



GABRIEL FUERTES

ESCULTURAS HABITADAS

GABRIEL FUERTES

ESCULTURAS HABITADAS

TORREÓN FORTEA

22 mayo-1 julio 2007

ZARAGOZA

GALERÍA ALEXANDRA IRIGOYEN

Enero 2008

MADRID



Alexandra Irigoyen
GALERÍA



Zaragoza
AYUNTAMIENTO

UN URDIDOR DE SILENCIOS

Todo consiste en gestar y después dar a luz. Dejar completamente cada impresión y cada germen de sentimiento totalmente en sí, en lo oscuro, en lo indecible, en lo inconsciente, en lo inasequible al propio entendimiento, y esperar con profunda humildad y paciencia la hora del alumbramiento (...) Sólo eso se llama vivir como artista.

R. M. Rilke (*Elegía VII*)

«Lo que digo no es ficticio, sino digno de crédito y cierto», advierte el primero de los *preceptos* de la *Tabla esmeralda*. Resulta que muchos textos *mágicos* —es decir, susceptibles de provocar en quien los lee alguna clase de *transformación* asombrosa— se inician con declaraciones parecidas. En mi opinión, no se trataría tanto de pedirle al lector —del modo en que el profesor exige del alumno que le otorgue cierto crédito a su magisterio— que *crea* a ciegas en lo que se le cuenta —puesto que a menudo el *filósofo* señala que lo mismo da que se le crea o no: el texto debería *actuar* igualmente—, cuanto de advertir que lo narrado, por asombroso que pueda llegar a parecer a medida que la historia avanza, no es una *ficción*, sino una *experiencia* vivida por su autor, de cuya veracidad da éste fe antes que nada. Debe considerarse, por tanto, que tales escritos herméticos y esotéricos son esencialmente *biográficos*. Deberíamos preguntarnos, entonces, por qué son tan exageradamente *alegóricos*; y responderíamos, en buena lógica, que lo son porque el autor prefiere ocultar algunos detalles de su experiencia. Pero nótese que si habían de ser ocultados es que no podían ser, sencillamente, suprimidos; y si resultan ser tan *necesarios* para el funcionamiento del texto mágico que *obligan* a darle a éste una *forma* tan peculiar y característica —hasta tal punto que casi nadie es capaz de *descifrarlo*—, puede sospecharse que es porque son de hecho su argumento principal y la razón por la cual se escribió. ¿Se trata, por tanto, de algo *vergonzoso*? ¿de algo *ilegal*? ¿es algo *indecible* o, simplemente, *increíble*?

Existen algunas semejanzas entre este tipo de creaciones (pasablemente anticuadas, creo yo, lo cual a veces induce a confusión) y lo que hoy llamamos arte: la *calidad de las metáforas*, por ejemplo, es una de las cosas que se examinan con más atención cuando se quiere calificar la prosa de un escritor¹; tanto la idea de *verdad* como las de *ocultamiento* y *desocultamiento* del ser se hallan en la base de la influyente teoría del arte Heideggeriana² (obviamente, no importa que el asunto permanezca *semioculto* tras la metáfora: el objeto en sí, tal y como nos lo presenta la naturaleza, no es metáfora de nada; es el hombre el que encuentra unas relaciones y propone unos sentidos; todo lo más podremos decir, si el asunto permanece velado, que el ser de

1. Véase Harold Bloom. *El canon occidental*. Anagrama, Barcelona, 1995.

2. Martin Heidegger. *El origen de la obra de arte* (1936). Versión castellana disponible en <http://www.udp.cl/humanidades/pensamiento/docs/03/Elorigendelaobraarte.pdf>. Véase también: *El ser y el tiempo*. RBA, Barcelona, 2002.

ese objeto es *misterioso*, pero ya lo hemos sacado de la naturaleza, nos hemos apropiado de él); también Gadamer ha hablado, refiriéndose a una poesía que, como todas las artes en la contemporaneidad, se cuece en su *autoconciencia*, de un «trágico enmudecer en lo indecible»³ (este autor, además, nos habla de *la verdad*, retomando la relación entre *verdad* y *belleza* que estableció Platón en el *Fedro*: la belleza sería «una suerte de garantía de que, en medio de todo el caos de lo real, en medio de todas sus perfecciones, sus maldades, sus finalidades y parcialidades, en medio de todos sus fatales embrollos, la verdad no está en una lejanía inalcanzable, sino que nos sale al encuentro. La función ontológica de lo bello consiste en cerrar el abismo abierto entre lo real y lo ideal»); y, en definitiva, lo que la obra de arte exige de quien la contempla es que *crea* —a menudo, sin prueba alguna— en la *veracidad*, no tanto de lo que parece querer decirnos —algo que, evidentemente, poseerá siempre un carácter fluctuante— cuanto de lo que significa y conlleva su mera *existencia*. De nuevo, el Hegueliano, Heideggeriano y Rilkeano Gadamer: «en la obra de arte hay algo más que un significado experimentable de modo indeterminado como sentido. Es el *factum* de ese uno particular, de que haya algo así, lo que constituye ese «más»; para decirlo con Rilke: «algo así se irguió entre humanos». Esto, el hecho de que haya esto, la facticidad, es, a la vez, una resistencia insuperable contra toda expectativa de sentido que se considere superior».

¿Y por qué este largo preámbulo? Por dos razones. Primero porque, así como hay obras que aúllan su significado y delatan su presencia —su existencia, diríamos ahora— valiéndose de *trucos gastados* —tamaño, cromatismo, capacidad de transgredir, provocar o, sencillamente irritar, etcétera—, las hay también desconcertantemente *mudas*; y evidentemente, la de Gabriel Fuertes es una de ellas. Cabe añadir al respecto que, paradójicamente, tales obras pudieran resultarle menos *incómodas* al cronista —cuya misión consiste precisamente en *mediar* entre la obra y otro contemplador valiéndose de palabras— que a un espectador menos *neutral*; no sólo porque el cronista *crea* por definición (diría, si se me permite la broma, que de no ser así se dedicaría a otra cosa más rentable) y es susceptible —sólo eso— de poseer recursos con los que enfrentarse a ese desconcertante *silencio* (alguno de los cuales intenta ofrecer aquí), sino porque conoce algunos detalles relevantes acerca del proceso que sigue el artista para crear sus piezas, así como de su trayectoria y evolución. Nunca me ha cabido duda, en definitiva, de que al visitante de una exposición se le exige más que al cronista: se le pide que tenga, por decirlo de algún modo, más *fe*; y eso cobra singular importancia en el caso de las obras silenciosas (obsérvese que lo silencioso es distinto de lo ininteligible: las obras de Gabriel Fuertes no son ni abstractas —como tantas veces se ha dicho también a propósito de las de Chillida, por ejemplo—, ni descaradamente crípticas u opacas; su mudez les es inherente, proviene de su *forma* misma y no se debe a que el espectador desconozca unas claves que le permitan *interpretarla*).

Es cierto, por lo demás, que tanto uno como otro podríamos relacionar esta obra con una corriente o un estilo, zanjando así en parte la cuestión: el discurso historicista, el *relato*, llenaría nuestra mente de *voces* y reduciríamos en parte el silencio (lo cual no es aconsejable). Así,

3. Hans George Gadamer. *La actualidad de lo bello*. Paidós, Barcelona, 1991.

la mayoría de las esculturas de Gabriel Fuertes que se reúnen en esta exposición están hechas a base de cuadrados y cubos, unas formas geométricas elementales que los escultores minimalistas reivindicaron a principios de los años sesenta; a partir de ahí, pudieran incluso surgir algunos nombres, como los de Sol Le Witt (de cuyo fallecimiento, precisamente, dábamos cuenta hace unos días), quien en aquellos años trabajaba con series de cubos (por ejemplo, *Serial Project n.º 1 ABCD*, de 1966, una de sus obras más conocidas), Carl André, que lo hacía con losas cuadradas que podían distribuirse de diversas maneras, o el propio Donald Judd, que ha ideado infinidad de combinaciones con cubos y paralelepípedos. Y sería absurdo separar a Gabriel Fuertes de unas raíces que, por otra parte, comparte con muchísimos escultores de varias generaciones (siendo como es que el minimalismo aún es el último gran movimiento en escultura). Pero el problema seguiría siendo el mismo; al apelar a este discurso, sólo sustituimos el silencio por unas palabras perfectamente huecas puesto que, como es sabido, el propio minimalismo aboga por el vaciamiento de contenido y de sentido; por el silencio: «Nosotros vamos hacia abajo, hacia un no-arte, un sentido decorativo común a todos, indiferente a cualquier implicación psicológica, un placer visual neutral que todos pueden conocer», dice Flavin⁴; y, abundando en esta *neutralidad* característica del minimalismo el propio Le Witt, aunque le concede a la idea —el *concepto*— la misma importancia que a la obra en sí (de ahí que se le considere también, singularmente a raíz de la publicación de sus *Paragraphs on Conceptual Art* en 1967, como el padre del arte conceptual, al menos en una era post Duchampiana), insiste a menudo en que ésta no responde ni a premisas filosóficas, ni a la lógica, sino más bien a la irracionalidad y la intuición. Tanto de mis conversaciones con Gabriel Fuertes como de sus escritos se deduce que esta concepción Lewittiana del trabajo es semejante a la suya, como enseñada se verá, y mal podríamos nosotros, claro está, ponerle *voz* a lo que no emana ni de la lógica ni del pensamiento, sino de lo definitivamente inmune al verbo (previo a él o alejado de él en el futuro).

La segunda razón por la que se ha querido partir de un texto hermético-biográfico (o mágico; es decir, que *es* y *actúa* se entienda o no) y de una apología de la fe y el silencio, es que existe en este escultor una clara voluntad de entender el arte como proceso de construcción de su individualidad; labor esta que, en principio, es íntima; o sea, callada y esotérica: «Empiezo a pensar en los años que llevo trabajando, en los caminos que me he ido abriendo, los palos que he tocado y solo te puedo decir que yo estoy en el arte porque me ayuda a conocerme», escribe. Y qué duda cabe de que esta frase no hace más que complicarnos las cosas: ¿cómo atisbar, tanto en estas piezas recientes como en las que mostró ya en el Ateneo de Madrid en 2004 y al año siguiente en Valencia y Bilbao, algo de lo que somos? Las referencias a la geometría, a la arquitectura e incluso al mobiliario son innegables pero ¿dónde está el individuo si no podemos ya —porque «el simbolismo está degenerando; se hace superficial», como había profetizado Flavin— representárnoslo como esta estructura desnuda que, ocasionalmente, se reviste de un material traslúcido, de un *velo*? Gabriel Fuertes nos da una interesante respuesta que, como antes se dijo, podría pasar por un perfecto manifiesto en favor de ese arte de estructuras pri-

4. Citado en Edward Lucie-Smith. *El arte hoy*. Cátedra, Madrid, 1983.

marías, el arte mínimo: «Digamos que ya no me preocupa exponer sensaciones o sentimientos en mis obras. Quiero hacer una obra desligada de toda afectividad, de toda visceralidad aparente. Quiero una obra escultórica que no me afecte, que no me cuestione, que no me haga dudar. Quiero que fluya sin complejos, como el herrero hace las herraduras. Él lleva toda la vida haciéndolas y sabe mejor que nadie como es su oficio. Quiero que surja como una escritura automática, donde las palabras salen, no del cerebro, sino de la mano sabia. Me ha costado mucho llegar a esta situación»⁵.

Acaso debamos recordar que antes de llegar a esta situación —que podemos considerar como de plena y serena madurez— Gabriel Fuertes había estado desarrollando con acierto unas esculturas chispeantes —e ingeniosas— que se enmarcan en un juego que, desde el surrealismo, ha venido denominándose búsqueda de *analogías*. Estas obras, muy alejadas desde un punto de vista formal del trabajo que ahora desarrolla, conllevan también un enmudecimiento del sentido: la analogía disloca, pervierte, trastoca, subvierte significados —ese es el *juego*— a base de crear *situaciones imposibles* (en el caso de Brossa y Madoz, por poner dos ejemplos patrios y bien conocidos) o de retorcer los signos hasta hacerles significar —valga la redundancia— algo distinto y revelador de un mensaje otro (Magritte, claro está; y cuantos quieran *quebrar el orden del mundo*) y, en definitiva, de la existencia de una *sur* o *subrealidad* (como preferían llamarla los surrealistas malditos, como Bataille o Bellmer) que, esté donde esté, ya sea en el inconsciente o en el corazón de la materia, reptaría silenciosamente bajo el suelo que pisamos. Así, en 1993 el crítico surrealista Eugenio Castro intuía que las desnudas geometrías de Gabriel Fuertes eran aún «arquitecturas o esculturas bióticas: antropomórficas, zoomórficas o tomando formas vegetales» y que el artista persistía «en reconocer las relaciones que se establecen entre lo orgánico y lo constructivo»⁶: irracional, revolucionaria, la analogía es relación al fin y al cabo. Pero poco después, R. García Tejero desvinculaba ya el trabajo del artista de la naturaleza y lo conectaba con la *introspección* pura y la búsqueda de *lo ideal*: «En sus últimas piezas, basadas en la idea matemática de la cuadratura del círculo, experimenta formalmente con los vacíos, las líneas y las masas en un intento sincrético de eliminar lastre y, con la mayor economía de medios, depurar, resumir, buscar la esencia que le dé sentido al alma de cada escultura. Esta actitud, machaconamente buscada por el artista, trasluce otra intención, aparte de la artística, que ha ido desgranando a lo largo de su carrera, y no es otra que la búsqueda a través del arte del sentido espiritual de la forma. La forma entendida como tótem prototípico, cargado de connotaciones metafísicas, que ha servido al hombre a lo largo de la historia para comunicarse con lo más recóndito de su psique»⁷.

5. Efectivamente, al solicitarle al artista un texto propio sobre su obra, el cronista *hace trampa* porque le obliga a *romper su silencio* (algo a lo que se mostraba renuente incluso durante mi visita al taller). Sin embargo, al igual que sucedía cuando tratábamos de relacionarlo con la poética del minimalismo, su discurso —que me parece de una enorme claridad y eficacia— remite de nuevo al mutismo; o, al menos, a unas palabras que no son como las que acostumbramos a escuchar «en el cerebro» sino otras, que provienen de «la mano sabia».

6. Catálogo de la exposición *Arquitecturas otras*. Galería Raquel Ponce, Madrid, 2003.

7. Catálogo de la exposición *Prólogos para el icono*. Sala de exposiciones de Ibercaja, Valencia, 2005.

Tal *comunicación* —García Tejero, que la menciona porque la conoce bien ya que es artista, nos dará la razón— no tiene lugar cuando el escultor fabrica la obra final —de nuevo Le Witt; su sentencia más célebre: «en el arte conceptual, la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra (...), todo se proyecta y se decide de antemano, la ejecución es una cuestión superficial. La idea es la máquina que fabrica el arte»⁸ —, sino mientras la proyecta o, mejor dicho, la *busca* (o *balla*, en la versión Picassiana); esto es, mientras dibuja: «Estos dibujos parten de la necesidad del autor de comunicarse consigo mismo, se trata de una consulta íntima y como tal no pretenden agrandar al espectador (...), manifestándose libres de ornatos, en su más pura desnudez y en muchas ocasiones en el mismo proceso de su gestación. Se trazan para comprobar que lo dicho, a la vez de poseer claridad y poder de comunicación, se corresponde con lo intuitivo. Sirven para que las ideas comiencen a adquirir forma plástica, para que los aún inconexos subfactores puedan ser conciliados, pues evidentemente recogen certidumbres y dudas que procede evaluar, convirtiéndose en documentos de gran valor para procurar la coherencia de la obra (...). Son estos dibujos los que ayudan al artista a aseverar lo que desea expresar, permitiendo mantener la cohesión de la idea inicial que le mueve»⁹. Y esas carpetas y cuadernos en los que se ha gestado cada una de estas esculturas — ¡y otros muchos cientos de ellas!, ciclópeas unas e imposibles otras, de las cuales sólo unas pocas llegarán a «ser», a *conformarse*, a *desocultarse*— son la última pieza que el cronista se comprometió a darle al visitante-lector, a fin de que no quedara inerte frente al silencio. Además, quedan explicadas algunas de las obras de esta exposición, como la *Cuadratura del cuadrado*, la *Escultura para orar* o el *Lugar para el nuevo hombre*; de otras, más íntimamente relacionadas con la biografía del artista, con su vida, su circunstancia y estado de ánimo, nada diremos; pudorosamente; baste saber de dónde vienen y por qué existen. Ahora bien: se ha *hablado* mucho acerca del *ruido* y del *silencio* en el arte¹⁰ y conviene no olvidar, por una parte, que vivimos en una época extraordinariamente *ruidosa* (y desde luego hay arte-estruendo) y, por otra, que es precisamente el estrépito el que impide que resuenen en nosotros esas *vozes* que el artista tanto se afana en buscar. Y tenemos ya suficientes motivos para sospechar que, cualquiera que sea la transformación asombrosa que cause la obra de este escultor de silencios, será silenciosa; y ciertamente será indecible o, simplemente, increíble.

Javier Rubio Nombrot

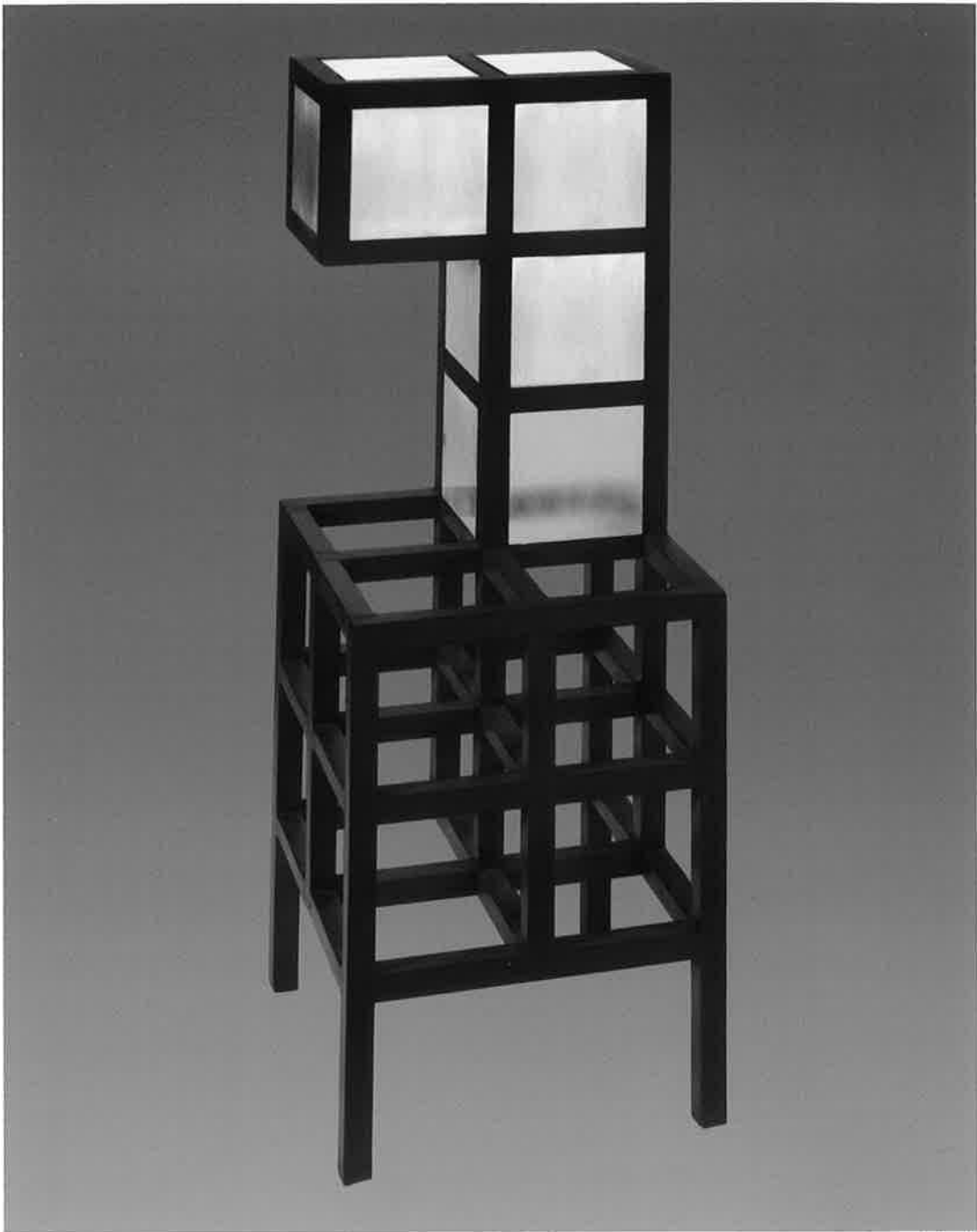
8. Citado en: Daniel Marzona. *Arte conceptual*. Taschen, Madrid, 2005.

9. Carmen Lloret. *El dibujo animado. Dibujo del movimiento en duración*. En *Dibujar, pensar, escribir, proyectar*. Ediciones Departamento de Dibujo I, Universidad Complutense de Madrid, 2004.

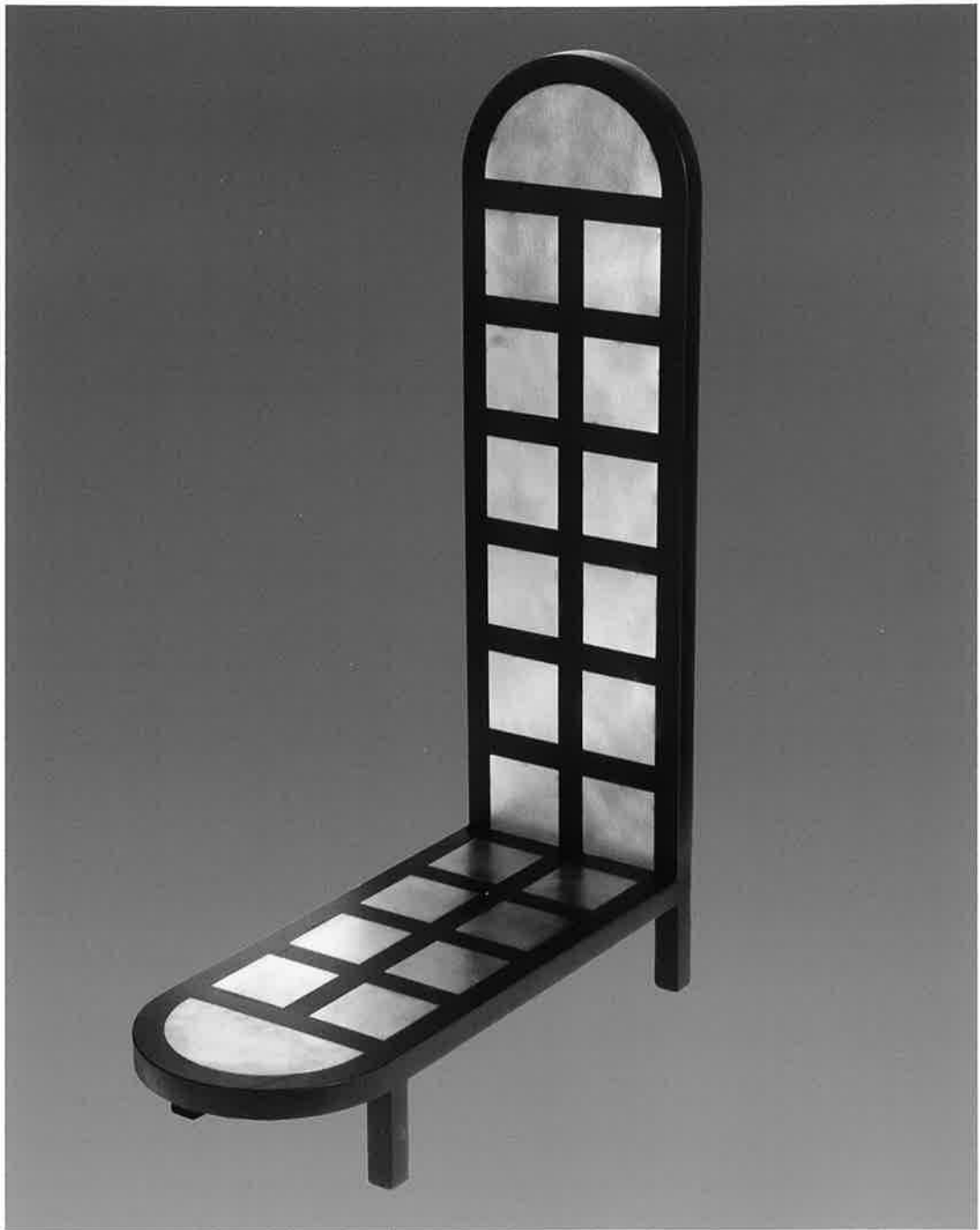
10. Malraux, Valery, y aun los «silencios de Duchamp» (es broma)... Pero véase muy especialmente el demoledor: Paul Virilio. *El procedimiento silencio*. Paidós, Buenos Aires, 2001.

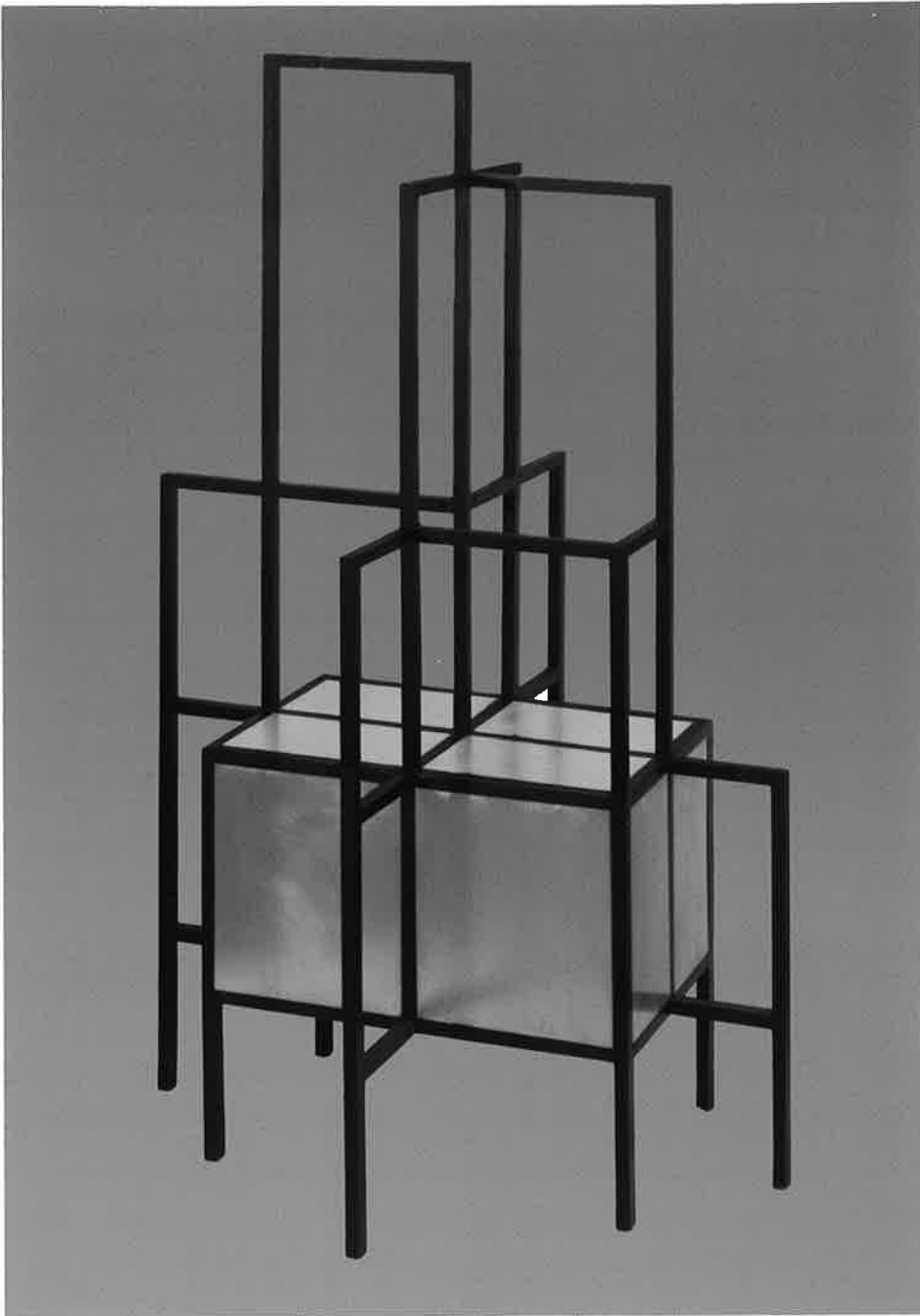
*No hay arte sin tensión
ni belleza sin equilibrio*

Gabriel Fuyertes

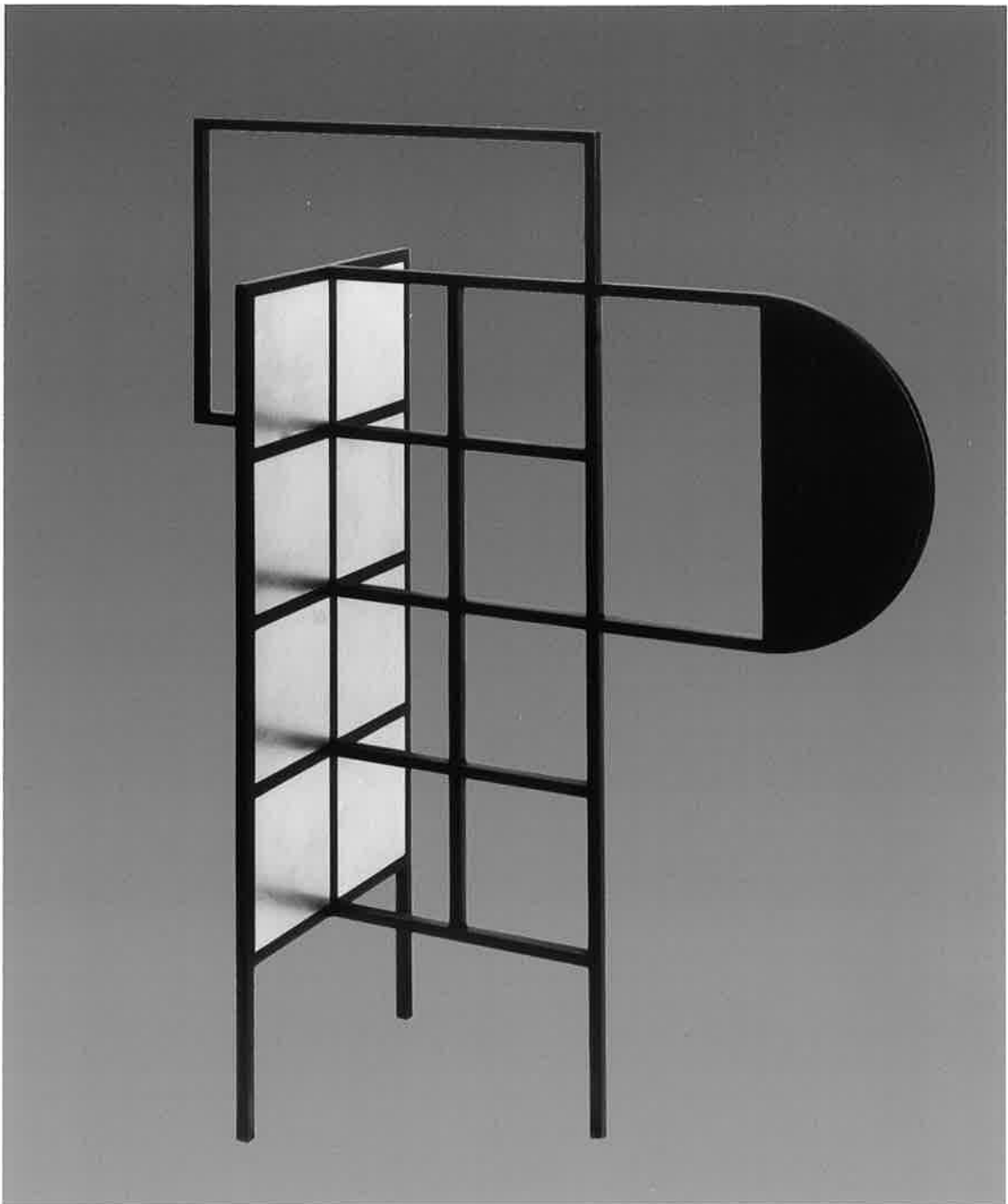


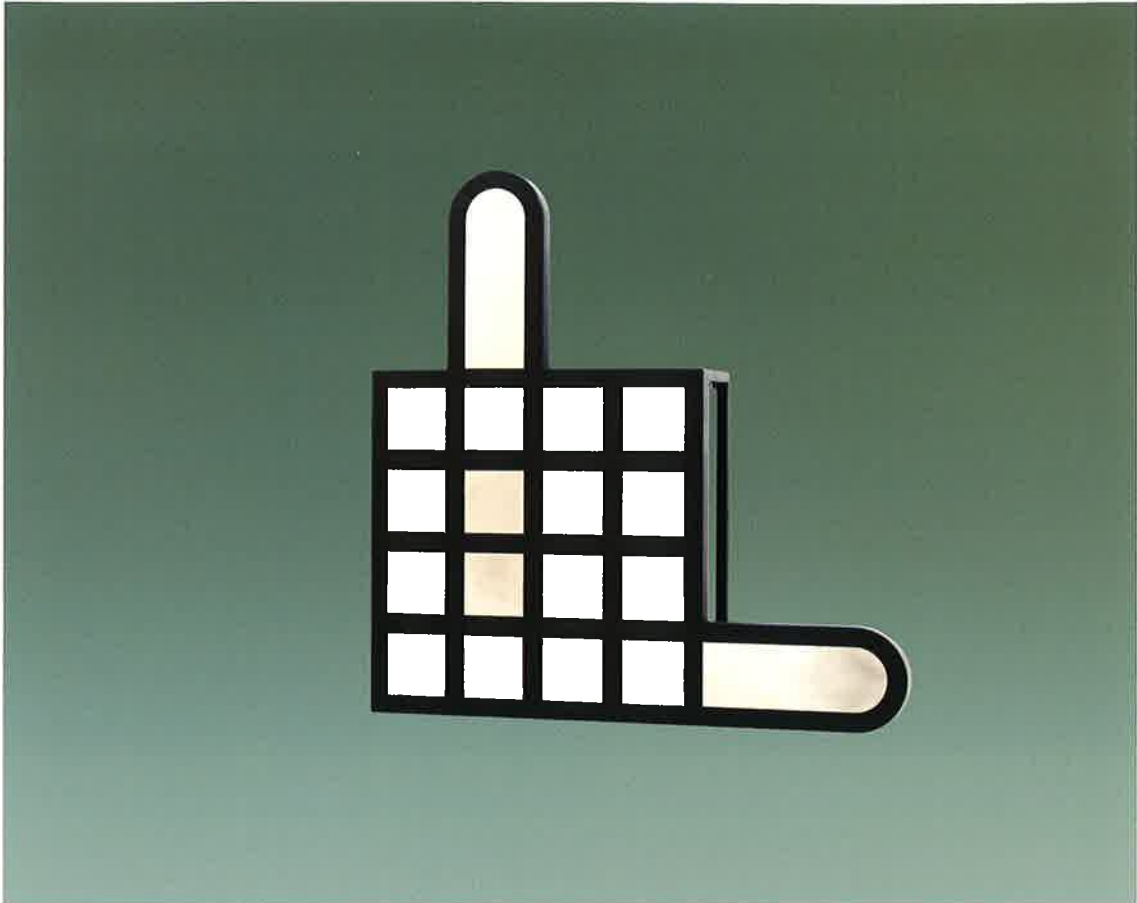
Torre del homenaje, 2006
Hierro patinado y acero inoxidable, 50 x 20 x 20



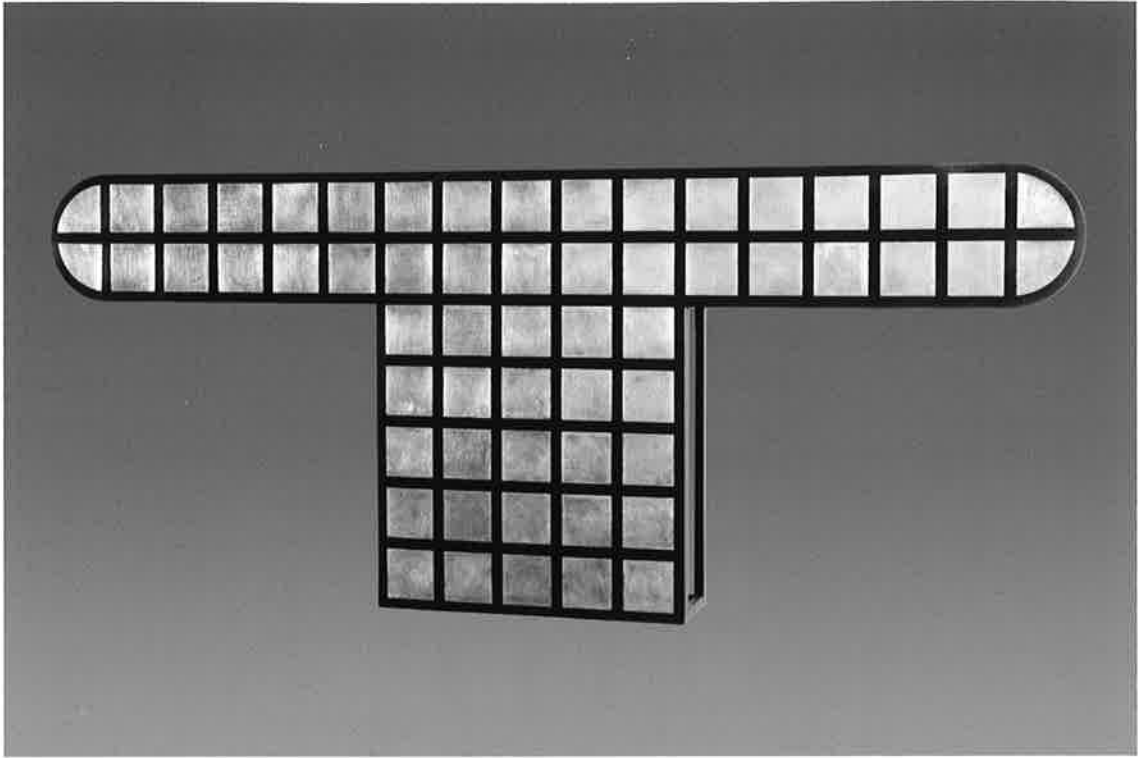


Cuadratura del cuadrado, 2006
Hierro y acero inoxidable, 60 x 37 x 25





Espacio de la memoria, 2006
Hierro patinado y acero inoxidable, 50 x 50 x 12





Mueble sublimado, 2006
Hierro y acero inoxidable, 70 x 62 x 24



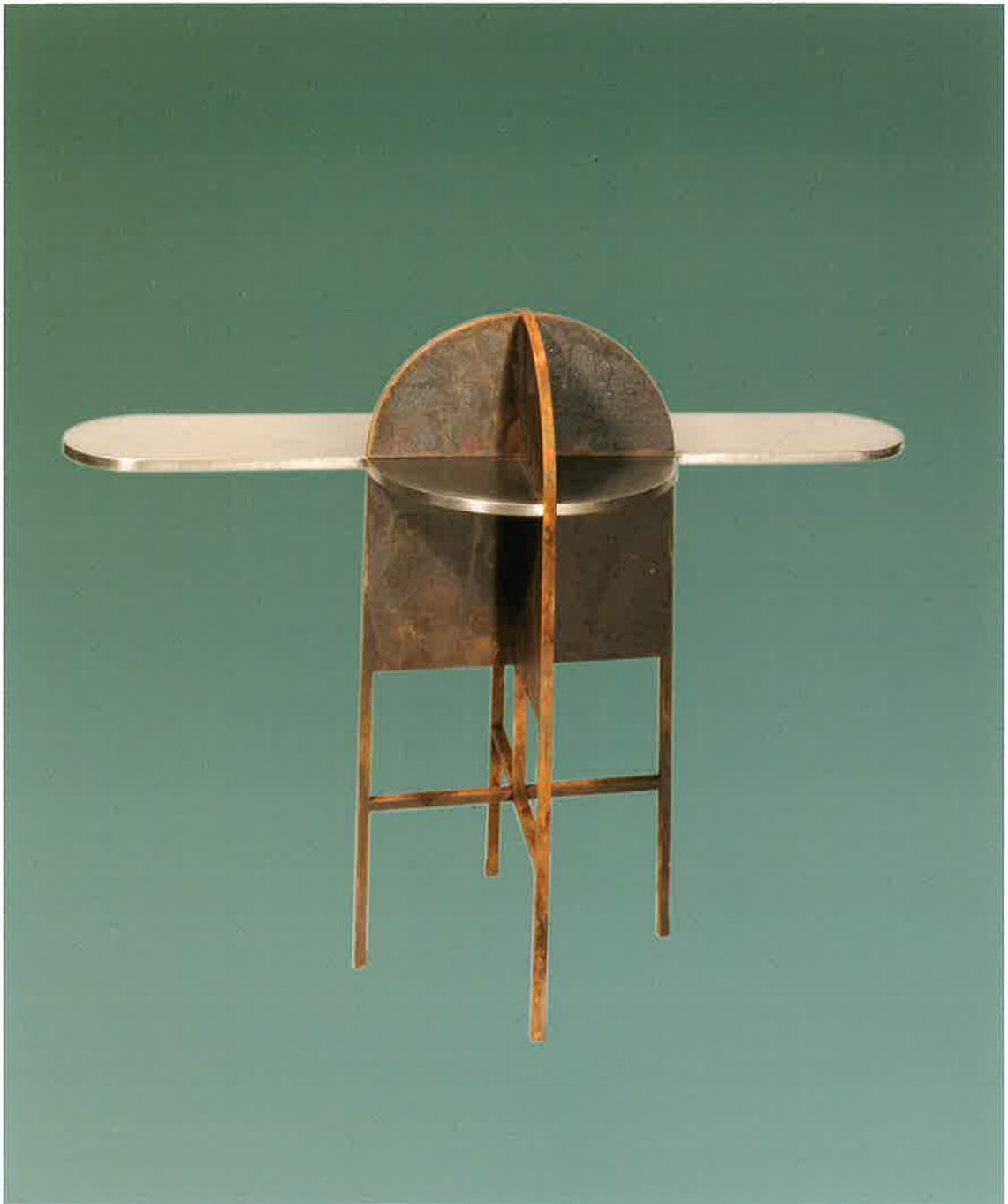


Plano elevado, 2007
Hierro y acero inoxidable, 53 x 50 x 35





Formas de los recuerdos, 2007
Hierro y acero inoxidable, 53 x 47 x 23





GABRIEL FUERTES BELLIDO
Cabra de Mora (Teruel), 1963.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 2008 *Esculturas habitadas*. Galería Alexandra Irigoyen. Madrid.
- 2007 *Esculturas habitadas*. Sala de Exposiciones Torreón Fortea. Zaragoza.
- 2005 *Prólogos para el icono*. Sala de Exposiciones de Ibercaja. Valencia.
Médulas. Museo de Arte e Historia. Durango (Bilbao).
- 2004 Ateneo Cultural. Madrid.
- 2001 Galería Agustín Alegre. Teruel.
- 2000 Sala Ibercaja. Guadalajara.
- 1999 Galería Idearte. Madrid.
- 1998 Palacio de Gaviria. Madrid.
- 1997 Escuela de Artes Aplicadas. Teruel.
Sala La Tarterie. Madrid.
- 1994 Centro Municipal de Cultura. Castellón.
- 1993 Sala Pablo Serrano. Teruel.

EXPOSICIONES COLECTIVAS (Selección)

- 2007 Feria de Arte *Flecha-07*. Madrid.
Feria de Arte *Art-Madrid*. Madrid.
Galería Inés Barraichea. Madrid.
Galería Fundación Art-Sur. Madrid.
Galería Thema. Valencia.
- 2006 *Hermandades escultóricas*. Museo Macay. Mérida (Méjico).
Feria de Arte *Flecha-06*. Madrid.
Feria de Arte *Art-Madrid*. Madrid.
Feria de Arte *Estampa 06*. Galería Fundación Art-Sur. Madrid.
Líneas. Galería La Pequeña Galería. Madrid.
Fundación Caja Rioja. Logroño.
- 2005 Feria de Arte *Estampa 05*. Galería Fundación Art-Sur. Madrid.
Museo Valdepeñas. Ciudad Real.
El Grupo. Escuela Superior de Náutica. Fundación Art-Sur. Santander.
Feria de Arte *Flecha-05*. Madrid.
Feria de Arte *Arte Navas*. Navas del Marqués (Ávila).
IV Centenario del Quijote. Cámara de Comercio. Teruel.
Fundación Díaz Caneja. Palencia.
- 2004 Feria de Arte *Estampa 04*. Galería Centro de Arte Moderno. Madrid.
Centro Cultural Casas de Vacas. Madrid.
Museo de Valdepeñas. Ciudad Real.
Feria de Arte *Flecha-04*. Madrid.
Galería Centro de Arte Moderno. Madrid.
Otros cultivos urbanos. Cámara de Comercio. Zaragoza.
Rarum. Cámara de Comercio. Teruel.
- 2003 *Arquitecturas otras*. Galería Raquel Ponce. Madrid.

- III Ruta FIB-ART*. Benicassim (Castellón).
 Feria de Arte *Estampa 03*. Madrid.
 Feria de Arte *Arte Navas*. Navas del Marqués (Ávila).
 Feria de Arte *Flecha-03*. Madrid.
 Feria de Arte *Arte-Oficina*. Edificio Iris. Madrid.
Artevino. Bodegas Osborne. Malpica de Tajo (Toledo).
- 2002 Centro Cultural Casas de Vacas. Madrid.
Señales. Arte en la Carretera. Cuenca. Galería Elarte. Madrid.
 Feria de Arte *Estampa 02*. Madrid.
 Feria de Arte *Flecha-02*. Madrid.
- 2001 *Propios y extraños*. Galería Marlborough. Madrid.
 Galería Standarte. Madrid.
 Galería Fábrica Noguera. Madrid.
 Centro Cultural Casas de Vacas. Madrid.
 Feria de Arte *Estampa 01*. Madrid.
 Feria de Arte *Flecha-01*. Madrid.
 Feria de Arte *Visuarte 01*. Cienfuegos (Cuba).
 Feria de Arte *MAC 21*. Marbella (Málaga).
- 2000 Feria de Arte *Flecha-2000*. Madrid.
 Sala Caja de Extremadura. Cáceres.
 Centro Cultural Casas de Vacas. Madrid.
 Feria de Arte *Estampa 2000*. Galería Idearte y Arkea-Flecha. Madrid.
- 1999 Feria de Arte *Estampa 99*. Galería Idearte. Madrid.
Coslart 99. Coslada (Madrid).
Mínimo tamaño-grande. Arte en la calle. El Escorial (Madrid).
 Centro Cultural de la Villa. Madrid.
 Colegio de Médicos. Madrid.
- 1998 Galería Boceto. Granada.
 Sala Aena. Aeropuerto Madrid-Barajas. Madrid.
 Sala La Jaramilla. Coslada (Madrid).
- Galería Margarita Summers. Madrid.
 Universidad Popular. Rivas (Madrid).
 Galería Idearte. Madrid.
- 1997 Feria de Arte *ARCALE*. Salamanca.
 Las Drassanes. Barcelona.
 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.
 Sala de Exposiciones del Ayuntamiento. Parla (Madrid).
- 1996 Galería El Progreso. Madrid.
50 artistas contra el bloqueo. Sala La Tarterie. Madrid.
 Sala de Exposiciones del Ayuntamiento. Parla (Madrid).
 Centro Conde Duque. Madrid.
 III Feria de Arte *New Art*. Hotel Majestic. Barcelona.
- 1995 Centro de Arte Carmen Arias. Socuéllamos (Ciudad Real).
- 1994 Galería Expo 94. Madrid.
Cinco artistas turolenses. Festivales de Aragón. Mora de Rubielos (Teruel).
 Sala Pablo Serrano. Teruel.
 Sala Caja de Ahorros de Aragón y Rioja. Huesca.
 Museo Camón Aznar. Zaragoza.

CONCURSOS Y PREMIOS

- 2006 Seleccionado *Proyecto Hermandades Escultóricas*. Museo de Arte Contemporáneo MACAY. Mérida (Méjico).
 Seleccionado *Certamen de Escultura*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos de La Rioja. Logroño.
- 2005 Premio Adquisición. *66 Exposición Internacional de Arte de Valdepeñas* (Ciudad Real).
 Seleccionado Premio de Escultura *Victorio Macho*. Palencia.
 Seleccionado *72 Salón de Otoño*. Madrid.
- 2004 Primer Premio *Premio Mateo Inurria*.
71 Salón de Otoño. Madrid.

- Seleccionado *65 Exposición Internacional de Arte de Valdepeñas* (Ciudad Real).
 Seleccionado *VII Certamen Nacional de Pintura y Escultura Real Sitio y Villa de Aranjuez*. Aranjuez (Madrid).
- 2003 Primer Premio *El Flechazo*. Feria de Arte Flecha-03. Madrid.
- 2002 Accésit *El Flechazo*. Feria de Arte Flecha-02. Madrid.
 Seleccionado *69 Salón de Otoño*. Madrid.
- 2001 Seleccionado *68 Salón de Otoño*. Madrid.
 Primer Premio de Grabado *Feria Vi-suarte 2001*. Cienfuegos (Cuba).
- 2000 Primer Premio *II Certamen de Arte José Lapayese*. Calamocha (Teruel).
 Seleccionado *67 Salón de Otoño*. Madrid.
- 1999 Seleccionado *XIII Bienal del Deporte en las Bellas Artes*. Madrid.
- 1998 Seleccionado *XII Bienal del Deporte en las Bellas Artes*. Madrid.
- 1996 Seleccionado *XVII Certamen Nacional de Pintura y Escultura Villa de Parla* (Madrid).
 Seleccionado Premio *Mariano Benlliure* Villa de Madrid. Madrid.
- 1995 Seleccionado *XVI Certamen Nacional de Pintura y Escultura Villa de Parla* (Madrid).
- 1985 Seleccionado *XII Concurso de Pintura Ciudad de Teruel*. Teruel.
 Seleccionado *III Certamen Juvenil Aragonés de Artes Plásticas*. Zaragoza.
- 1984 Seleccionado *II Certamen Juvenil Aragonés de Artes Plásticas*. Zaragoza.

MONUMENTOS PÚBLICOS

- 2003 *Cesta-Nido*. III Ruta FIB-ART. Benicassim (Castellón).
- 2000 *Aire entre dos mundos*. Edificio IRELA. Madrid.

- 1999 *Ángel protector*. Parque Recreativo. Cabra de Mora (Teruel).
- 1998 *A la navaja*. III Simposium de Escultura. Hinojosa de Jarque (Teruel).

OBRA EN INSTITUCIONES Y COLECCIONES

- Acsur-Las Segovias. Madrid.
 Ateneo Cultural. Madrid.
 Ayuntamiento de Benicassim (Castellón).
 Biblioteca Nacional. Madrid.
 Centro Comercial Arturo Soria Plaza. Madrid.
 Centro Cultural Ibercaja. Guadalajara.
 Centro de Arte Carmen Arias. Socuéllamos (Ciudad Real).
 Centro de Estudios del Jiloca. Calamocha (Teruel).
 Colección Grupo CL. Madrid.
 Colección Jesús Barcenas. Valdepeñas (Ciudad Real).
 Diputación Provincial de Teruel. Teruel.
 Edificio IRELA. Madrid.
 Empresa de Transportes Alcurrier. Madrid.
 Escuela de Artes Aplicadas. Teruel.
 Galería Centro de Arte Moderno. Madrid.
 Galería El Progreso. Madrid.
 Galería Fundación Art-Sur.
 Galería Idearte. Madrid.
 Galería Inés Barraichea.
 Galería Raquel Ponce. Madrid.
 Iberdrola. Madrid.
 Merch Bank. Madrid.
 Museo de Arte e Historia. Durango (Bilbao).
 Obra Social Ibercaja. Zaragoza.
 Palacio de Gaviria. Madrid.
 Parque Ecoartístico. Higeria de Las Dueñas (Ávila).
 Parque Escultórico *A la memoria de los pueblos*. Hinojosa de Jarque (Teruel).
 Parque Recreativo *Los Royalicos*. Cabra de Mora (Teruel).
 Servicio Provincial de Cultura. Teruel.
 Universidad Privada de Cantabria.

EXPOSICIÓN

Promueve y patrocina
Ayuntamiento de Zaragoza
Área de Cultura y Turismo

Organiza
Servicio de Cultura
Unidad de Museos y Exposiciones

Título
GABRIEL FUERTES
ESCULTURAS HABITADAS

Espacios y períodos
Torreón Fortea
22 mayo-1 julio 2007
Galería Alexandra Irigoyen
Enero 2008

CATÁLOGO

Edita
Ayuntamiento de Zaragoza
Área de Cultura y Turismo
Servicio de Cultura
Galería Alexandra Irigoyen

Textos
Javier Rubio Nombrot

Fotografías
Ramón Barco

Impresión
Gráficas Cometa

ISBN
978-84-8069-448-3

Depósito legal
Z-1415-07

Este catálogo
editado con motivo de la exposición
GABRIEL FUERTES
ESCULTURAS HABITADAS
se acabó de imprimir
en los talleres editoriales
Cometa, S.A.
de Zaragoza
el día 15 de mayo de 2007

