

AMERICAN CERAMIC
ARTISTS TODAY



今日美國陶泥家

周光真著

人民美術出版社

今日美国陶泥家

AMERICAN CERAMIC ARTISTS TODAY

周光真 著



人民美術出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

今日美国陶泥家/周光真著.-北京:人民美术出版社
.1998.5

ISBN 7-102-01932-7

I. 今… II. 周… III. ①陶瓷-工艺美术-美国②陶瓷-
工艺美术-艺术家-生平事迹-美国 N.J537.9 (712)

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (98) 第 08620 号

今日美国陶泥家

周光真 著

人民美术出版社出版

地址:北京北总布胡同 32 号

邮编:100735

责任编辑:刘汝阳

装帧设计:刘继明

北京印刷一厂制版印刷

新华书店北京发行所发行

1998 年 5 月第 1 版第一次印刷
开本:889×1194 毫米 1/32 印张:7.5

印数:1—2000 册

ISBN 7-102-01932-7/J · 1651

定价:58 元

目 录

当代美国陶瓷 (1954—1996)	
..... 依莲·莱文 (Elaine Lerin)	1
简述主流美术对当代陶泥的影响	
..... 斯坦·威尔希 (Stan Welsh)	19
美国现代陶瓷艺术漫谈	周光真 22
1. 安纳森 (Robert Arneson) —— 恐怖美术的领袖	27
2. 欢乐抒情的陶艺大师奥帝欧 (Rudy Autio)	34
3. 布莱迪 (Robert Brady) 和他的“风格外衣”	39
4. 安德逊牧场艺术中心的主管凯塞比 (Douglas Casebeer)	
及其作品	43
5. 谱写视觉韵律的艺术家库瑞儿 (Anne C. Currier)	46
6. 用心灵发掘古意的大师德斯坦勒 (Stephen	
DeStaebler)	49
7. 达克伍思 (Ruth Duckworth) 和她纯净如雪的	
魅力	54
8. 爱尔 (Jack Earl) 及其叙事体作品	59
9. 用铁线构画容器的艺术家埃洛佐 (Raymon Elozua)	
.....	62
10. 陶泥界的先驱福戈森 (Kenneth Ferguson) 和他的兔	
饰陶器	65

11. 塑造“笨拙巨人”的大师——菲瑞 (Viola Frey)	69
12. 吉荷利 (David Gilhooly) 和他的青蛙王国	73
13. 戈查勒兹 (Arthur Gonzalez) 及其非象美术	77
14. 古思汀 (Chris Gustin) 和他的人体陶器	81
15. 游览断崖陡壁的艺术师——温·喜比 (Wayne Higby)	85
16. 太空容器的塑造者赫胥 (Richard Hirsh)	89
17. 何康 (Jan Holcomb) 和他的彼岸世界	93
18. 实用陶器的前辈卡纳斯 (Karen Karnes)	97
19. 心灵王国的缔造者克里根 (Thomas Kerrigan)	100
20. 镌刻陶泥的艺术家柯鲁葛 (James Klueg)	104
21. 让“好花常开”的克凡尼德 (Robert Kvenild)	108
22. 怀旧的超级现实主义艺术家莱文 (Marilyn Levine)	111
23. 鲁赛娄 (Michael Lucero) ——多元文化的混血儿	115
24. “民艺苏达”的首领麦肯西 (Warren MacKenzie)	121
25. 极少主义雕塑家梅森 (John Mason)	124
26. 梅叶丽 (Beverly Mayeri) 和她的“游泳者”	128
27. 米尔斯 (Robert Milnes) 和他的哲理与童真的自传体	

作品	132
28. 穆尼丽丝 (Judy Moonelis) 和她的躯体形象	135
29. 玩釉于“运动与静谧”之间的艺术家内格尔 (Ron Nagle)	139
30. 美国“宜兴茶壶”艺术家诺金 (Richard Notkin)	143
31. 陶瓷艺术家兼诗人帕克士 (Dennis Parks)	148
32. 板筑容器的陶瓷艺术家凡里斯 (Mark Pharis)	151
33. 布瑞斯 (Ken Price) 和他的创作风格	153
34. 足迹踏遍全美的陶泥家雷茨 (Don Reitz)	156
35. 背负重任的艺术家罗斯曼 (Jerry Rothman)	160
36. “美术装饰派”的代表沙格瑟 (Adrian Saxe)	164
37. 赛维 (Nancy Selvin) 和她的静物作品	169
38. 生活在田园诗里的陶泥家谢纳 (David Shaner)	171
39. 超现实主义的“魔术师”理查德·萧 (Richard Shaw)	174
40. 教陶, 写陶, 藏陶, 卖陶的做陶者西蒙 (Sandy Simon)	178
41. 西方乐烧之父苏特纳 (Paul Soldner)	180
42. 陶瓷艺术大师高江洲子 (Toshiko Takaezu) 和她的 美学观	186
43. 高森晓夫 (Akio Takamori) 和他的容器内外的情欲	

.....	190
44. 陶瓷艺术教育家特纳 (Robert Turner)	195
45. 普普美术的宣导者费斯哥达 (Rimas VisGirda)	198
46. 范克思(Peter Voulkos)——奥蒂斯革命的巨匠	200
47. 藁科政枝 (Patti Warashina) 和她的女权宣言	205
48. 威塞 (Kurt Weiser) 和他的物种起源图	210
49. 威尔希 (Stan Welsh) 与他的金木水火土	214
50. 波希米亚式的艺术家杨布乐 (Daisy Youngblood)	220
参考书目	223
后记	224
周光真简历	227

当代美国陶瓷（1954—1996）

Elaine Levin 依莲·莱文

翻译：周光真

美国陶瓷界普遍认为，当代陶瓷形式的表达起始于1954年，彼得·范克思（Peter Voulkos）抵达洛杉矶。在此之前，范克思在阿基·布雷基金会（陶瓷工作室）担任长住艺术家和陶瓷工作者。当时，范克思只想脱离蒙泰拿这个位于美国西北部的偏远城市。这里曾经邀请过一些卓越的艺术家长来任教、创作示范，让这些客座教师、艺术家与学生们分享他们的才华和专业知识。这些客座艺术家中包括来自英国的伯纳特·李基（Bernard Leach）和他的日本朋友滨田庄司（Shoji Hamada）民间陶瓷艺术家柳宗悦（Soetsu Yanagi）及来自加州的玛格丽特·威顿汉（Marguerite Wildenhain）这一切，深远地影响了基金会的两位奠基者，一起毕业于蒙泰拿大学的好朋友范克思和他的伙伴鲁迪·奥帝欧（Rudy Autio）。

1953年夏天，在移居洛杉矶之前，范克思应邀在东海岸的北卡罗莱纳黑山学院工作。这所学院以选择有创意的教员著称。当范克思和学院的一些教员一起在纽约旅行的时候，他们参观了一些美术馆，结识了当地的一些艺术家。范克思发现了一种气氛很有刺激。最令人难忘的是行动艺术家的创作和他们的观念。他们的绘画被称作“抽象表现主义。”艺术家允许以自发和直觉的运动来表达绘画的特质。这些向传统绘画挑战的行为引起了范克思的兴趣。

范克思于1954年到了洛杉矶。当时陶瓷艺术已开始蔓延。洛杉矶的两所大学和一些学院、艺术学校开设了陶泥教学。最著名

的教师有劳拉·安德森 (Laura Andreson)，格伦·鲁肯斯 (Glen Lukens)，维维卡·海诺 (Vivika Heino)，苏珊·彼得森 (Susan Peterson) 和理查德·皮得森 (Richard Peterson)。当时的陶泥教育着重于手拉坯和实用器皿的创作。这些教员大多数为二次大战后的退伍老兵。他们获得了政府的资助，接受了美术专业的训练，并对陶瓷艺术产生了特别的兴趣。

范克思在洛杉矶县美术学院（后改名为奥蒂斯美术学院）的任务是创办一个陶泥教学工作室。当时学校的仅有设备是桌子和水池。他的第一位硕士班学生是保罗·苏特纳 (Paul Soldner)。苏特纳决定离开他的学校美术管理员的职务而成为一个陶泥家。苏特纳和范克思都不喜欢商业性的拉坯机。苏特纳自制了一台非常实用的脚踏式拉坯机。他的丰富的发明天才使学校获益匪浅。范克思为学校订购了大量苏特纳的自制设备。此后，苏特纳还创办了一家陶泥设备公司。

范克思创建了美术学校的生产型的陶泥作坊绝然与众不同的创作气氛。创作尝试的自由，反映了伯纳特·李基 (Bernard Leach) 和滨田庄司 (Shoji Hamada) 的放任、偶尔的陶泥创作风格。这种风格兼蓄了李基的哲学和行动派画家的自发、直觉和绘画姿态的运用。

突破手拉坯形式的限制，范克思发现了毕加索的陶泥堆叠造型（杂志上的图片），这种形式解答了他的疑问。他感到创作必须表达陶泥的特质。将个人的感情倾注于这种特殊的材料，与陶瓷传统形式作抗争。范克思的两层或三层堆叠，拉坯的，板筑的，或盘筑的造型逐渐达到了 12 英尺高。他的创作转变了容器的构造，使之成为一种雕塑。他的创作观念被陶瓷界普遍地接受，并产生了极大的影响。

陶泥界的抽象表现主义风格

这种改变并非没有波折。起先，多层堆叠的造型经常开裂、倒

塌，或者烧制时在窑里爆裂。他终于设法在作品的内外附加了支撑物，以支持泥土的重量，从而克服了这个问题。1958年，他已经能十分娴熟地运用这种技巧，同时创作5至6件作品。在“五千英尺”这件作品，拉坯的团块和拍打的造型分段向上重叠，形成一个封闭的柱子。棕色的表面给人以一种隆起的器官在成长的感觉。“Rondena”和“小型的大号角”展示了涂料的玩味。范克思采用了毕加索的创作观念，运用色块和线条加强凹陷和凸起的部位。

范克思的创作尝试的新闻报道和他的教室24小时开放吸引了许多学生来观看、讨论和参与。约翰·梅森（John Mason）是较早投入范克思麾下的一员干将。他的作品是以扭转了容器的壁，结合了拉坯和板筑的成分。由于不愿意束缚于范克思的容器形式，他最初以厚粗的泥条安排在平放的泥盘上，然而混压成泥片。这表面成了一种媒材，呈现出浅刻的、肌理的和压印的。对待陶泥就像行动画派画家对待绘画一样，使富有特性的材料自我表现。1957年，梅森和范克思共同租下了一间带有大桌子的创作室以创作日益增大的、纪念碑式的作品。梅森的“篮壁浮雕”（1959）和“灰壁”（1960）回应了杰克逊·波洛克的行动绘画。60年代初，梅森回到了竖立式的造型。使用厚泥板筑成，一件件堆叠成高耸的、图腾式的造型。这些粗糙、土石般的面貌，颇似美国西南部沙漠地带的、被大自然风蚀的石柱。

1957年保罗·苏特纳在洛杉矶县美术学院获得了硕士学位，并在南加州克莱蒙特的斯克瑞普学院得到了一份教职。他创造了一些高达5英尺的拉坯造型堆叠的柱子。然而，他迫切希望摆脱范克思的影响。1960年，当时他正在研究一项新的技术，一种起源于日本16世纪茶道庆典的低温烧成方法。苏特纳阅读了伯纳特·李基的《陶瓷家手册》（The Potter's Book）中的一段介绍，制作了一件小型的乐烧窑。虽然他的首次尝试结果令人失望，但他又尝试了不同陶土和烧成后的还原焰气氛。直至数年后，他对乐

烧过程的理解使他能够在烧制器物中获得兼有“预期的”和“意外的”双重效果。他通过运用镌刻线条、泼溅或涂刷氧化物和涂料,使这双重效果进一步印证了流行的抽象表现主义者的风格。扭曲的瓶子和匾额成了他主要的造型语言。这些匾额往往是褶皱的,带有各种物品肌理的,例如木块,粗麻布,或球鞋的鞋底印等等。

苏特纳似是而非地模仿、发展了16世纪的先辈们的成果。虽然被称为“乐烧”,但是他的技术和过程却更近乎于行动画派的创作和美洲原住民的低温器物。苏特纳应邀在全美许多大学里作乐烧技术表演。而他的乐烧效果是美国式的。那些曾经观赏过他表演的艺术家回去以后往往在从火焰里取出大件作品以后的过程中增添了一些自己的尝试成果。特制的车窑和桶窑,将罩盖部分从烧制器物上部移开。正与传统的方法相反。各种变化多端的烧后的还原焰材料,如报纸、锯末、干草等都被广泛使用。从此以后,美国乐烧脱离了日本传统。

范克思的影响

范克思在陶泥界开拓了一条实验新颖的造型或外表肌理的探索之路,强烈地影响了那些在他周围,和他一起创作的艺术家,如约翰·梅森,保罗·苏特纳等。然而美国的另一群陶泥家却在尝试另一条探索之路。高江洲子(Toshiko Takaazu)在俄亥俄州在克莱凡兰,在陶盘和陶球上倾泼了混合的釉药。烧成的小泥丸封闭在她的大陶球里,摇动时发出清脆的声响。鲁道夫·史塔弗(Rudolf Staffel)在费城任教。在那时炆器是陶泥创作的主流,而他选择了半透明的瓷器。手筑的圆柱体和碗支持着不同厚度的泥条,泥丸。他以这种方法,着重表达对比关系:厚与薄,亮与暗,强与弱,等等。唐·雷茨(Don Reitz)认为陶瓷作品的表面无法隐藏微妙的肌理,形态和线条。他通过一种古老的烧成方法,盐釉烧成发现了这个原理。他复兴、发扬并超越了传统盐釉以微妙

的色调和肌理超越了普通盐釉的痘疤斑及灰色和棕色的效果。正如苏特纳以当代的形式改造了乐烧,雷茨改变了盐釉这种古代的烧成方法。

陶泥工作室的主导力量

在 50 年代,伯纳特·李基影响了两个绝然不同的创作群体。李基在蒙太拿会见了范克思,影响了他,并使范克思对抽象表现主义产生了敏感。同时李基也应邀抵达北卡罗莱纳的黑山学院讲学。当时卡伦·卡纳斯是李基——滨田创作室的学员之一。卡纳斯对李基为代表的陶泥家的生活方式产生了深刻的印象。如李基在英国的生活一样,卡纳斯生活在农村,为当地社区创作器皿。卡纳斯似乎为她自己的命运掌握找到了答案。许多二次大战的退伍老兵也走上了同样的道路。受到李基著作的影响,或者阅读了关于玛格丽特·维登汉(Marguerite Wildenhain)在北加州乡村生活的故事,男人们,例如中西部的凯·福戈森和 Ken Ferguson 和伍伦·麦肯西(Warren MacKenzie),以及纽约州的罗勃特·特纳(Robert Turner)等人相随效仿创立了陶泥创作室的独立的生活方式。麦肯西和拜伦·坦普尔(Byron Temple)花了一段时间,在李基位于英国的陶泥工作室里当学徒,回到美国以后,就开设了自己的工作室。这个创作群的陶泥作品可以归类为新古典主义——李基的日本民间陶瓷、美国的民间陶瓷和鲍豪斯的简洁的混合体。

60 年代,约翰·葛立克(John Glick)在密歇根开设了桃李陶泥工作室,并继续着这个传统。实用器皿的陶瓷工作室间的竞争迫使他雇佣了一些助手,并借鉴了美国早期的陶瓷传统。他使用了泥条挤压机作为他的创作工具,并运用它作为板筑器皿的把手。他的釉,染料和氧化物,运用浸或涂刷等表面装饰方法,混合着抽象表现主义的美学原则。

极限主义——向表现主义挑战

60年代，另一个陶泥创作群崛起了。他们的作品趋向于雕塑。抽象表现主义就此失去了原有的吸引力。在50年代，凯·布瑞斯(Ken Price)曾经和范克思一起创作。尽管如此，布瑞斯努力发现自己的独立的表现方法。他的手筑陶瓷逐渐出现了卵蛋造型。还原焰作品覆盖着釉，亚克力色，显示出火热、强烈的色彩。例如“S. L. 绿色”(1963)，预示的、隐藏的、神秘的，手指状的物体从洞穴里冒出来。九英寸或十英寸长。这些对象陈列在特别的底座上。这件作品是他着重于陶瓷领域中的雕塑形式的探索。

约翰·梅森(John Mason)转向了几何造型，例如圆形，十字形或X字形。与布瑞斯的小件作品相比，梅森的造型往往高达五英尺。除了丰富和柔软的釉色，他也拒绝了抽象表现主义的印记。“红色X”(1966)展现了简洁、辉煌、富有美感的深红色釉彩。

梅森和布瑞斯趋向于极限主义，同时影响了范克思。60年代晚期，范克思又重新创作了一些两段、三段的容器造型，而放弃了早期作品的平涂和氧化物装饰。在创作过程中，范克思致力于在作品表面具有皮革硬度(半干燥状态)的泥坯上采用简洁、强调的装饰手段，如微妙的锯齿纹，凹陷，和阴刻线条等，并以期达到具有稍微发亮、皮肤色泽和富有美感的效果。

另一种流派的涌现——普普美术和写实主义

在同一时期，60年代中期，另一种流派涌现了。她拒绝了抽象表现主义，拒绝了极限主义。她的主题是美国大众文化。在这一方面，陶泥界的先驱应为罗勃特·安纳森(Robert Arneson)。他的作品“节食可乐”(1963)前导了运用大众文化的日常形象的陶泥新时期。安纳森反映了与美国艺术家杰姆·戴恩(Jim Dine)和贾斯珀·琼斯(Jasper Johns)的相似的美学观点。他俩的这时期

的绘画常常依附于立体的、大众化的生活对象，例如“扫把”等。

然而，安纳森的雕塑既幽默又兼有超现实主义的风格。冷嘲、热讽是他的作品“有了可乐，事物更美好”的部分内涵。同时也是对商业标语，以及大众化饮料等作为一种文化形象的嘲讽。另一个系列是运用熟悉的机械，例如：烤面包机，打字机，融合于一种可怕的内容。这种机械可以是侵略性的，毁灭性的，是对高度发展的科技文化的不尊敬的姿态。在60年代中，安纳森将家搬到北加州的拖挂式住房后，美国人郊外生活就成了他系列作品的主题。“爱丽丝住房”（1966）就是这种新住处的画像。这种落地雕塑由六个部分装配而成。他对美国式生活的观察以后，随之创作了“肮脏的盘子”系列。此后，他集中在礼仪造型的联系，又创作了茶壶造型。紧接着下一个系列就是炫耀杯子功能和戏弄商业广告中的咖啡名牌。

欺骗眼睛的超级写实主义

安纳森的创作主题大胆地注释了美国生活方式，其他一些作品则运用讨厌、困惑的认识来描绘熟悉的、现实的生活对象。70年代初玛莉莲·莱文（Marilyn Levine）的手筑的皮质模样的手提包、公文包、皮箱等诱惑着观众用手去抚摸，以辨真伪。他们的外表不仅表现在外观上每一细部的逼真，而且是表现在对象被人长期使用后的磨损。这些作品通过褶皱、边缘的磨损和残破的金属配件，传递了一个叙述性的内容和个性。

70年代中，理查德·萧（Richard Shaw）运用了注浆成型的方法，翻造了他的书籍/罐头作品。就像静物写生画上的对象，两本或四本书籍堆叠着，还陪伴着几张扑克纸牌，火柴盒，或是烟斗，传递了一种构想：物品的主人刚离开这里。萧发展了一种新的印花技术，使得他的作品与对象是如此逼真。这些作品被称之为超级写实主义，或“细工画”。一个法国式的表达，意为“愚弄眼睛”。

通过使用模具来塑造他的雕塑，萧重新将本世纪初常运用的工业生产的过程介绍到了现代陶瓷创作。传统陶泥家相信，只有以手直接触摸的创作方法才是可以接受的，而质疑那些运用任何与工业相关的技术过程。尽管如此，在萧的周围，不少陶泥家们，例如：大卫·弗曼（David Furman），霍华德·科特勒（Howard Kottler），和杰克·爱尔（Jack Earl）发现了这些新的美学方向和潜力。逐渐地，这些陶泥家们的展览作品中也运用了相关的模具技法。不同于鲁克曼·格拉斯哥（Lukman Glasgow）的“手绘天色”（1975）的超现实主义，埃德·福德（Ed Forde）的写实主义的壁饰，无笔触的白云、蓝天结合了图案设计的线条。各种铅笔、橡皮擦、毛笔等通常可以在艺术家的制图版上看到。

许多令人关注的是 70 年代的“细工画”，反映了美国文化的状况。被称为材料的伪造，例如：水门危机，越战的阴影等。廉价的建筑材料仿冒昂贵的大理石，面板瓦和砖块。尼克松总统政府对公众竭力掩盖水门事件的内情和越战的进展。正是那个时期，人民大众关切着“什么是事实？什么是真相？”陶泥界的超级写实主义让观众提出问题：“这是真的吗？”

实用容器的幸存

陶泥创作的方向成了一种十分复杂的现象。虽然雕塑观念成了主流，但是人们对实用陶器的兴趣并未减少。确实地说，陶泥工作室的运动在 60 年代得到了进一步的发展，并在 70 年代出现了一派繁荣景象。为这个运动增添了生力军的是东南部数州的民间陶泥家。自 18 世纪起，许多欧洲的民间陶泥家移民到美国，并在美国定居。他们的子孙继承了先业，创作生产了一些简单的实用器皿。一些家族，如乔治亚州的米特斯（Meaders），北卡罗莱纳的高尔斯（Coles），他们对这悠久的历史传统所作的贡献及其重要性，通过杂志文章的报道和展览，引得了人们的关注。

曾经获得相同关注的是过去西南部的美洲原住民中的陶泥

家。作为对陶器商业化压力的回应，印地安陶泥家组成了一个自己的协会，主办普艾布罗（Pueblo）古代或现代的陶泥手工艺展览及其教育项目。现年八十多岁的玛丽娅·玛蒂尼茨（Maria Martinez）是一位普艾布罗的陶泥界的尊长，她和她的儿子曾被应邀赴各种学校作创作表演。南加州大学的苏珊·彼得森（Susan Peterson）邀请玛蒂尼茨的家族人员举办暑期陶泥教室。从1974年至今，现在已成为一个年度活动，为学生们和印地安陶泥家之间提供了文化交流的机会。乡村的民间陶泥家的贡献，在许多其他陶泥家受到了影响，在乡村建立了自己的陶泥工作室。就像前面提到的，约翰·葛立克到了密歇根州，其他人则选择了南部的乡村生活。查尔斯·康茨（Charles Counts）到达了乔治亚州的一座小山镇，以及奥克莱斯（Oakleys）全家则在北卡罗莱纳扎了根，建立了陶泥工作室。50年代初在伦·麦肯西和卡伦·卡纳斯周围的陶泥家们开始这个运动，作为美国陶泥发展的一个组成部分，保持着实用器皿的传统。1979年的一个陶泥会议上，人们注意到全美约有一万两千位设立陶泥创作室的艺术家。一种文化的继承和延续获得了赞许。

容器——有机的和考古的联系

苏特纳的低温烧制可行性的继续探索鼓舞了其他人在惊人的表面效果的尝试，乐烧是可以制作的。由于对美洲原住民的器物的兴趣，另一群陶泥家尝试了各种原始的烧成方法。里克·赫胥 Rick Hirsch 借鉴了类似日本铁壶和中国青铜鼎的效果，开创了一种他自己称之为“太空容器”和“庆典杯”的风格。通过乐烧，陶土作品的表面呈现出奇特的微光，似乎是一件考古学中新出土的器物。

里克·迪林厄姆（Rick Dillingham）在美洲印地安人器物的研究后尝试了坑烧，一种印地安人的传统烧制技法。他尝试了将陶罐素坯的碎片分别烧制，然后再将其修复到原先的形状，使之产

生随意的表面图案。贝内特·比恩(Bennet Bean)的坑烧容器的表面烟熏和火舌变幻无穷,五彩的斑点和晶状效果,是有意识的控制和无意识的偶尔的交融。

思索着容器和实用器物,非洲之行成了对罗勃特·特纳(Robert Turner)的一种挑战。在70年代时,他的圆柱体竖立在半球型之上的造型可追溯到非洲祠庙形状和部落的舞蹈。福戈森(Ken Ferguson)的传统陶罐产生了相似了震撼。在60年代,他们模仿了东南部的民间陶泥。70年代的一次日本旅行,改变了他对容器的认知。就像特纳一样,福戈森追求着有机性的方向,创作了略有扭曲的,带有大肚口的茶壶。他的提梁壶上的弄歪的把手着重表达即兴发挥的陶泥创作的姿态和潜力。

高江洲子(Toshiko Takaezu)的容器和凯瑟琳·希索克斯(Catharine Hiersoux)的盘子的有机性,表面处理更胜于造型的内涵。飞溅的釉彩曾是高津敏子的盘子上的强音。然而现在她又着重于轻轻拍打成型的、高耸的瓷柱和瓷球。希索克斯的盘子和高脚杯上彩色的条纹或仔细浇注的釉药犹如朦胧的山峦风光或飞翔中的鸟群。

风景和建筑的启示

作为美国陶泥的主流的一部分,实用类陶泥受到雕塑类陶泥迅速发展的强力冲击。不同于早期抽象表现主义或现实主义之类的强大运动,70年代和80年代带来了丰富多样的表达形式。从某方面说,也许是部分地受到公众关注的水源与空气安全防护以及相应法律在尼克松政府任期中通过等因素的影响,陶泥家们也关注着环境保护。

取材于大自然的抽象形象开始出现在这时期的壁画上。弗兰斯·维登汉(Frans Wildenhain)的“风景的寓言”(1972),这幅在罗彻斯特技术学院的壁画纪录了艺术家对纽约手指湖地区的鸟瞰印象。鲁丝·达克伍思(Ruth Duckworth)的壁画“大地、水