

HELEN FRANKENTHALER

**DIPINGERE
SENZA REGOLE**

**PAINING
WITHOUT RULES**

**27.09.2024
26.01.2025**

FIRENZE
PALAZZO STROZZI

**A cura di / Curated by
Douglas Dreishpoon**

**Testi / Texts
Douglas Dreishpoon**

Palazzo Strozzi celebra Helen Frankenthaler, una delle artiste più rivoluzionarie del XX secolo, con una grande mostra che offre una panoramica della sua produzione in dialogo con opere di suoi contemporanei come Jackson Pollock, Morris Louis, Robert Motherwell, Mark Rothko, David Smith e Anne Truitt, evidenziando amicizie, affinità e influenze reciproche.

Figura fondamentale nel passaggio dall'Espressionismo astratto al Color Field painting, Helen Frankenthaler (1928-2011) ha sfidato le convenzioni in pittura alla ricerca di una libertà espressiva personale, esplorando nuove relazioni tra colore, spazio e forma. Con il suo lavoro ha ampliato le possibilità della pittura astratta, lasciando un segno indelebile nella storia dell'arte e continuando a ispirare nuove generazioni di artisti.

Helen Frankenthaler. Dipingere senza regole, organizzata con la Helen Frankenthaler Foundation di New York, propone un viaggio unico tra grandi tele ma anche sculture e opere su carta, che vanno a creare la più completa mostra mai dedicata all'artista in Italia. L'esposizione invita a immergersi in un universo fatto di astrazioni poetiche, abilità tecnica e immaginazione sfrenata. In un mondo vincolato da regole, Frankenthaler insegna che la libertà artistica è l'essenza della creatività.

La mia regola è nessuna regola, e se hai un vero senso dei limiti, allora sei libero di infrangerli.

Helen Frankenthaler

Palazzo Strozzi celebrates Helen Frankenthaler, one of the most revolutionary artists of the twentieth century, in a major exhibition that surveys her life's work in dialogue with selected works by her contemporaries— Jackson Pollock, Morris Louis, Kenneth Noland, Robert Motherwell, Mark Rothko, David Smith, Anthony Caro, and Anne Truitt—highlighting friendships, affinities, and influences.

Pivotal in the transition from Abstract Expressionism to Color Field painting, Helen Frankenthaler (1928–2011) challenged conventions of painting in search of her own expressive language. Frankenthaler explored new relationships between color, space, and form, expanding the possibilities of abstract painting in ways that enhance the history of art and continue to inspire younger artists.

Helen Frankenthaler: Painting Without Rules, organized with the Helen Frankenthaler Foundation in New York, offers a unique journey through large canvases, as well as sculptures and works on paper, creating the most comprehensive exhibition ever dedicated to the artist in Italy. The exhibition invites visitors to immerse themselves in a universe of poetic abstraction, deft technique, and unrestrained imagination. In a world bound by rules, Frankenthaler teaches us that artistic freedom is the essence of creativity.

My rule is no rules, and if you have a real sense of limits, then you are free to break out of them.

Helen Frankenthaler

BIOGRAFIA | BIOGRAPHY

Helen Frankenthaler (1928-2011) è stata una figura chiave nell'arte americana del dopoguerra, nota per il suo contributo al passaggio dall'Espressionismo Astratto alla pittura Color Field. La sua innovativa tecnica del *soak-stain* (imbibizione a macchia), che consisteva nel versare vernice diluita sulla tela grezza, ha dato vita a campi di colore traslucidi, come nel celebre dipinto *Mountains and Sea* del 1952, influenzando artisti come Morris Louis e Kenneth Noland.

Nata a New York, Frankenthaler ha frequentato la Dalton School dove ha studiato con Rufino Tamayo e il Bennington College con Paul Feeley. La sua carriera espositiva è iniziata nel 1950 e nel 1951 ha tenuto la sua prima mostra personale alla Tibor de Nagy Gallery, partecipando anche alla famosa *9th St. Exhibition*.

Dal 1959 ha partecipato regolarmente a mostre internazionali, vincendo il primo premio alla Première Biennale di Parigi e rappresentando gli Stati Uniti alla Biennale di Venezia nel 1966.

Nel corso della carriera, durata sei decenni, Frankenthaler ha esplorato vari media, tra cui ceramica, scultura, arazzi e incisione. L'eredità di Frankenthaler continua a influenzare l'arte contemporanea, confermandola come una delle figure centrali dell'arte del Ventesimo secolo.

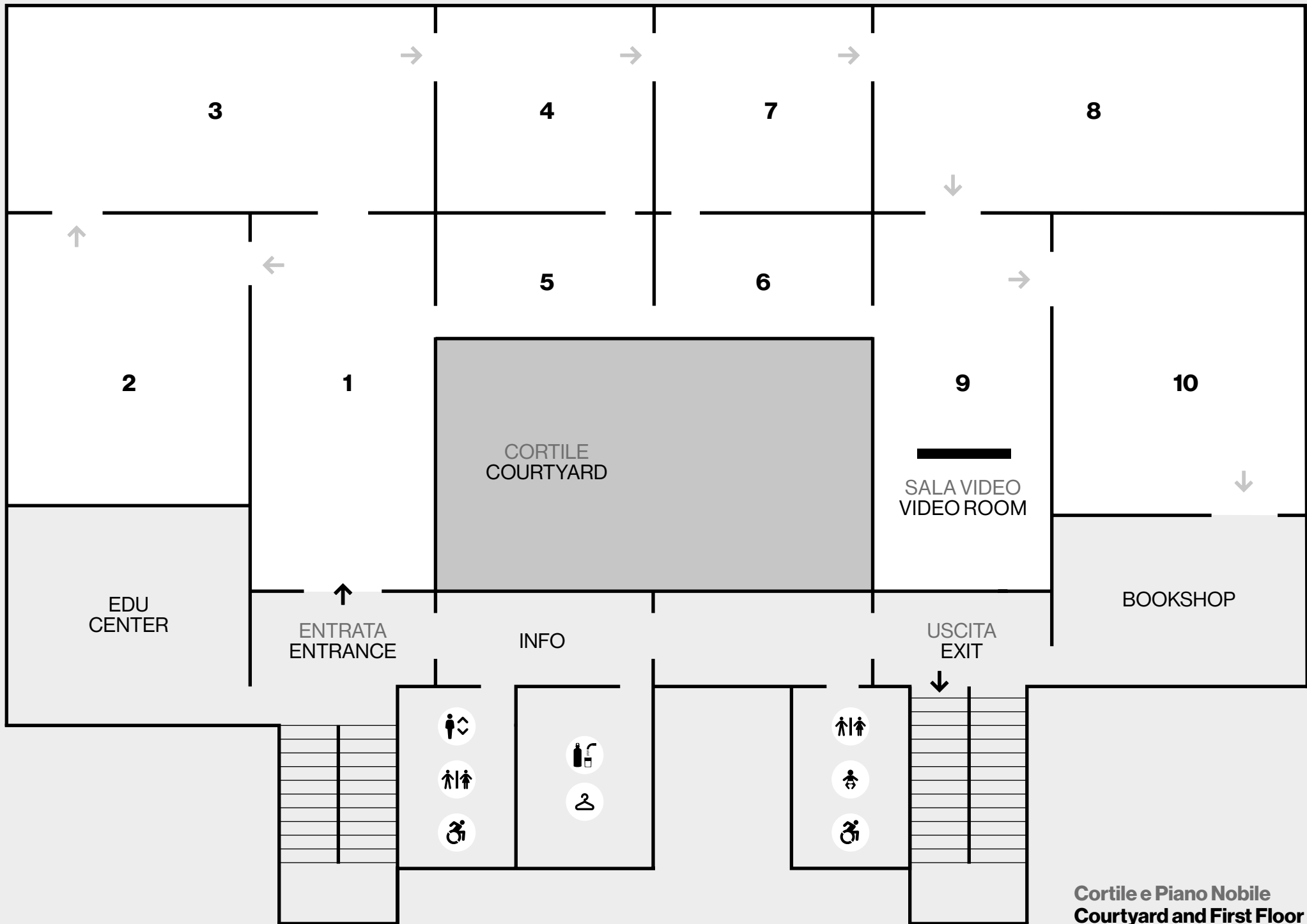
Helen Frankenthaler (1928–2011) was a pivotal figure in postwar American art, renowned for her contribution to the transition from Abstract Expressionism to Color Field painting. Her innovative “soak-stain” technique, in which she poured thinned paint onto raw, unprimed canvas, led to the creation of translucent color fields, exemplified by her seminal work *Mountains and Sea* (1952). This technique had a profound influence on artists such as Morris Louis and Kenneth Noland.

Born in New York City, Frankenthaler attended the Dalton School, where she studied art with Rufino Tamayo, and with Paul Feeley, later at Bennington College.

Her exhibition career began in 1950, and in 1951 she had her first solo show at the Tibor de Nagy Gallery, and also participated in the landmark *9th St. Exhibition*.

From 1959 onward, Frankenthaler regularly participated in major international exhibitions, winning first prize at the Première Biennale de Paris and representing the United States at the 1966 Venice Biennale.

Throughout her six-decade career, Frankenthaler explored a wide range of media, including ceramics, sculpture, tapestry, and printmaking. Frankenthaler's artistic legacy continues to exert a strong influence on contemporary art, solidifying her status as a central figure in the art of the twentieth century.



**Cortile e Piano Nobile
Courtyard and First Floor**

SALA | GALLERY I

L'esposizione si apre con quattro opere degli anni Settanta, quando Helen Frankenthaler perfezionava la tecnica della pittura *soak-stain* ("imbibizione a macchia"), da lei sviluppata dal 1952. Un dipinto come *Moveable Blue* mostra l'artista che versa, dipinge e disegna con sicurezza assoluta. Le lezioni apprese da Jackson Pollock nei primi anni Cinquanta – che si poteva dipingere utilizzando vari materiali e attrezzi mentre ci si muoveva attorno a una grande tela stesa sul pavimento – ispirarono un'ulteriore tipologia di pittura astratta caratterizzata da ampi campi di colore: il Color Field painting. *Fiesta e Untitled*, che condividono l'atmosfera, la complessità spaziale e l'articolazione lineare di *Moveable Blue*, attestano come simili idee siano state esplorate da Frankenthaler anche in formati ridotti. Altre opere esposte in questa mostra presentano i risultati raggiunti dall'artista nel decennio. *Matisse Table* è una delle dieci sculture che Frankenthaler realizzò nello studio londinese dell'amico scultore Anthony Caro nel 1972. La pittrice apprezzava la scultura e gli scultori, in particolare Caro, David Smith e Anne Truitt, di cui possedeva opere che teneva sempre presso di sé. Molte delle sculture realizzate durante le due settimane trascorse da Frankenthaler nello studio di Caro sono un riferimento a Smith, che l'aveva incoraggiata a realizzare lavori tridimensionali. Non sono solo i materiali utilizzati, alcuni dei quali provenienti dallo studio di Smith, a rendere omaggio all'amico, ma anche il modo in cui sono stati tagliati, saldati e assemblati. Frankenthaler si è avvicinata alla scultura con lo stesso approccio intuitivo con cui dipingeva. *Matisse Table*, con la sua superficie inclinata, le forme a ventaglio e gli elementi di natura morta, fa riferimento al dipinto *L'ananas* (1948) di Henri Matisse, ma trasforma il modello originale in qualcosa di nuovo.

The exhibition opens with four works from the 1970s, a period when Helen Frankenthaler was perfecting her soak-stain technique, developed in 1952. A painting like *Moveable Blue* showcases the artist in peak form: pouring, painting, and drawing with absolute confidence. The lessons she learned from Jackson Pollock in the early 1950s—that it was possible to paint using various materials and tools while circling a large canvas spread out on the floor—inspired another type of abstract painting with expansive fields of color, known as Color Field painting. *Fiesta* and *Untitled* show how similar ideas explored in a smaller format share the same tonal atmosphere, spatial complexity, and linear articulation as *Moveable Blue*. Other works in this exhibition present the achievements the artist reached during this decade.

Matisse Table is one of the ten sculptures Frankenthaler created in the London

studio of her friend Anthony Caro in 1972. Frankenthaler had a deep appreciation for sculpture and sculptors, especially Caro, David Smith, and Anne Truitt, whose works she owned and kept close by. Many of the sculptures created during Frankenthaler's two-week stay in Caro's studio pay homage to Smith, who early on had encouraged her to create three-dimensional works. It is not only the materials used, some of which came from Smith's studio, that honor him, but also the way they were cut, welded, and composed. Frankenthaler approached sculpture with the same intuitive impulses she channeled to paint. *Matisse Table*, with its tilted surface, fan-like shapes, and still life elements, refers to Henri Matisse's painting *Pineapple* (1948), transforming the original model into something new.

Helen Frankenthaler

New York, 1928 - Darien, Connecticut, 2011

Moveable Blue (Blu mobile)

1973

acrilico su tela / acrylic on canvas

cm 177,8 × 617,2

ASOM Collection, inv. E 809

Matisse Table (Tavolo Matisse)

1972

acciaio / steel

cm 209,6 × 134,6

New York, Helen Frankenthaler Foundation

Untitled (Senza titolo)

1973

acrilico su tela / acrylic on canvas

cm 51,4 × 85,7

New York, Helen Frankenthaler Foundation

Fiesta

1973

acrilico su carta / acrylic on paper

cm 56,5 × 76,8

New York, Helen Frankenthaler Foundation

SALA | GALLERY 2

Frankenthaler conduceva una vita libera a New York quando, visitando una mostra di opere in bianco e nero di Jackson Pollock alla Betty Parsons Gallery, rimase colpita da *Number 14*. Questo dipinto influenzò profondamente la giovane artista che, in visita allo studio-fienile di Pollock a Long Island, poté osservarlo mentre dipingeva, muovendosi intorno a grandi tele srotolate sul pavimento. Per quanto astratto possa sembrare, *Number 14* presenta comunque immagini narrative. Frankenthaler fu incuriosita dall'idea di un contenuto subliminale e trovò ispirazione anche nei metodi radicali di Pollock: la coreografia di un gesto improvvisato e pieno di energia – «grovigli di smalti, intrecci, il lavoro di spalla e non di polso» – e l'idea che la pittura astratta potesse trasmettere una sorta di “messaggio”. L'astrazione, nata dal disegno spontaneo, permetteva a Frankenthaler di esprimere la sua creatività con segni pittorici, simboli e “scene” evocative, senza svelarsi totalmente. L'ambiguità era essenziale perché le sue immagini rimanessero misteriose, come poesie, e significassero cose diverse per persone diverse. Pollock le permise di vedere la pittura come un processo intuitivo, guidato dal disegno: un approccio senza limiti, che ha ispirato il capolavoro di Frankenthaler, *Mountains and Sea*, e molti dipinti di questa esposizione, tra cui le opere di questa sala, che mostrano un'artista precoce di straordinario talento.

Frankenthaler was living a bohemian life in downtown New York City when she saw Jackson Pollock's *Number 14* in a solo exhibition of his black-and-white paintings at the Betty Parsons Gallery. The work had a profound impact on the young painter who, while visiting Pollock on Long Island, saw his rustic studio barn and witnessed his painting process. Pollock maneuvered around monumental canvases rolled out on the studio floor. As abstract as *Number 14* appears, tell-tale images emerge. The suggestion of subliminal imagery intrigued Frankenthaler, who responded to Pollock's radical methods: the choreography of an improvised full-bodied gesture—“ropey skeins of enamel, webbing, working from the shoulder not the wrist”—and the possibility that abstract painting could have some kind of “message.” Abstraction, born from spontaneous drawing, allowed Frankenthaler to express her imagination through pictorial signs, symbols, and evocative “scenes” without fully revealing herself. Ambiguity is essential for her images to remain mysterious—like poems—to mean different things to different people. Pollock enabled her to see painting as an intuitive process primed by drawing: an approach without limits that inspired Frankenthaler's masterpiece, *Mountains and Sea*, as well as many of the paintings in this exhibition, including those in this room, which indicate a precocious artist of prodigious talent.

Jackson Pollock

Cody, Wyoming, 1912 - Springs,
New York, 1956

Number 14 (Numero 14)

1951

olio su tela / oil on canvas

cm 146,5 × 269,5

London, Tate. Purchased with

assistance from the American Fellows of
the Tate Gallery Foundation, 1988

Helen Frankenthaler

Open Wall (Muro aperto)

1953

olio su tela / oil on canvas

cm 136,5 × 332,7

New York, Helen Frankenthaler
Foundation

Western Dream (Sogno occidentale)

1957

olio su tela / oil on canvas

cm 177,8 × 218,4

New York, The Metropolitan Museum
of Art. Gift of the Helen Frankenthaler
Foundation, 2023 (2023.560)

Mediterranean Thoughts

(Pensieri mediterranei)

1960

olio su tela, dimensionata e preparata

oil on sized, primed canvas

cm 256,5 × 237,5

New York, Helen Frankenthaler
Foundation

SALA | GALLERY 3

Vedere una scultura in acciaio dipinto di David Smith e una colonna in legno dipinto di Anne Truitt, entrambe degli anni Sessanta, nella stessa sala insieme a quattro tele di Frankenthaler del periodo, permette di capire perché la pittrice abbia sviluppato una stretta amicizia con i due scultori. Se le nuvole eteree di *Tutti-Frutti* pulsano con leggerezza, gli standardi rettangolari di *The Human Edge* scendono come monoliti. Frankenthaler e Smith condividevano una convinzione quando si trattava di fare arte: «Nessuna regola!». Non importava che tu fossi pittore o scultore (o entrambi), il messaggio era lo stesso: nessuna regola significava non dare mai per scontato come la tua arte venisse creata, quali materiali fossero utilizzati o quale aspetto avrebbero potuto avere i risultati. Essere aperti alle sorprese, anche se significava fallire, faceva parte del processo creativo, così come spingere oltre i limiti quanto già stato fatto, per esprimersi in modo nuovo. La scultura *Untitled (Zig VI)* di Smith, realizzata con pesanti travi impilate, saldate e montate su ruote in miniatura come un monumentale giocattolo per bambini, appare gioiosa. Frankenthaler e Truitt condividevano amicizie, esperienze di vita e un impegno reciproco nella pittura che Truitt, come Smith, praticava in modo indipendente e in parallelo alla scultura. *Seed* di Truitt acquisisce personalità attraverso le sue superfici dipinte.

To see a painted steel sculpture by David Smith and a painted wood column by Anne Truitt, both from the 1960s, in the same room as four Frankenthaler canvases from the same period, is to appreciate why Frankenthaler developed close friendships with both sculptors. If the weightless clouds in *Tutti-Frutti* pulse with buoyant abandon, the rectilinear banners in *The Human Edge* descend monolithically. Frankenthaler and Smith shared a common belief when it came to making art: No rules! It didn't matter whether you were a painter or a sculptor (or both), the message was the same: no rules meant never being complacent about how your art got made, what materials were used, or what the results might look like. Being open to surprise, even if it meant failing, was part of the creative process. So was constantly pressing against the limits of what had already been done to express yourself anew. Smith's *Untitled (Zig VI)*, constructed out of heavy girder beams stacked, welded, and coasting on miniature wheels, like a child's monumental toy, is joyful. Frankenthaler and Truitt shared close friends, life experiences, and a mutual commitment to painting, something that Truitt—like Smith—did independently and in tandem with her sculpture. Truitt's *Seed* gains personality through its painted surfaces.

Helen Frankenthaler

Alassio

1960

olio su lino / oil on linen

cm 216,5 × 332,7

New York, Helen Frankenthaler Foundation

Cape (Provincetown)

1964

acrilico su tela / acrylic on canvas

cm 278,5 × 237,2

Melbourne, National Gallery of Victoria.

Purchased with the assistance of the National Gallery Society of Victoria, 1967, inv. 1773-5

David Smith

Decatur, Indiana, 1906 - South

Shaftsbury, Vermont, 1965

Untitled (Zig VI) (Senza titolo, Zig VI)

1964

acciaio, vernice / steel, paint

cm 200,3 × 112,7 × 73,7

New York, The Estate of David Smith

Helen Frankenthaler

Tutti-Frutti

1966

acrilico su tela / acrylic on canvas

cm 296,6 × 175,3

Buffalo, New York, Buffalo AKG Art Museum. Gift of Seymour H. Knox, Jr. 1976, K1976:8

The Human Edge (Il limite umano)

1967

acrilico su tela / acrylic on canvas

cm 315 × 236,9

Syracuse, New York, Everson Museum of Art, Museum purchase to honor Director, Max Sullivan on the opening of the IM Pei building, 68.23

Anne Truitt

Anne Dean; Baltimore, Maryland, 1921 - Washington, D.C., 2004

Seed (Seme)

1969

acrilico su legno / acrylic on wood

cm 217,2 × 45,7 × 45,7

Baltimore, Baltimore Museum of Art. Gift of Katharine Graham, Washington, D.C., BMA 1995.121

SALA | GALLERY 4

Le opere di altri artisti esposte in questa sala e nelle due piccole adiacenti permettono di approfondire il circolo artistico di Frankenthaler. Alcuni lavori le sono stati donati come segno di amicizia, altri li ha acquistati lei stessa. Kenneth Noland e Morris Louis videro *Mountains and Sea* nello studio di Frankenthaler sei mesi dopo che era stata dipinta. Rispetto alle dense astrazioni di Pollock, la tela a macchie leggere di Frankenthaler, piena di luce e spazio, offriva un approccio alternativo che ha impresso un nuovo corso all'arte americana.

Frankenthaler e Robert Motherwell sono stati sposati per tredici anni (1958-1971), condividendo famiglia e amici, trascorrendo le estati a Cape Cod o in Europa e scambiandosi opinioni. Separati da quattordici anni di età e diversi per temperamento (Frankenthaler estroversa, socievole e impetuosa; Motherwell timido, studioso e introverso), entrambi vivevano per dipingere. *Summertime in Italy* di Motherwell (in questa sala) e *Alassio* di Frankenthaler (in quella precedente) sono un ricordo dell'estate del 1960, quando la coppia affittò una villa nella località ligure. Questi dipinti, ispirati dalla compagnia reciproca, dal sole e dal mare, irradiano gioia di vivere. Mark e Mell Rothko facevano parte del cenacolo artistico della coppia. Ciò che Pollock ha rappresentato per Frankenthaler negli anni '50, Rothko lo è stato nei primi anni '60: l'ispiratore di una nuova forma di immagine astratta. *Cape (Provincetown)* di Frankenthaler (nella sala precedente), ha particolari affinità con il Rothko in questa: entrambi gli artisti rappresentano la forma geometrica esaltandone le qualità espressive.

The works by other artists displayed in this gallery, and in the two smaller adjacent rooms, provide a deeper understanding of Frankenthaler's artistic circle. Some works came to Frankenthaler as gifts, tokens of friendship. Others were purchased by the artist. Kenneth Noland and Morris Louis saw Frankenthaler's *Mountains and Sea* at her studio six months after it was painted. Compared to Pollock's dense abstractions, Frankenthaler's lightly stained canvas, full of light and space, offered an alternative approach that set American art on a new course.

Frankenthaler and Robert Motherwell were married for thirteen years (1958–71). During this time, they shared family and friends, spent summers on Cape Cod and in Europe, and exchanged artistic ideas. Separated in age by fourteen years and temperamentally different (Frankenthaler extroverted, gregarious, and impish; Motherwell inherently shy, bookish, and introverted), both lived to paint. Motherwell's *Summertime in Italy* and Frankenthaler's *Alassio* (in previous gallery) allude to the summer of 1960, when the couple rented a villa in that seaside town. Inspired by each

other's company, the sun and the surf, both paintings radiate *joie de vivre*. Mark and Mell Rothko were also part of the couple's artistic circle. What Pollock was to Frankenthaler in the 1950s, Rothko was in the early 1960s: the catalyst for another kind of abstract image. Frankenthaler's *Cape (Provincetown)*, in the previous gallery, has a distinct affinity to the Rothko in this gallery. Both artists render geometric form in ways that elevate its human qualities.

Mark Rothko

Marcus Rothkowitz; Dvinsk, Russia,
1903 - New York, 1970

Untitled (Senza titolo)

1949

olio e tecnica mista su tela

oil and mixed media on canvas

cm 228,9 × 112

Washington, D.C., National Gallery of Art.

Gift of the Mark Rothko Foundation, Inc.

1986.43.158

Robert Motherwell

Aberdeen, Washington, 1915 -

Provincetown, Massachusetts, 1991

Summertime in Italy (Estate in Italia)

1960

olio e grafite su carta

oil and graphite on paper

cm 148,4 × 107,9

Washington, D.C., National Gallery of Art.

The Nancy Lee and Perry Bass Fund,

1999.55.4

Morris Louis

Baltimore, Maryland, 1912 - Washington,
D.C., 1962

Aleph Series V (Serie Aleph V)

1960

Magna su tela / Magna on canvas

cm 266,7 × 206,1

New York, Helen Frankenthaler

Foundation

Kenneth Noland

Asheville, North Carolina, 1924 - Port
Clyde, Maine, 2010

Helen's Choice (La scelta di Helen)

1977

acrilico e grafite su tela

acrylic and graphite on canvas

cm 239,1 × 174

New York, Helen Frankenthaler

Foundation

SALA | GALLERY 5

Risale agli inizi degli anni Cinquanta la prima di molte visite di Frankenthaler alla casa e allo studio di David Smith nelle montagne Adirondack, vicino al Lago George, a 352 chilometri a nord di New York. Bolton Landing era un mondo a parte, dove le nuvole si libravano su sculture totemiche di acciaio sparse per i campi. Lo studio in blocchi di cemento di Smith appariva come uno spazio carico di potenziale, una lotta creativa fatta di metalli pesanti fusi e saldati.

La scultura in questa sala è una figura preistorica, gladiatoria, minacciosa. *Portrait of the Eagle's Keeper* è stata una delle prime opere acquisite da Frankenthaler, che la teneva sempre con sé. La scultura la seguì nei traslochi, e occupò un posto di rilievo anche nella casa dell'Upper East Side condivisa con Robert Motherwell, dove era accostata ai dipinti *Mountains and Sea* (1952) di Frankenthaler, *Elegy to the Spanish Republic No. 70* (1961) di Motherwell, *Untitled* (1949, regalo di Rothko a Motherwell), e ad altre opere amate, sia di artisti contemporanei che di arte antica.

In the early 1950s, Frankenthaler made the first of many visits to David Smith's home and studio in the Adirondack mountains near Lake George, a 352-kilometer drive north of New York City. Bolton Landing was like another world, one where clouds hung off totemic steel sculptures spread across open fields. Inside Smith's cinderblock studio, one would sense a space full of potential, a creative struggle with heavy metals cast and welded.

The sculpture featured in this room is a personage—prehistoric, gladiatorial, threatening. *Portrait of the Eagle's Keeper* was one of Frankenthaler's earliest art acquisitions, something she kept close by always. As she moved, the sculpture moved with her, eventually occupying a prominent place in the Upper East Side townhouse she shared with Robert Motherwell. There, it joined *Mountains and Sea*, Motherwell's *Elegy to the Spanish Republic No. 70* (1961), Rothko's *Untitled* (1949, a gift to Motherwell), and other cherished works by contemporaries and old masters.

David Smith

Portrait of the Eagle's Keeper

(Ritratto del guardiano dell'aquila)

1948-1949

acciaio, bronzo / steel, bronze

cm 96,5 x 32,7 x 57,8

New York, Helen Frankenthaler
Foundation

SALA | GALLERY 6

Frankenthaler ha conosciuto David Smith tramite il critico americano Clement Greenberg. Dopo il matrimonio con Robert Motherwell nel 1958, Smith entrò a far parte della famiglia: i tre artisti, spesso accompagnati dai figli piccoli, si frequentavano a New York, a Bolton Landing e a Cape Cod nei mesi estivi. La morte prematura di Smith nella primavera del 1965 fu una perdita profonda.

Le opere di dimensioni ridotte di questa sala, tutte doni a Frankenthaler, sono un tributo all'amore e all'amicizia. La piccola scultura *Untitled* di Smith è un turbinio di energia orgiastica simile a quella di *Tutti-Frutti* di Frankenthaler. Due opere su carta senza titolo, tra le centinaia di disegni a pennello figurativi realizzati da Smith negli anni Cinquanta, testimoniano un'immaginazione scultorea libera da regole.

Motherwell realizzò *Helen's Collage* un anno prima del matrimonio con Frankenthaler. *At Five in the Afternoon* di Motherwell, primo dipinto della serie *Elegy*, prende il titolo dalla famosa poesia di Federico García Lorca sulla morte di un torero. *Black on White No. 4*, una singola figura geometrica sospesa nello spazio, segna la transizione del pittore verso figure collegate, aperte e chiuse.

Frankenthaler met David Smith through the American critic Clement Greenberg. After she married Robert Motherwell in 1958, Smith became a beloved member of the family. All three artists, frequently joined by their young children, spent time together in New York City, at Bolton Landing, and on Cape Cod during the summer months. Smith's untimely death in the spring of 1965 was a profound loss.

The smaller works in this gallery, all gifts to Frankenthaler, are a tribute to love and friendship. Smith's *Untitled* tabletop sculpture is a rumble-tumble free-for-all animated by the same orgiastic energy seen in Frankenthaler's *Tutti-Frutti*. Two untitled works on paper, among the hundreds of figurative brush drawings that Smith made during the 1950s, attest to a sculptural imagination free of rules.

Motherwell made *Helen's Collage* a year before he and Frankenthaler were married. *At Five in the Afternoon*, Motherwell's first "Elegy" painting, is titled after Federico García Lorca's poem about the death of a bullfighter. *Black on White No. 4*, a single geometric figure suspended in space, signals the painter's transition to related figures, open and closed.

Robert Motherwell

At Five in the Afternoon

(Alle cinque della sera)

1948-1949

caseina e grafite su cartoncino

casein and graphite on paperboard

cm 38,1 × 50,8

New York, Helen Frankenthaler

Foundation

David Smith

Untitled (Senza titolo)

1951

inchiostro su carta / ink on paper

cm 25,4 × 20,3

New York, Helen Frankenthaler

Foundation

David Smith

Untitled (Senza titolo)

1957

smalto e olio su carta

enamel and oil on paper

cm 58,4 × 63,5

New York, Helen Frankenthaler

Foundation

Robert Motherwell

Helen's Collage (Il collage di Helen)

1957

olio, carte incollate e carboncino

su cartoncino / oil, pasted papers,

and charcoal on paperboard

cm 74,9 × 49,5

New York, Helen Frankenthaler

Foundation

David Smith

Untitled (Senza titolo)

1961

bronzo / bronze; cm 14 × 29,2 × 12,7

New York, Helen Frankenthaler

Foundation

Robert Motherwell

Black on White No. 4 (Nero su bianco n. 4)

1968

acrilico e grafite su carta

acrylic and graphite on paper

cm 15,2 × 20,3

New York, Helen Frankenthaler

Foundation

SALA | GALLERY 7

Nei primi anni Settanta, dopo il divorzio da Motherwell, Frankenthaler si reinventa. Trascorre le estati viaggiando in Italia, Francia, Svizzera, Austria, Belgio e Inghilterra. Affitta una casa con studio sul lungomare a Stamford, nel Connecticut, e trascorre più tempo lontana da New York. In seguito acquista una casa a Shippan Point, dove costruisce uno studio. Alcuni dipinti del periodo riflettono questo nuovo ambiente sereno, altri lasciano presagire un diverso lato della personalità della pittrice: emancipato, duro, provocatorio.

Dal salotto di Frankenthaler la vista si apre sul Long Island Sound. Essere vicina all'acqua, come lo era stata per molte estati a Provincetown con Motherwell, è per lei confortante. I panorami marini si uniscono ai paesaggi come base per nuovi dipinti astratti, tonali e d'atmosfera. Per quanto *Ocean Drive West #1* appaia uniformemente monocromatico, immerso nel blu ceruleo, la superficie è animata da sottili passaggi di bianco contrastati da linee iridescenti.

Una serie di dipinti "a strisce" della metà degli anni Settanta evoca l'orientamento verticale di un ambiente urbano. Le fasce bianche che delimitano *Plexus* aprono la superficie come fessure e comprimono il centro del dipinto: nuvole di colore delicatamente spugnature e pennellate. Le strisce vibrano con la stessa energia delle bandiere di *The Human Edge*.

Mornings è uno dei numerosi dipinti che somigliano a formazioni geologiche o cavità corporee, su cui tratti di pennarello nero e rosso guizzano come fendenti erranti, attraverso una schiuma oceanica bianca.

During the early 1970s, following her divorce from Motherwell, Frankenthaler reinvented herself. Summers became a time for extensive travel—to Italy, France, Switzerland, Austria, Belgium, and England. She leased a waterfront home with a studio in Stamford, Connecticut, and spent more time outside of New York City. Eventually, she purchased a home nearby on Shippan Point and built a new studio there. Some of the paintings from this period reflect this serene setting. Others portend another side of the painter's personality—liberated, tough, provocative. From her living room, Frankenthaler had a clear view of Long Island Sound. Being near the water, as she had been for many summers in Provincetown with Motherwell, was comforting. Seascapes joined landscapes as the basis for new abstract paintings—tonal and atmospheric. As monochromatically uniform as *Ocean Drive West #1* appears, awash in cerulean blue, thin passages of white offset by prismatic lines activate the surface.

A series of "strip" paintings from the mid-1970s evoke the vertical ascent of an urban

setting. The directional white bands that bookend *Plexus* open the surface like vents. These also compress the painting's center—clouds of delicately sponged and brushed color. Frankenthaler's strips hum with the same erratic energy as the banners in *The Human Edge*.

Mornings is one of a flurry of images resembling geologic formations or somatic cavities. Strokes of black and red marker, like errant jabs, dart across oceanic white foam.

Helen Frankenthaler

Mornings (Mattine)

1971

acrilico e pennarello su tela
acrylic and marker on canvas
cm 294,6 × 185,4

New York, Helen Frankenthaler
Foundation

Heart of London Map

(Cuore della mappa di Londra)

1972

acciaio / steel
cm 221 × 63,5 × 209,6
The Levett Collection

Ocean Drive West #1

1974

acrilico su tela / acrylic on canvas
cm 238,8 × 365,8

New York, Helen Frankenthaler
Foundation

Plexus (Plesso)

1976

acrilico su tela / acrylic on canvas
cm 289,6 × 228,6

New York, Helen Frankenthaler
Foundation

SALA | GALLERY 8

L'ingresso nella mezza età è un rito di passaggio per tutti. Per Frankenthaler significava confrontarsi con nuove realtà. Sapeva che era importante mantenere una presenza a New York per essere aggiornata sulle opere degli altri artisti e gestire i suoi impegni, ma sapeva anche che trascorrere più tempo lontano dalla città, vicino all'acqua, non era solo tranquillizzante ma anche essenziale. Era una questione di equilibrio, e lei riuscì a bilanciare i diversi contesti, continuando a dipingere. L'attenzione di Frankenthaler per la storia dell'arte, coltivata fin dalle lezioni di Paul Feeley al Bennington College, non è mai venuta meno. Dalle caverne del Paleolitico alle ninfee di Monet, l'artista attinge all'arte di tutti i tempi e, tra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta, trova rinnovata ispirazione nei dipinti di Tiziano, Velázquez, Manet e Rembrandt. L'analisi di dettagli astratti nelle opere dei maestri del passato ha permesso a Frankenthaler di raggiungere un nuovo livello tecnico entrando in un mondo tonale di veli diafani, fondi colorati, sfumature delicate e trasparenze. L'artista scopre un altro tipo di spazio e di luce, che esprime in opere come *Eastern Light*, *Cathedral*, *Madrid* e *Star Gazing*.

Anthony Caro entrò a far parte dell'ambiente di Frankenthaler nel 1959, durante il suo primo viaggio a New York, e da allora rimase uno dei suoi amici più cari. È un giusto tributo vedere *Ascending the Stairs* di Caro nella stessa sala di *Yard* di Frankenthaler. La scultura di Caro, completata dopo aver partecipato insieme a Frankenthaler a un simposio su David Smith alla National Gallery of Art di Washington, si è evoluta pezzo per pezzo, saldatura per saldatura, proprio come *Yard* di Frankenthaler. Entrambi condividono con Smith un approccio empirico che ha luogo in tempo reale.

Entering middle age is a rite of passage for anyone. For Frankenthaler crossing the midlife threshold meant confronting new realities. She knew that maintaining a presence in New York to see others' art and to conduct business was important. She also knew that spending more time away from the city, close to the water, was not only calming but essential. It was a question of balance. She found ways to have both, painting all the while.

Frankenthaler's respect for the history of art, nurtured early on in Paul Feeley's classes at Bennington College, never ceased. From Paleolithic caves to Monet's water lilies, she drew from art of the ages, and during the late 1970s and 1980s, found renewed inspiration in paintings by Titian, Velázquez, Manet, and Rembrandt. Scrutinizing abstract details in old master paintings enabled Frankenthaler to cross a technical threshold into a tonal world of diaphanous veils, tinted grounds, subtle washes, and transparencies. She discovered another kind of space and light and

brought these to bear in works like *Eastern Light*, *Cathedral*, *Madrid*, and *Star Gazing*. Anthony Caro entered Frankenthaler's social arena in 1959, on his first trip to New York, and from then on remained one of her closest friends. It is a fitting tribute to see Caro's *Ascending the Stairs* in the same gallery as Frankenthaler's *Yard*. Caro's sculpture, completed after he and Frankenthaler attended a David Smith symposium at the National Gallery of Art in Washington, D.C., evolved piece by piece, weld by weld, in much the same way that Frankenthaler's *Yard* did. Both shared with Smith an empirical approach that played out in real time.

Helen Frankenthaler

Yard (Cortile)

1972

acciaio / steel

cm 109,2 × 68,6 × 96,5

Eastern Light (Luce orientale)

1982

acrilico su tela / acrylic on canvas

cm 175,3 × 301

Cathedral (Cattedrale)

1982

acrilico su tela / acrylic on canvas

cm 179,4 × 304,8

Madrid

1984

acrilico su tela / acrylic on canvas

cm 162,2 × 295,9

Star Gazing (Guardando le stelle)

1989

acrilico su tela / acrylic on canvas

cm 181,6 × 365,8

Anthony Caro

New Malden, UK, 1924 - London, 2013

Ascending the Stairs (Salendo le scale)

1979-1983

acciaio, lamiera, vernice

steel, sheet, varnish

cm 111,8 × 83,8 × 101,6

**New York, Helen Frankenthaler
Foundation**

SALA | GALLERY 9

Negli anni Novanta Frankenthaler lavorava in due modi. Il primo si sviluppava in un'unica sessione, con solo piccole aggiunte, secondo l'innovazione avviata decenni prima con *Mountains and Sea*. Le opere eseguite nell'altra modalità, da lei definite «recuperate», presentavano una superficie più «lavorata o sfregata, spesso più scura, più densa». Il risultato desiderato, indipendentemente dall'approccio era, un «bel dipinto» che sembrava essere «nato in una volta sola, indipendentemente da quante ore, settimane o anni ci fossero voluti per realizzarlo».

Frankenthaler non si è mai chiesta perché dipingesse o per chi. Fin dall'infanzia esprimeva se stessa attraverso l'arte, e fare arte incanalava la sua energia emotiva e la manteneva concentrata e stabile.

Janus e *Yin Yang* sono uniti come fratello e sorella. Luoghi di confluenza degli opposti, entrambi i dipinti condividono fondi colorati, superfici stratificate ed elementi trasparenti. Alcuni passaggi, orlati da scie di fuoco o schizzati da una pioggia di punti neri, sembrano soglie di altre galassie, non diversamente da *Star Gazing* (nella sala precedente).

The Rake's Progress e *Fantasy Garden* mostrano una fisicità densa perché l'artista sperimentava gel mescolato con acrilico e lavorato con rastrelli, cazzuole da muratore, spatole, spugne e cucchiari di legno. Le dinamiche superfici di *Borrowed Dream* e *Maelstrom* (nella sala successiva) – dure, spigolose, ribelli – sollevano domande esistenziali sul lavoro tardo dell'artista.

By the 1990s Frankenthaler painted in two ways. One might coalesce all at once in a single session with only minor additions—the breakthrough initiated decades earlier by *Mountains and Sea*. The other mode—what she called the “redeemed picture”—bore a more “worked-into or scrubbed surface, often darker, more dense.” The desired result, regardless of approach, was, a “beautiful picture” that looked like it had been “born at once, regardless of how many hours, or weeks, or years it took to make it.”

Frankenthaler never questioned why she painted or for whom. Expressing herself through art was something she had done since childhood. Making art channeled her emotional energy and kept her focused and stable.

Janus and *Yin Yang* commune like brother and sister. Sites for the confluence of opposites, both paintings share tinted grounds, layered surfaces, and transparent vectors. Some passages, rimmed with trails of fire or splattered with a spew of black dots, feel like thresholds to other galaxies, not unlike *Star Gazing* (in the previous gallery).

The Rake's Progress and *Fantasy Garden* display a dense physicality, because the painter was experimenting with gel medium mixed with acrylic and manipulated with rakes, masonry trowels, spatulas, sponges, and wooden spoons. The energized surfaces of *Borrowed Dream* and *Maelstrom* (both in the next gallery)—tough, edgy, recalcitrant—raise existential questions about the artist's late work.

Helen Frankenthaler

Yin Yang

1990

acrilico su tela / acrylic on canvas
cm 146,11 × 284,5

Janus (Giano)

1990

acrilico su tela / acrylic on canvas
cm 144,8 × 240,7

The Rake's Progress

(Il progresso del rastrello)

1991

acrilico su tela / acrylic on canvas
cm 240 × 174

Fantasy Garden (Giardino di fantasia)

1992

acrilico su tela / acrylic on canvas
cm 242,6 × 179,1

**New York, Helen Frankenthaler
Foundation**

SALA VIDEO | VIDEO ROOM

Il video esplora la carriera di Helen Frankenthaler attraverso immagini e filmati d'archivio, tratti da fonti diverse: un'occasione per vedere e ascoltare l'artista parlare delle persone e delle cose che per lei erano importanti.

The video composite explores Helen Frankenthaler's career through moving from various sources. It is an opportunity to see and hear the artist speak about people and things that mattered to her.

SALA | GALLERY IO

Frankenthaler ha sempre alternato la pittura su tela a quella su carta, un supporto più facile da utilizzare e, se necessario, scartare. Il dialogo tra carta e tela era anche legato all'età: quando lavorare sul pavimento diventava troppo faticoso l'artista usava grandi fogli di carta o tela disposti su piani di lavoro sollevati su cavalletti.

I dipinti su carta che seguono il matrimonio di Frankenthaler con Stephen DuBrul nel 1994 sembrano celebrare una nuova vita, pur rendendo omaggio alle relazioni passate. L'ottimismo, sostenuto da chiarezza calligrafica, caratterizza *Solar Imp* e *Cassis*: ciascuno include rettangoli colorati impressi sulla carta con una larga spugna. In *Solar Imp* i rettangoli appaiono sotto due forme nere, che ricordano le figure che compaiono in numerosi dipinti e opere su carta di Frankenthaler e Motherwell durante il loro matrimonio.

Frankenthaler credeva nella bellezza, anche quando altri artisti più giovani e impegnati politicamente la liquidavano come «obsoleta, priva di significato». La visione della bellezza di Frankenthaler incarnava la condizione umana. Alcune delle opere tarde più toccanti degli ultimi anni, come *Southern Exposure*, esprimono la fugacità del tempo. Guardando *Driving East* si potrebbe intravedere la fine. La luce tremolante lungo l'orizzonte sta salendo o scendendo?

È naturale essere filosofici riguardo all'invecchiare. «Con il tempo, ci resta il meglio», così Frankenthaler riassumeva la sua ricerca di un'arte libera da regole. Avendo vissuto pienamente, non c'era motivo di credere diversamente.

Frankenthaler had always shifted seamlessly between painting on canvas and on paper. Paper provided an alternative to canvas, one that was easier to manipulate and, if need be, discard. The dialogue between paper and canvas was also age contingent: when working on the floor became too physically demanding, the artist used large sheets of paper or canvas placed on flat surfaces elevated on sawhorses. The paintings on paper that followed Frankenthaler's marriage to Stephen DuBrul in 1994 seem to celebrate a new lease on life while honoring past relationships. Optimism, buoyed by calligraphic clarity, characterizes *Solar Imp* and *Cassis*—each of which incorporates colored rectangles stamped onto the paper with a wide sponge. In *Solar Imp*, the rectangles appear below two black forms, recalling figures that appear in numerous paintings and works on paper by Frankenthaler and Motherwell during their marriage.

Frankenthaler never wavered in her dedication to beauty, even when other younger, more politically engaged artists dismissed it as “obsolete, meaningless.” Frankenthaler's vision of beauty embodied the human condition. Some of her most

poignant late works, like *Southern Exposure*, feel like veils of time fleeting. Looking at *Driving East*, one might glimpse finality. Is the flickering light along the horizon ascending or descending?

There's every reason to be philosophical about growing old. “Over time, we're left with the best,” was how Frankenthaler summed up her pursuit of an art unencumbered by rules. Given a life fully lived, there was no reason to believe otherwise.

Helen Frankenthaler

Borrowed Dream (Sogno in prestito)
1992
acrilico su tela / acrylic on canvas
cm 214,6 × 275,6

Maelstrom
1992
acrilico su tela / acrylic on canvas
cm 118,1 × 273,1

Cassis
1995
acrilico su carta / acrylic on paper
cm 154,3 × 198,8

Solar Imp (Impianto solare)
1995
acrilico su carta / acrylic on paper
cm 198,1 × 151,8

Southern Exposure (Esposizione a Sud)
2002
acrilico su carta / acrylic on paper
cm 153,7 × 187,6

New York, Helen Frankenthaler Foundation

Driving East (Guidando verso Est)
2002
acrilico su tela / acrylic on canvas
cm 132,4 × 207
Toronto, Audrey and David Mirvish



Il booklet è prodotto in carta riciclata.
**Aiutaci a far continuare il suo utilizzo
 lasciandolo nell'apposito contenitore.**

This booklet is printed on recycled paper.
**Please give it another life by putting it in
 the designated container.**



Condividi la tua visita!
 Share your experience!

**#HELEN FRANKENTHALER
 #DIPINGERESENZAREGOLE**

@palazzostrozzi



La tua opinione è importante per noi: scansiona il QR code e compila il questionario
 Your feedback is important to us: scan the QR code and fill out the questionnaire

PROMOSSA E ORGANIZZATA DA
 PROMOTED AND ORGANIZED BY



FONDAZIONE
 PALAZZO
 STROZZI

Helen
 Frankenthaler
 Foundation

SOSTENITORI PUBBLICI
 PUBLIC SUPPORTERS



SOSTENITORI PRIVATI
 PRIVATE SUPPORTERS



SI RINGRAZIA
 THANKS TO

MARIA
 MANETTI
 SHREM

GAGOSIAN

SPONSOR

PARTNER TECNICI/TECHNICAL PARTNERS



RINASCENTE

