴，被剪断了与社会生活真实、直接的脐带，安全地隔离在“艺术”之中，陈列于美术馆和画廊之内，流通于艺术市场之间。创作者们所有具有现实针对性的反叛与对抗行径，变成了“艺术的独特性与表现力”，作品中的现实部分变身为艺术的素材，置于美术馆安全的“审美眼光”笼罩之下。这可以说是1968年“五月风暴”^{〔1〕}后，欧美文化战略的一次釜底抽薪式的“招安”。

（1）“五月风暴”，1968年5月—6月在法国爆发的一场学生罢课、工人罢工的群众运动，抗议政府逮捕为反对越南战争向美国在巴黎的产业投掷炸弹的学生。它在法国政治、文化、思想领域造成了深远的影响。

(2) “游击电视”，由迈克尔·山姆伯格 (Michael Shamberg) 首先提出，他说：“在处理作品时应用游击战术。游击电视是一种下层电视，它和人们一起工作，而不是和高于它们 (游击电视) 的人一起。简而言之，它和‘自己动手’没有什么两样。但这么说的语境是，在信息环境中，生存需要信息工具。”

因为这样的历史原因，新媒体影像进入教学机构时，最初和现在都既不包含在社会政治思想研究机构内，也不隶属于传统常规影视教学单位，而是被分类在艺术院校。也因此，新媒体影像的现状就是，它首先是一种艺术形态或门类，而不是影视形态或门类。尽管现在很多电影和传媒学院也纷纷上马新媒体教学的系列，但在大的艺术取向与培养目标上，仍然可见巨大差异。

从媒体变迁的角度看，新媒体影像艺术大致可以划分为如下几个阶段：

1. 便携式摄像机 + 电视机时代

20世纪60年代，新媒体影像艺术家工作的主要媒介和对象物就是摄像机和电视机，播放和展示的平台基本都是电视机。这时期的创作，出现了相互交叠的两个方向：a. 面向社会实践的纪录：行为表演、社会运动与抵抗（游击队电视与女权运动）和b. 面向艺术展览系统的：电视装置—电视雕塑。

2. 录像艺术

这个时期指的是20世纪60年代末期和整个20世纪70年代。表面看来是一种新兴媒体在出现一段时间后，当表现形式与形态变得相对稳定时，自然而然会出现的“语言纯化”现象。但是结合时代背景看，情况还要复杂得多。

白南准从开始就把电视机装置运用于艺术创作，并在美术馆和画廊中展示，但他早期的创作主要针对的是电视机而非摄像机。我们知道，自从便携式摄像机出现以来，更多的创作者是拿它作为在街头和生活中抗争与发声的便利武器使用的，比如游击电视运动⁽²⁾。但是到20世纪70年代游击电视销声匿迹，而作为一种新兴艺术类别的“录像艺术”（尤其是录像装置）却爆发式增长，很难说这种变化与前文所说的欧美文化战略无关。总之，在20世纪70年代，艺术家运用影像进行的创作，由街头的社会实践转变为美术馆里的“录像艺术”，拍摄、制作和发布的针对性与平台都已经改变了。针对美术馆的创作，直接地模仿美术馆藏品的最常见形态：绘画与雕塑。于是，在影像创作领域逐渐形成两