

ada día Manolo Valdés (Valencia, 1942) llega puntualmente a su estudio neovorkino, en las inmediaciones del museo Metropolitan, a las 8:30 de la mañana: "el gusanillo de ir al taller sigue intacto como el primer día", asegura con una emoción que sorprende tratándose de un artista que lleva más de medio siglo en primera línea, va fuera como miembro del Equipo Crónica o en su etapa en solitario, respaldada por premios como el Nacional de Artes Plásticas, además de haber representado a España en la Bienal de Venecia (1999) y ver cómo su obra entraba en las colecciones de museos como el MoMA de Nueva York, el Pompidou de París, el Kunstmuseum de Berlín, o el Reina Sofía de Madrid. Tras formarse en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, se integró inicialmente en Estampa Popular, poniendo ya de manifiesto su compromiso antifranquista. Junto a sus amigos Rafael Solbes y Juan Antonio Toledo, funda el Equipo Crónica asumiendo los postulados del Pop art americano, aunque con un componente de crítica política y social, una propuesta estética que iba a contracorriente del informalismo y el expresionismo imperantes. En 1981, tras el fallecimiento de Solbes, el colectivo se disuelve. A partir de entonces Valdés volará solo estableciendo su base desde 1990 en Nueva York y consagrándose como uno de los artistas españoles contemporáneos de mayor renombre internacional. Profundo conocedor de la historia del arte, sus piezas más icónicas ofrecen una relectura de maestros como Botticelli, Velázquez, o Matisse, mientras que en sus últimas pinturas y esculturas incorpora referencias más modernas y abstractas como Malévich o el constructivismo.

Acaba de inaugurar en París, en Opera Gallery, una exposición con obra reciente. ¿Afectó la pandemia y el confinamiento a su día a día y su ritmo de trabajo? En ciertos aspectos, sí, ha sido inevitable, se suspendieron algunas exposiciones que tenía previstas en lugares como Corea del Sur o Singapur, y cuando se pusieron las cosas más complicadas en Nueva York me fui al campo, a nuestra casa de verano en los Hamptons, donde tengo un estudio desde el que pude seguir trabajando. Afortunadamente no se paró todo porque incluso durante la pandemia tuve varias exposiciones, como una de esculturas monumentales que se desplegaron en la Avenida George V de París, y otra en Roma, en un palacio, el Museo Palazzo Cipolla, es decir, sitios donde no había restricciones de aforo. No perdí el ritmo totalmente, de hecho, parte de las obras que ahora se presentan en esta muestra las hice en aquel momento.

¿Sigue disfrutando de ir al estudio? ¿No se convierte nunca en una rutina? No, eso es imposible [sonríe]. En el fondo detrás de las ganas por ir al estudio late la idea de que lo que has hecho hasta ahora es el punto de partida de lo que aún está por venir, y

aunque racionalmente sabes que no es así, ese es el acicate. Yo voy al taller a diario pensando en corregir lo que he hecho el día anterior. Y con la ilusión de que lo que salga va a ser mejor.

¿Mantiene la curiosidad por explorar nuevos caminos? Eso no se pierde. Le pondré un ejemplo. Tuve la oportunidad de visitar el estudio de Miró apenas quince días después de su muerte y recuerdo cómo me impactó descubrir que tenía unos lienzos enormes, de seis metros, blancos, listos para ser pintados y cuando los vi pensé: "ostras, se le debió ir la cabeza". Él estaba malito, en la cama. Uno piensa también en Matisse cuando estaba postrado en la silla de ruedas y manda fabricarse unos pinceles ligeros, y usa las tijeras para recortar papeles con los que hacer sus collages. Incluso entonces, a pesar de tener las fuerzas disminuidas, no le abandonó el impulso de crear. Es algo que puedo comprender porque yo mismo lo experimento. El otro día me compré dos camiones con bloques de alabastro. Cuando llegaron pensé: "¡He hecho igual que Miró!, tengo 80 años, ¿qué estoy haciendo?". Pero ves el material, te cautiva y va no piensas en nada más. Es como cuando alguien me dice: "¿por qué sigues en Nueva York y no te vas a un sitio más amable y tranquilo? En España, en Miami, o donde sea". Y yo les respondo: "Uno no abandona el lugar donde siente que está aprendiendo". El otro día un amigo me decía: "es que para ti es relativamente fácil, pintas tus cuadros, los expones y los vendes". Bueno, tal vez eso sea verdad ahora, pero cuando no era así vo trabajaba con la misma intensidad, sin pensar nada más que en los cuadros y en las esculturas.

¿Nunca ha dejado de crear? Jamás, y el día que no puedo hacerlo no me siento bien. Cada mañana salgo de casa camino del estudio a primera hora, cojo el autobús, o si éste no llega pronto, un taxi, porque tengo la sensación de que estoy perdiendo el tiempo. El gusanillo me come por llegar y ponerme manos a la obra [sonríe].

¿Hace un horario? Sí, soy muy disciplinado. Entro en el taller a las 8:30 y me quedo allí hasta las 6 de la tarde. Al acabar la jornada suelo ir a ver exposiciones. Es una manera de seguir alimentando esta pasión. Es como el cazador que sale en busca de una pieza. Yo salgo cada tarde a ver qué puedo llevarme a casa...

Fondazione Lucio Fontana, Milano - Courtesy of Galerie Karsten Greve, Köln Paris St. Moritz

¿Ha descubierto algún artista joven...? Muchísimos... Creo que los jóvenes están mejor preparados hoy que cuando yo empecé. Apenas se ven cosas ingenuas y de mala calidad como las que se veían en mis tiempos. Yo vivía en Valencia y prácticamente no había nada. En cambio hoy cuenta con museos como el IVAM y tienes acceso a exposiciones de primer nivel. El páramo cultural en el que crecimos los artistas de mi generación es cosa del pasado. Lo que sucede

«Un día sin pisar el estudio es un día perdido»



Lucio Fontana

8 septiembre - 19 noviembre 2022

Doctor Fourquet 12, 28012 Madrid



12

es que cambian las modas y también los discursos. Yo llevo mal las novedades que no comprendo. Hay cosas con las que no acabas de conectar y eso me molesta [sonríe]. Aún así trato de disfrutarlas.

Dígame una de esas cosas Hay una que sí entiendo pero que rechazo, que no soporto, y es cuando los cuadros te los tienen que explicar. Me desagradan las exposiciones, tanto en museos como en galerías, que requieren de un texto de apoyo. Yo soy de la opinión de que la pintura posee una especificidad que por sí misma debe bastar para contar lo que quiere. No me gusta que me lo cuenten aparte.

¿Cómo ha logrado persistir como artista durante 60 años? No lo sé y además no me lo planteo. Estoy absolutamente convencido de que si no tuviera la posibilidad de seguir exponiendo y vendiendo mis cosas seguiría pintando exactamente igual. La historia del arte está llena de gente que no dejó de pintar hasta el fin de sus días aunque sus cuadros no tuvieran salida. Yo he podido vivir de esto así que no tengo derecho a quejarme.

¿Siempre tuvo confianza en que podría vivir de su arte? No es algo que pensara, tuve la suerte de que durante un tiempo mis padres me mantenían, tenía casa, comida y colegio, no me faltaba de nada. Y más tarde, tuve la ayuda de mi mujer, Rosa, que tenía un empleo, era profesora, mientras que yo no tenía ingresos. Empecé a tenerlos poco a poco, precisamente gracias a ese apoyo. Y luego, afortunadamente, las cosas mejoraron.

¿Cómo llegó el arte a su vida? En mi familia no había más artistas. Mi madre era aficionada al teatro y era una mujer muy sensible a la cultura. Al arte se llega un poco por casualidad. Uno no sabe que quiere ser artista pero siente una predisposición. Entré en la Escuela de Bellas Artes y allí mi vocación maduró de forma muy rápida. A los dos o tres años lo que al principio era una mera afición se convirtió en una parte imprescindible en mi vida. El arte me obsesionaba.

¿Qué recuerda de sus primeras experiencias? En especial las primeras visitas al Museo del Prado con algunos compañeros de Bellas Artes. Llegábamos a Madrid por la Estación del Norte... A los 15 años fui a París por primera vez y aquel viaje me marcó. Allí empecé a tomar conciencia de las cosas que se hacían fuera. Me impactó profundamente lo que hacía Pierre Soulages, que arrojaba sobre el lienzo un montón de pintura que extendía con una paleta. Yo me preguntaba: "¿qué hago entonces yo con un pincel?". También descubrí el pop americano, a Rauschenberg, que había puesto un águila disecada en un cuadro, y claro, para mí aquello fue brutal. Siempre digo que fue entonces cuando encontré la libertad creativa y

/ine a Nueva York por casualidad, no con intención de quedarme -cuenta Manolo Valdés- Lo había visitado muchas veces como turista hasta que un día le planteé a mi mujer: "¿por qué no nos damos una beca a nosotros mismos y nos mudamos a Nueva York? Quiero ver sus museos con calma, no estar un fin de semana." Le propuse quedarnos sólo tres meses. Mi mujer, con más sentido común que yo, me advirtió: "tenemos una hija de 7 años, y tendremos que estar al menos un curso escolar para no perjudicarla." Me pareció perfecto. Nos vinimos y me alquilé un pequeño estudio. Iba todos los días a los museos y luego me encerraba a trabajar. Justo cuando estaba a punto de llegar a su fin nuestra estancia la galería Marlborough me propuso una exposición. la hice y aunque funcionó bien eso no fue lo que me decidió a quedarme. Me parecía que una ciudad que es tan exigente, era buena para mí. Como se me acababa el contrato con el estudio que había alquilado fui a ver otro local. Descubrí que estaba justo enfrente del Metropolitan, y me dije: "uff, ¿quién puede resistirse a esto?". El alquiler era obligatoriamente por tres años y bueno, aquí seguimos."

pensé "esto es muy amplio, esto es muy diverso". De pronto tomé conciencia de que existían infinitas maneras de hacer arte. En aquella época cayó también en mis manos un libro sobre Tàpies escrito por el poeta Juan Eduardo Cirlot, donde contaba que éste mezclaba el barniz copal con los polvos de mármol... Cuando me preguntan cómo he aprendido siempre digo que de una manera autodidacta, leyendo o estudiando a pintores como Velázquez o Goya en el Prado, y más adelante, cuando tuve la oportunidad, a otros como Rembrandt. Y así vas creciendo.

El Equipo Crónica fue un revulsivo en el panorama artístico español de los años 60. ¿Eran conscientes de estar haciendo algo importante? No, no lo éramos. Hace unos años se hizo una retrospectiva, y debo admitir que me sorprendió gratamente. Me acuerdo de que años después de que Crónica se hubiera disuelto conocí a Roy Lichtenstein, que visitó una exposición mía en Barcelona y me dejó una nota. Tuve ocasión de charlar con él y me confesó que le llamaba la atención que nosotros hubiéramos hecho referencia a sus cuadros en un momento en que, según él, apenas conocían su trabajo las élites más informadas. Me decía: "¿cómo es posible que estando en España, en Valencia, supierais del pop americano?". Y vo le respondí: "No lo sé, supongo que era fruto de nuestra inquietud." Efectivamente hicimos lo que hicimos, y ahora, con la perspectiva del tiempo, aún me sigo sorprendiendo.

¿Se sentían identificados con la etiqueta de artistas "pop"? Sí, pero pensábamos que al pop, que había nacido en un ambiente radicalmente distinto, le faltaba contenido crítico. Nos seducía la manera en que planteaban sus imágenes pero insuflándoles una mayor dimensión social y política. Éramos beligerantes contra el gobierno, contra Franco. Y en ese entorno es en el que surgieron variantes con respecto al Pop americano, que no se enfrentaba a esos problemas, sus artistas no tenían esas preocupaciones.

«Seguiría trabajando igual aunque no vendiera»

13

¿Qué acogida tuvo su propuesta estética en un momento en el que, además, lo que primaba era la abstracción? La abstracción estaba en auge, efectivamente, con El Paso, Tàpies... todos ellos comprometidos con las libertades y, evidentemente, enemigos del Régimen. Sin embargo, al Estado en aquel momento ese tipo de arte no le inquietaba demasiado porque no contaba las cosas que luego contó Equipo Crónica, es decir, que lo nuestro sí que generó controversia porque era figurativo y decíamos las cosas confrontándonos directamente.

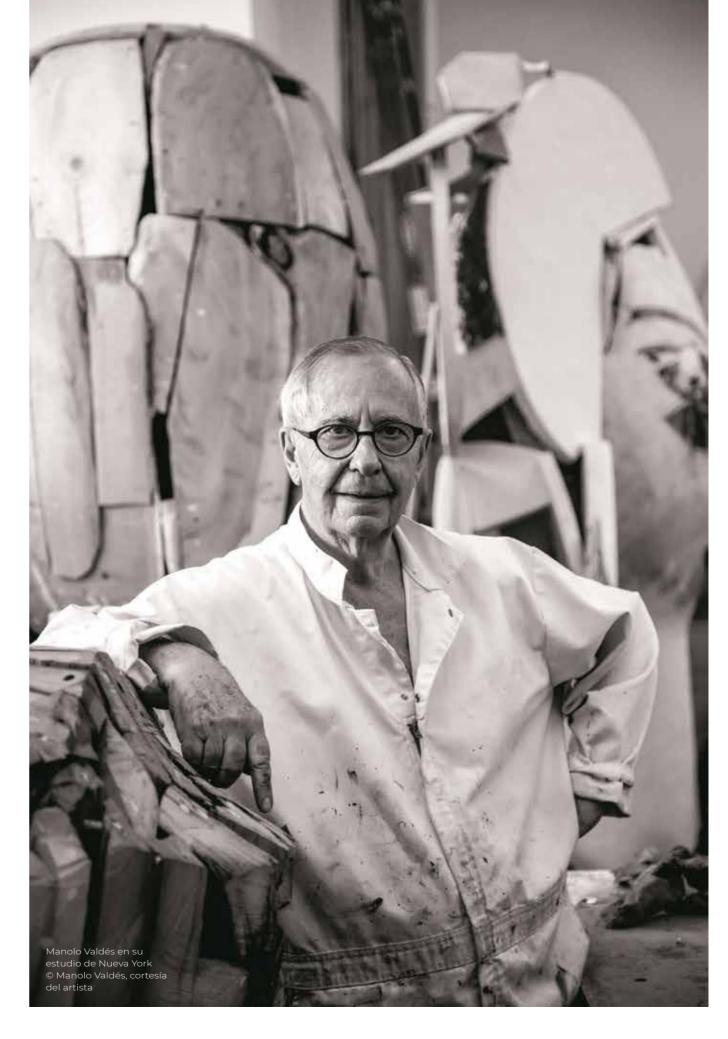
Cuando Equipo Crónica se disuelve en 1981 por la muerte de su compañero Rafael Solbes, usted dio un giro a su obra. ¿Por qué dejó de hacer arte reivindicativo? En realidad Crónica ya estaba dejando de hacerlo, no sólo nos preocupaba el arte reivindicativo, sino muchas otras cosas: los colores, las composiciones... Antes de la muerte de Solbes ya hablábamos de que no queríamos seguir luchando contra molinos de viento. La dictadura había desaparecido y había nuevos objetivos a los que atender. En ese momento justo, cuando nos estábamos replanteando tantas cuestiones, es cuando desaparece Crónica. Nunca he dejado de preguntarme: "¿cómo habríamos evolucionado?". Porque ya estábamos empezando a cambiar. La última serie que proyectamos giraba en torno a los viajes, con temas como la influencia que tenían para nosotros las visitas a los museos. Quiero decir, que naturalmente cuando el Equipo desaparece a mí se me plantea un dilema. Obviamente podía haber continuado poniendo a otra persona que sustituyera a Solbes, pero los equipos no se hacen a voluntad, exigen una enorme compenetración. Son fruto de la casualidad y también de las circunstancias.

¿Qué le parece que la figura del colectivo haya perdido fuerza en el arte actual? Bueno, eso sólo si nos ceñimos a la pintura porque hay que tener en cuenta que en otras disciplinas artísticas, como la arquitectura o el cine, la norma es trabajar en equipo; tal vez si no hubiéramos tenido otros referentes nosotros no nos hubiéramos atrevido. Y es que al final, la mecánica es más o menos la misma. No me siento muy alejado de un cineasta o un arquitecto.

¿Sigue creyendo en la política o le ha defraudado? En aquel momento todos hacíamos un esfuerzo por alcanzar un objetivo: la democracia. Mucha gente con la que yo me relacionaba militaba en partidos y se quedaron en la política, pero nosotros no. Claro que me interesa la política, es necesaria, y no me ha defraudado. Precisamente en estos momentos hay mucho arte político y social, y muchos artistas, por ejemplo, hacen gala de una fuerte conciencia medioambiental.

«Éxito y fracaso son relativos»







Odalisca roja y amarilla, 2021 © Manolo Valdés. Cortesía Opera Gallery

«Con Equipo Crónica le dimos al Pop contenido crítico»

¿Cree que el arte tiene un poder transformador? Ahora soy menos optimista. Veo con más escepticismo las capacidades reales del arte pero me consolaría con que al menos hiciera pensar. También es verdad que en aquel momento lo que hacíamos desde Equipo Crónica era más obvio, desde pancartas estudiantiles a carteles y cosas que estaban más cerca del panfleto. En cualquier caso, la nuestra era una militancia más explícita, y tenía más efecto. Por algo sería que el Régimen nos perseguía...

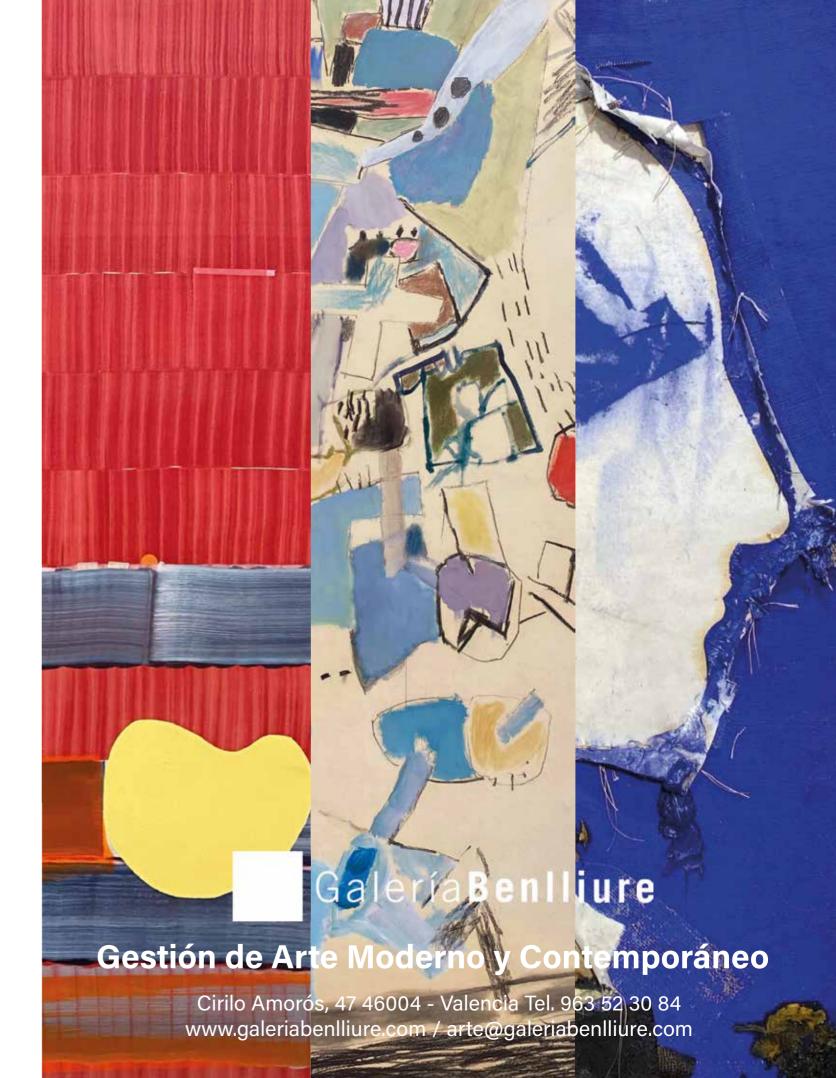
¿Cuál es su aspiración como artista hoy? Generalmente lo que hago en mi trabajo es comentar otras obras desde la especificidad de la pintura, que es un comentario distinto del que pueden hacer los poetas, los músicos o incluso el crítico de arte. Por ejemplo si tomo como referencia un pequeño cuadro de Velázquez o uno de Matisse, y hago un lienzo de tres metros estoy aludiendo al pop que nos enseñó que las imágenes grandes tenían un enorme impacto. Y si pongo materia es porque antes hubo unos artistas que me enseñaron eso. El otro día alguien me dijo: "¿Por qué pone tres ojos en esa cara?". "Porque Picasso me ha dado permiso", le respondí.

Tanto en su etapa con Equipo Crónica como en solitario, nunca ha dejado de mirar a los clásicos. En el arte ¿ya está todo dicho? No, claro que quedan cosas por decir. De hecho, la gente que está saliendo ahora no cuenta las mismas cosas que yo. Se habla de la muerte del arte, pero no es así, sólo cambian los materiales y los discursos. Yo no soy nada pesimista.

¿Cuáles han sido los grandes cambios que ha visto? Ha habido unos cuantos pero no me obsesionan, yo pongo el foco más en la historia del arte en su conjunto. La pintura existe desde que aparece la especie humana en la Tierra y empieza a expresarse a través de las imágenes. Ocuparme de los últimos 60 años, me da pereza, las novedades tienen una importancia relativa. Uno echa la vista atrás y con la perspectiva de la historia del arte siente vértigo. Confieso que cuando voy a las galerías después de haber visitado el MoMA o el Metropolitan, las encuentro algo decepcionantes.

¿Qué opina de los nuevos rumbos del arte, los NFT, la inteligencia artificial...? La verdad es que no me despiertan un gran interés, aunque acepto que si alguien lo está haciendo, tendrá sus motivos. Ahora, para alguien como yo, que no tengo ni siquiera teléfono móvil y que soy muy torpe con las tecnologías, es un misterio. No estoy en contra, en realidad, lo que siento es más bien pena por no entenderlo.

¿Cómo se viven el éxito y el fracaso? Ambos son relativos. Pensemos en Van Gogh que no supo lo que era el éxito en vida y mire después en lo que se ha



convertido. Yo he conocido a muchos artistas famosos de este siglo, que pasaban inadvertidos y a los que les costaba vender sus cuadros, como por ejemplo Francis Bacon. Estamos demasiado obsesionados con la inmediatez y en el arte hay que dejar que el tiempo haga su función. Creo que los pintores entramos demasiado rápido en los museos, en las instituciones, un poco de calma es sana, el momento ya llegará, hay que dejar que las cosas maduren.

Usted ha recibido todos los premios y sus obras están en los grandes museos internacionales. ¿El éxito puede hacer que el artista pierda libertad? Yo no tengo esa percepción del éxito. Cuando estoy en el estudio no pienso en nada. A veces incluso me sorprendo a mi mismo porque ni tan siquiera estoy pendiente de la fecha de la exposición. Yo estoy en lo mío y el resto no me importa nada, aunque seguramente es así porque puedo permitírmelo. Hay que ser muy idiota para pensar que uno mismo es importante.

¿Viene por España? Cada vez que voy a Europa, procuro ir, y también pasar por Valencia para ver a mis amigos porque ya no están mis padres. A medida que me hago mayor, y ya he cumplido 80 años, me da más pereza viajar... Además ¿qué es lo que hace un pintor? Estar en su estudio.

¿Qué queda del joven que se matriculó en San Carlos? ¿Qué ha dejado por el camino? Me da vergüenza pensar que algo ha ido mal. Quería pintar y he podido hacerlo todos los días de mi vida. Soy un privilegiado, no tengo nada de lo que quejarme.

¿Piensa en la posteridad? ¡En absoluto!. Incluso diría que soy demasiado despegado de las cosas que he hecho. Lo que me mueve es el placer de hacer. Yo además soy de los que cree que muchas de las obras de arte actuales acabarán desapareciendo porque es imposible que se conserven todas las que circulan por el mercado y en las salas de exposiciones. Basta con mirar a la historia del arte para comprobar que lo que nos ha llegado es apenas una pequeña fracción de todas las obras creadas por la humanidad con lo cual me tomo las cosas con un cierto grado de indiferencia. No siento ninguna angustia al pensar que algunas de mis creaciones se pierdan. Más bien el sentimiento es justo el contrario, pienso que muchas de las que hoy están en colecciones públicas, tal vez no deberían estar.

También es un apasionado coleccionista. ¿Cuáles son sus "posesiones" más queridas? Tengo una pequeña colección, sí, pero quienes amamos la pintura no necesitamos poseer los cuadros, que están muy bien en las colecciones públicas. Pero por esa deformación del coleccionista que anhela tenerlos en casa, pues sí, tengo cosas de 30 o 40 artistas, como Tàpies, Calder o Barbara Hepworth, entre otros. A veces me digo: "¿qué pasaría si no tuvieras la colección? Bueno, no te morirías, pero perderías calidad de vida."



Infanta Margarita, 2019 © Manolo Valdés. Cortesía Opera Gallery

¿Hay alguna pieza con un significado sentimental especial? Cuando tenía 16 o 17 años, fui a Lyon a trabajar en un almacén de frutas y con el dinero que ahorré me fui a París. Allí hice mi primera adquisición: un grabado del artista italiano Emilio Vedova. Y me acuerdo también cuando fui a la galería Maeght, con la que trabajaba, para cobrar el sueldo que me daban cada cierto tiempo en función de las ventas. En aquel momento había colgada una exposición de Tapies que me tenía completamente obsesionado. Llamé a casa y le dije a Rosa: "Mira, hay una exposición de Tàpies espléndida". Me preguntó: "¿cuánto vale un Tàpies?" "Todo lo que me van a pagar a mí en un año". "¿Y por qué no lo compras?. Viviremos de mi sueldo". "Con tu sueldo de profesora no nos alcanza". "Bah, ya nos arreglaremos" me dijo. No hizo falta que me lo repitiera dos veces. Me vine con un Tàpies bajo el brazo y sin el dinero. Y efectivamente salimos adelante.

¿Y qué siente cuando ve a otras personas que hacen lo mismo con sus obras? Sobre todo agradecimiento. Uno sabe que los cuadros cuestan dinero y por un sentido de la responsabilidad no quieres sacar al mercado nada en lo que no hayas puesto lo mejor de ti.





Serpientes acuáticas II, 1904. Colección privada, cortesía HomeArt

EL CHICO DE ORO

"Todo arte es erótico" decía Gustav Klimt, cuya pintura estuvo influida por artistas como Van Gogh o Matisse.

62

ustav Klimt (1862-1918) es universalmente conocido por sus sensuales pinturas con pan de oro y adornos decorativos, su simbolismo y sus retratos de mujeres poderosas. Pero ¿dónde encontró inspiración? Para dar respuesta a esta pregunta el Museo Van Gogh de Ámsterdam en colaboración con el Palacio Belvedere de Viena, presenta Klimt, el chico de oro. Inspirado por Van Gogh, Rodin, Matisse... que ofrece una oportunidad extraordinaria de confrontar el arte de Klimt con el de los numerosos artistas que lo inspiraron. Obras como Emilie Flöge (1902) y Serpientes acuáticas II (1904), que llevaba sin exponerse desde los años 60, se muestran juntas por primera vez. Klimt, uno de los paladines del Art Nouveau, fue uno de los artistas más originales de la Viena imperial fin-de-siècle. Líder de la Secesión vienesa, fue celebrado y polémico, y sigue siendo uno de los autores más fascinantes de la historia del arte moderno. Esta muestra transporta a los visitantes

a los tiempos turbulentos en los que vivió y recorre todas las etapas de su carrera. Arroja luz sobre las historias que esconden sus pinturas y pone la lupa sobre sus protagonistas: ¿quiénes eran, por qué las pintó y cuál era la relación entre el pintor y sus modelos? La exposición permite seguir el desarrollo estilístico de Klimt: desde un retrato clásico del pianista Joseph Pembaur realizado en sus primeros años (1890) hasta los de *Adele Bloch-Bauer II* (1912) y *Eugenia Primavesi* (1913), dos explosiones de color claramente deudoras de Van Gogh y Matisse. Es la ocasión también de admirar iconos como *Judith* (1901), portada de nuestra revista, que convierte a la figura bíblica en una mujer sensual bañada en oro, o la atrevida *La novia* -que quedó inconclusa en el caballete tras la muerte del artista.

Hasta el 8 de enero Museo Van Gogh. Amsterdam www.vangoghmuseum.nl



Adele Bloch-Bauer II, 1912. Colección privada, cortesía HomeArt

Se dice que Klimt poseía un encanto casi magnético entre las mujeres aunque entre sus innumerables conquistas femeninas (se le atribuyen al menos 16 hijos ilegítimos), ninguna fue tan fascinante como Adele Bloch-Bauer. La joven estaba casada con Ferdinand Bloch-Bauer, un magnate azucarero 17 años mayor que ella, que le encarga a Klimt no uno, sino dos retratos de su bella esposa. Adele es la única mujer que Klimt pintó dos veces, los historiadores del arte la consideran su musa y han surgido muchas teorías sobre su relación. El artista dejó pocas pistas en sus cartas o en su diario, y es difícil asegurar si llegaron a estar íntimamente relacionados. De salud siempre frágil, Adele murió de meningitis a los 43 años, siete después de que falleciera Klimt, a los 55. El dormitorio en el que estaban Retrato de Adele Bloch-Bauer I, Retrato de Adele Bloch-Bauer II —una versión en verdes y malvas que el vienés terminó en 1912— y otros cuatro paisajes también pintados por él se convirtió en una suerte de sala en su memoria, que siempre tenía flores frescas.

Fue el escritor austríaco, Thomas Bernhard quien acuñó el término "Lebensmensch" (compañero de vida) que encaja en la figura de Emilie Flöge. Una copiosa correspondencia y numerosas fotografías de excursiones y vacaciones de verano iuntos dan fe del afecto que se profesaron ella v Klimt lo que ha llevado a especular si alguna vez hubo algo más entre ellos. En 1904 Flöge fundó con sus hermanas el salón de moda Schwestern Flöge, un taller que llegó a tener hasta 80 costureras en su época de mayor éxito y cuya clientela procedía de la clase alta. Su boutique fue un ejemplo del modernismo vienés: desde la etiqueta hasta el mobiliario, una gran obra de arte encargada a Koloman Moser y Josef Hoffmann. Emilie llevaba vestidos fluidos y largos hasta el suelo, que combinaba con joyas de la Wiener Werkstätte. Mientras que Klimt se volvió inmortal con sus cuadros, Flöge, que falleció en 1952, cayó en el olvido. Pero, como sospechan los investigadores, ha quedado inmortalizada para la eternidad en el cuadro más famoso de Klimt,

A Klimt no le gustaba hablar de su vida privada o de su trabajo. "Estoy convencido de que no soy particularmente interesante como persona. No hay nada especial en mí. Tan sólo soy un pintor que pinta día tras día de la mañana a la noche."



Jardín italiano, 1913. Kunsthaus Zug. Stiftung Sammlung Kamm

63