

# Antonio Sosa. La búsqueda como formación de un artista (1974-1987)

## Antonio Sosa. Search as development strategy of an artist (1974-1987)

PABLO NAVARRO MORCILLO  0000-0003-3344-5033

panamorc@gmail.com

Consejería de Desarrollo Educativo y Formación Profesional - Quadratura (HUM 647)

Recibido: 10 de diciembre de 2023 · Aceptado: 21 de noviembre de 2024

### Resumen

El presente artículo tiene como objetivo dar a conocer la evolución artística de Antonio Sosa desde finales de los años setenta hasta 1987. Tras un periodo inicial, el artista evoluciona desde la abstracción, imbuida de la práctica artística predominante en el momento, a un estilo cada vez más personal y acusado que toma elementos de su entorno más inmediato como generadores de un discurso que parte de la pregunta como punto para cuestionar las dudas existenciales más profundas. Este camino surge a través de un redimensionamiento del concepto de chamanismo como elemento clave en su práctica artística.

**Palabras clave:** Antonio Sosa; Sevilla; arte español contemporáneo; posmodernismo; siglo XX.

### Abstract

The aim of the present article is to share the artistic evolution of Antonio Sosa from the late seventies until the year 1987. After an initial period, the artist develops himself from abstraction, detached from the predominant artistic practice of the time to an increasingly more personal style that makes use of elements from his immediate environment as a way of addressing a discourse which roots from a question as a point of reference in order to discuss the deepest existential doubts. This path emerges through a re-dimensioning of the concept of shamanism as a key element in his artistic practice.

**Keywords:** Antonio Sosa; Seville; Contemporary Spanish art; Postmodernism; 20th Century.

---

### cómo citar este trabajo | how to cite this paper

---

Navarro Morcillo, P. (2024). Antonio Sosa. La búsqueda como formación de un artista (1974-1987). *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 55: 357-378.

---

## Contextualización y primeros pasos de la carrera artística de Antonio Sosa

Antonio Sosa (Coria del Río, 1952) es un artista polifacético que, a lo largo de su dilatada carrera, ha generado una más que interesante obra que abarca desde la escultura en diversos formatos al dibujo, pasando por la instalación. De esta manera, el artista ha venido discurriendo por un camino propio en el que, en numerosas ocasiones, ha resultado una ardua tarea poder asociarle etiquetas, adjetivos o adscripciones en lo relativo a escuelas o generaciones. En el presente artículo se busca trazar la evolución estética y estilística durante el periodo comprendido entre finales de los años setenta y buena parte de los ochenta (hasta 1987<sup>1</sup>), que podríamos entender cómo años de producción iniciales en los que el artista iba a pasar de moverse entre la modernidad predominante en la ciudad de Sevilla a buscar un discurso creativo cada vez más personal.

Tanto el propio Sosa como los diversos catálogos consultados consideran el inicio de su trayectoria artística de cara al público a partir de una exposición celebrada en la galería Imagen Múltiple a finales de enero de 1980. Se ha considerado oportuno, antes de iniciar este recorrido, citar una serie de aspectos previos a tener en cuenta de cara a la evolución posterior.

La infancia del artista transcurre en su pueblo natal, donde toma contacto con el barro del río y realiza algunas obras (Campillo, 2001: 34-35). En torno a los catorce años ingresa en la Escuela de Artes y Oficios, permaneciendo en la misma seis años y destacando en materias relacionadas con el modelado y la práctica escultórica<sup>2</sup>. El paso posterior fue acceder a la Escuela de Bellas Artes, lugar donde sólo permaneció durante dos cursos antes de ir al servicio militar (González, 2022: 37). Además, no se debe dejar de mencionar que a Sosa, probablemente, no acabase de atraerle ni convencerle el imperante academicismo existente en la escuela por aquellos años, con pocas o nulas referencias hacia las diferentes tendencias artísticas vigentes. En línea con esto, el profesor Fernando Martín, al referirse a la pervivencia del academicismo entre el profesorado de aquellos momentos escribía lo siguiente:

- 1 En los diversos trabajos consultados sobre la obra de Sosa no se observa una profundización en la etapa que abarca el presente artículo, puesto que la tesis de licenciatura de Dolores Campillo Ortiz se centra en la obra sobre papel, conocida como “dibujos germinales”, desarrollada principalmente a partir de 1987. Otros teóricos que han trabajado la obra de Sosa, como Iván de la Torre Amerighi, se han centrado más en periodos posteriores, sobre todo a partir de 1989, destacando la difícil adscripción del artista debido a su constante búsqueda y evolución. Sobre esto último véase: De la Torre Amerighi, I. (2013). Contextualizaciones en torno a la obra de Antonio Sosa. En Margarita Ruiz-Acal Esteban y María Luisa Arias Moreno (coords.). *Antonio Sosa 2002-2012* (pp. 9-21). Sevilla: Diputación de Sevilla. Por último, no debemos dejar de citar la reciente publicación del libro *Conversaciones con Antonio Sosa*, dentro de la serie *Palabra de Pintor*, por parte Francisco L. González Camaño, que recoge las transcripciones de un total de 10 charlas-entrevistas entre el autor y el artista. A la vista de su trayectoria posterior y el calado de la misma, resulta importante para una mejor contextualización y encuadre de su obra poder ver la primera parte de la secuencia de su producción artística (de 1980 a 1987), que ha quedado ensombrecida por la que vino después.
- 2 Antonio Sosa cita a Manuel Echegoyán como la persona que le animó a seguir por el camino escultórico en los siguientes términos: “A mí me descubrió que yo tenía capacidad para la escultura Manuel Echegoyán, yo tenía unos trece años, y me dijo que siguiera por ahí, él fue quien me incentivó. Durante ese período tuve mucho bagaje de escultura.” (Navarro, 2013: 133).

La práctica de un Realismo Mágico que durante una época constituyó un fenómeno común a toda España, se ha mantenido como imagen moderna de la tradición figurativa, arropada en sus orígenes por tenerse como particular interpretación de aquellas tendencias que tenían en el Hiperrealismo su mayor crédito como signo de vanguardia. No obstante, un análisis objetivo nos hace ver que, lo que en un principio supuso un paso hacia el progreso, con el tiempo, su reiterada práctica ha devenido en una academización de la modernidad. Así pues, el dominio del dibujo, el profundo conocimiento del color, el recurso efectista de las veladuras como apoyo a visiones oníricas y fantásticas, están puestos al servicio de una complacencia y un tradicionalista culto a los valores meramente técnicos de la pintura (Martín, 1993: 415).

A partir de su salida de la facultad, y haber concluido el servicio militar, Sosa iba a iniciar un proceso personal de aprendizaje en diferentes vertientes, aunque no se le debería considerar un artista autodidacta, debido a la importante carga de formación académica recibida durante su periodo en la Escuela de Artes y Oficios y en la Escuela de Bellas Artes (Fig. 1). El artista alude a un revelador viaje a Madrid en estos años que le permitió ver una exposición sobre el expresionismo abstracto norteamericano, entre otras tendencias artísticas, en la Fundación Juan March, hecho que define como una forma de “abrir el campo de percepción de lo que uno entendía como arte”<sup>3</sup> (Navarro, 2013: 133). Desde el marcado realismo que denotaba su paso por las distintas escuelas, la obra de Sosa fue adquiriendo un carácter cada vez más personal, fruto de la curiosidad del artista hacia lo que estaba ocurriendo fuera de los muros de las academias.



Fig. 1. Sosa, Antonio, *Sin título* (1974). Barro cocido. Archivo personal del artista.

3 La exposición que refería el artista debió ser *Arte USA*, celebrada entre febrero y marzo de 1977 en la Fundación Juan March. En la misma se expusieron obras de Josef Albers, Alexander Calder, Sam Francis, Jasper Johns, Franz Kline, Willem de Kooning, Roy Lichtenstein, Morris Louis, Claes Oldenburg, Barnett Newman, Kenneth Noland, Jules Olitski, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Mark Rothko, Frank Stella, Mark Tobey y Andy Warhol. El catálogo de la muestra, con un texto de Harold Rosenberg, está disponible en: <https://digital.march.es/fedora/objects/cat:67/datastreams/PDF/content> [consulta: 8-12-2023].

En una ciudad como Sevilla, las fuentes de información resultaban de difícil acceso y para círculos reducidos, lo cual debemos valorar como un obstáculo en el proceso de formación, al no haber referentes totalmente asentados. Hemos de recordar que son años de incertidumbre por el fin del régimen y el proceso de la Transición. Para el caso de Antonio Sosa, este aspecto no fue una excepción. No existían apenas referencias, salvo galerías como Juana de Aizpuru o las exposiciones que había ido poniendo en marcha el Museo de Arte Contemporáneo de la ciudad. Entre las propuestas expositivas del museo, De la Torre destaca *Picasso 1881-1981. Nueva generación en homenaje a Picasso*<sup>4</sup> como uno de los hitos iniciales para el desarrollo de la modernidad en la ciudad (De la Torre, 2014: 142).

Otras fuentes de información de importancia resultaron los catálogos o libros que caían en sus manos sobre las obras de otros artistas ya consagrados. Ejemplo de ello puede ser *40 años de pintura en Sevilla (1940-1980)*, elaborado por Anna María Guasch y promovido por la Diputación Provincial y la Caja San Fernando. Sosa suele mencionar, anecdóticamente, el hecho de haber intercambiado alguna correspondencia con Antoni Tàpies, quien lo animó a desarrollar su obra (Navarro, 2013: 133-134)<sup>5</sup>.

Fruto de un proceso más pausado que el de otros artistas, la obra de Sosa fue saliendo de su localidad natal e introduciéndose paulatinamente en los círculos artísticos. Se trataba de obras pictóricas con un predominio de lo paisajístico, que Campillo ha relacionado con el fauvismo y la forma de trabajar de Rafael Zabaleta (Campillo, 2001: 36), si bien destacan también por un trazo esquemático y firme, capaz de esbozar las formas en muy pocas pinceladas (Fig. 2) y que podrían estar augurando el camino dentro de la abstracción que iba a emprender a corto plazo. Esta relación no resulta baladí, pues a finales de los años setenta Sosa iba a participar en su primera exposición colectiva a nivel provincial con obra pictórica, concretamente en la XXVI *Exposición de Otoño*, celebrada en 1977 en el pabellón Mudéjar del parque de María Luisa (hoy Museo de Artes y Costumbres Populares). A nivel local, la galería Juana de Aizpuru continuaba su andadura llevando a cabo una ingente labor de promoción artística mediante la creación de la beca del mismo nombre. Este hecho, y la presencia de pintores de lo que podríamos

4 La exposición se celebró entre el 24 marzo y el 25 abril del citado año 1981 y contó con la participación de Enrique Acosta, José L. Alfaro, Ángeles Bautista, José L. Bernal, Ricardo Cadenas, Emilio Carmona, Ricardo Castillo, Javier Cortés, Manuel Cuervo, Ángeles Domínguez, Malules Fernández, Isidoro Frangar, Francisco J. González, Alonso Gragera, Luis M. Grajales, Carlos Hormigo, José María, Juan Leyva, Juan C. López, F. López García, Avelino Mallo, M. Martínez Vela, Luis Paltre, M. Peñarrubia, Paco Pérez, José Piñera, José A. Rodríguez, Pedro Roque, E. Ruiz de Arcaute, Rosaura García, A. San Martín y Carlos Villalobos.

5 En las entrevistas reunidas en *Conversaciones con Antonio Sosa*, se recogen otras influencias que iban a marcar el interés del artista hacia las tendencias artísticas del momento. En concreto, cita la importancia de la librería Montparnasse, donde podía comprar la revista *Guadalimar* o visitar la biblioteca de la Casa Americana. Otra influencia importante para el artista fue su relación con Fernando González Valcárcel, que el artista asocia a lo más parecido que tuvo a un guía en aquellos momentos, además de la importancia de su biblioteca de arte (González, 2022: 39, 53, 83). Resulta curioso no encontrar entre estas referencias la de la revista *Separata*, que se publicó entre 1978 y 1981. Para un mejor contexto de la revista y su calado, véase: Guzmán Simón, F. (2010). Las nuevas formas de atención en la cultura española de la Transición. El ejemplo de la revista sevillana *Separata* (1978-1981). *Philologia Hispalensis*, 24, 191-212.

denominar una primera generación abstracta<sup>6</sup>, hizo que los artistas en formación que estaban buscando un camino propio se viesen reflejados en la abstracción, elemento muy predominante en la mencionada galería y en la modernidad que llegaba a la ciudad, facilitando su inmersión en dicha tendencia (Yñiguez, 1998: 49).



Fig. 2. Sosa, Antonio, *Paisaje* (1977). Témpera sobre cartulina de proyecto. Archivo personal del artista.

En estos momentos, Sosa iba a asimilar elementos de la abstracción —por la mencionada influencia de Tàpies—, así como un uso de materiales asociados a las labores del campo, como los sacos de arpillera, o las tareas de reparación de barcos, habituales en su localidad natal. Estas creaciones se han venido asociando a Millares (Yñiguez, 1987: 323). Las propuestas escultóricas y pictóricas realizadas en esos momentos, y durante los primeros años de la década de los ochenta, darían pie a que Yñiguez lo categorizase dentro de una hipotética segunda generación abstracta, en la que también se encontrarían Ignacio Tovar, José María Bermejo, Pedro Simón, Gonzalo Puch y Juan Fernández Lacomba<sup>7</sup>. No debemos dejar de mencionar que, ya en aquellos momentos, Yñiguez

6 Yñiguez, en su tesis de licenciatura *La pintura abstracta sevillana (1958-1985)* incluye bajo el título “Los protagonistas de la vanguardia” a José Ramón Sierra, Gerardo Delgado, José Soto, Juan Suárez, Manuel Salinas y Equipo Múltiple (Juan Manuel Bonet y Francisco Rivas).

7 Hay que tener en cuenta que, cuando Yñiguez realizó la mencionada tesis —en 1987— las obras que Sosa había realizado hasta el momento se encontraban dentro del campo de la abstracción expresionista.

escribía que “Antonio Sosa es el que más difícil ubicación tiene en el grupo” (Yñíguez, 1987: 320).

Las obras realizadas en estos momentos se sitúan indistintamente entre las dos y las tres dimensiones, haciendo combinaciones de esculto-pinturas en algunas ocasiones. Aunque se trata de elementos propios de un periodo de formación e investigación en el que las influencias son apreciables, las obras buscaban distinguirse de lo que pasaba a su alrededor por su continua exploración de nuevos formatos en pruebas de ensayo y error, por lo que muchas obras finalizadas a ojos de quien las observase no eran más que pruebas. Aparte del adjetivo abstracto, podríamos citar ciertas influencias del *Povera* o el *Art Brut* a la hora de reaprovechar materiales y en el planteamiento de algunas composiciones, donde también resulta notoria la influencia de artistas como Alberto Burri (Navarro, 2013: 134).

En el tránsito hacia la abstracción, resulta visible la asimilación de distintos elementos a los que Sosa tenía acceso para luego transformarlos en obras. La necesidad de conocer lo que se estaba produciendo, a nivel artístico, en aquellos momentos se convirtió en la fuerza motriz de ese constante cambio en el periodo objeto de estudio. En el invierno de 1980, en parte gracias a la intermediación de Francisco Molina (Navarro, 2013: 134)<sup>8</sup>, Sosa realizó su primera exposición individual en la galería Imagen Múltiple. La vinculación con la renovación artística que trajo la abstracción resultaba evidente, puesto que la muestra se compuso de cuadros de nueva producción y otros facturados en años anteriores, donde el peso del informalismo era mayor, pudiéndose trazar una vinculación con las ya mencionadas arpilleras de Manolo Millares o la obra de Antoni Tàpies. En la imagen que se adjunta (Fig. 3), se puede observar una línea continuista con lo producido anteriormente, evolucionando hacia una integración de esos campos de color con la arpillera, de manera que esos tejidos se sumergían en la obra, dejando más espacio sobre el que aplicar color.

8 Sobre la importancia de Francisco Molina en el panorama artístico de una ciudad como Sevilla existe una tesis doctoral, realizada por Francisco Cortijo Mérida y dirigida por Anna María Guasch, titulada: *La influencia de F. Molina en la vida artística de Sevilla, 1965-1975*. Además, Jesús Expósito Aragón, en su tesis doctoral *Los mediadores en arte y su incidencia en la pintura contemporánea sevillana (1975-1995)*, escribía lo siguiente: “Si hay un mediador por excelencia en la etapa que hemos analizado, ese es Paco Molina. Desde su llegada a Sevilla en 1965, su actividad se vincula a las instituciones tanto públicas como privadas de un modo continuado e influyente. Su relación con el arte contemporáneo en esta ciudad, contribuyó a la renovación de la vida artística” (Expósito, 2000: 364).



Fig. 3. Sosa, Antonio, *Sin título* (1979). Técnica mixta. Archivo personal del artista. Obra presentada en la exposición celebrada en la galería Imagen Múltiple.

Un elemento importante en toda esta evolución fue el hecho de que los cuadros se expusiesen, lo cual suponía una dosis de responsabilidad añadida al artista a la hora de planificar sus nuevas obras (Yñiguez, 1987: 322). Son obras que podrían enmarcarse dentro de un expresionismo abstracto que, a ojos de la crítica, incluían “el *quejío* traspasado de un pueblo con el que se encuentra tan profundamente identificado” (Lorente, 1980). Resulta evidente que Sosa estaba influido por su entorno más cercano pero, también, lanzaba sus miras más allá en busca de referentes muy asentados sobre los que cimentar sus propuestas, como sería el caso de Mark Rothko (Yñiguez, 1987: 322). A su vez, también queda patente un aprecio o querencia por la obra de artistas más cercanos como José Soto o Manuel Salinas. Quizás de manera inconsciente, en esos momentos el artista ya daba algunos pasos hacia una plástica posmoderna, en la medida que tenía referentes globales -Rothko- y, a la vez, locales -Soto y Salinas-. Hay que tomar con cautela la asimilación de lenguajes posmodernos a lo largo de la década de los 80, pues si seguimos a Kevin Power, quien analizó la obra de Sosa a través de diversos textos y situaba al artista en la órbita de una plástica posmoderna en aquellos momentos; el propio lenguaje había “tenido un difícil encuadre en aspectos formales, siendo muchas veces forzado como una tendencia sin la existencia de un contexto o sustrato adecua-

do” (Power, 1989: 92). Debido a esto, toma mayor relevancia todo el periplo asumido por Sosa en estos años iniciales.

La segunda exposición individual de Antonio Sosa acontece a finales de 1981 en la galería Melchor. Para esta muestra presentó esculturas y pinturas, siendo esta la primera vez en la que presentaría obras realizadas en maderas reaprovechadas (González, 2022: 91). El poco tiempo transcurrido permite juzgar esta exhibición como una continuación de las propuestas precedentes con un mismo resultado de abstracción, pero con una intención de mostrar en su pintura un cierto equilibrio compositivo (Yñiguez, 1987: 322), que bebía de un trazo abocetado que apuraba la pintura en la brocha. La arpillera no ocupaba tanto espacio y dejaba paso al uso de ramas o maderas reaprovechadas del río o de labores del campo (Fig. 4). El avance en su línea creativa fue calificado como “culminación” por Manuel Lorente (Lorente, 1981). Este calificativo, fuera de lugar para un artista que todavía se encontraba iniciando su andadura, sí parecía aventurar de alguna forma un cambio en la obra de Sosa, que a partir de ese momento fue evolucionando hacia una figuración en su pintura mientras que la escultura se mantuvo abstracta por algún tiempo. Lo que sí que se puede sacar de estos momentos es una paulatina vinculación al terreno desde el uso de los materiales, elemento que sería una fuerza motriz creativa a lo largo de la trayectoria del autor y que lo iría alejando de modas y grupos con el tiempo.

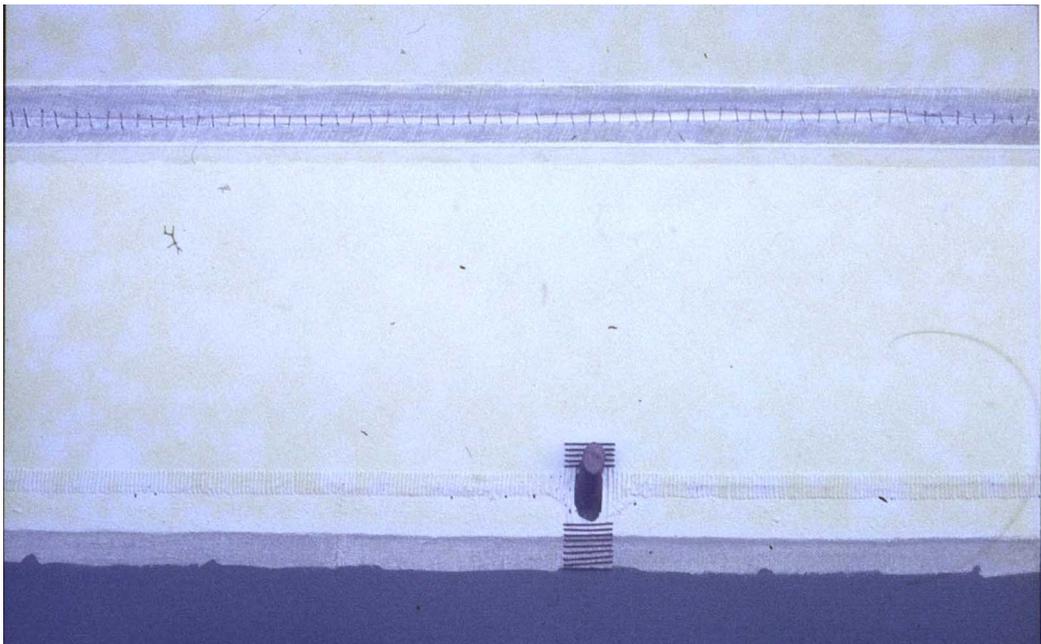


Fig. 4. Sosa, Antonio, *Campo Injertado* (1981). Técnica mixta. Archivo personal del artista. Obra presentada en la exposición celebrada en la Galería Melchor.

## Apertura a nuevos lenguajes. Expresionismo y Posmodernidad

A partir de 1982 se puede atisbar casi una triple vía en la obra de Sosa, lo cual nos habla de la apertura de nuevos caminos creativos y una constante búsqueda e investigación. Encontramos la formada por la escultura enraizada en la abstracción, pero influida por esos materiales afines; los cuadros que tomaban referencias de elementos paisajísticos cercanos y los dibujos en pequeño formato. Estos últimos podrían situarse, a primera vista, como complementarios a la labor escultórica, pero es en esos dibujos donde se puede observar un viraje hacia una figuración expresionista que anunciaba la producción escultórica posterior (Fig. 5).



Fig. 5. Sosa, Antonio, *Sin título* (1982). Carboncillo y sanguina sobre papel. Archivo personal del artista.

Parte de los aspectos comentados en el párrafo anterior se pudieron observar en la individual del artista organizada dentro del concurso Joven Creación Plástica<sup>9</sup>. En este certamen presentó una serie de pinturas y esculturas que ahondaban en los elemen-

9 Concurso organizado en el año 1983 por la Caja de Ahorros San Fernando de Sevilla. En el mismo participaron Juan Fernández Lacomba, Curro González, Gabriel Campuzano, Juan José Fuentes, Rafael Zapatero, Juan Leyva y Antonio Sosa. El jurado, compuesto entre otros, por Luis Gordillo, Francisco Cuadrado, Miguel Pérez Aguilera y Anna Guasch designó ganador a Curro González. La mecánica del certamen consistió en exposiciones individuales de los participantes y una muestra colectiva al final del mismo.

tos vistos hasta el momento. La pintura se debatía en la problemática del color, que pretendía salir de la fuerte composición marcada con un enérgico trazo (López, 1983) a través de temas que podríamos agrupar como paisajísticos, con una pincelada suelta y colorida. Los lazos más evidentes con la obra desarrollada hasta el momento, a ojos de Juan Carlos López, se situaban en las piezas escultóricas, las cuales no participaban de algunas normas volumétricas y podían ser tildadas de montajes o collages antes que esculturas (López, 1983) (Fig. 6). López situaba el inicio del proceso creativo escultórico en la misma elección de los materiales, cada uno con su propia historia, y marcaba el taller como el elemento que conjugaba la realidad objetiva de esos materiales con la realidad interna del artista (López, 1983).



Fig. 6. Sosa, Antonio, *Sin título* (1982-83). Madera ensamblada. Archivo personal del artista. Obra presentada en el certamen Joven Creación Plástica.

Se podrían ligar las disertaciones de Juan Carlos López con un principio de la concepción demiúrgica del artista: una persona que ve la obra antes de crearla y casi que son los materiales en estos momentos los que salen a su paso para ser usados, sometidos. Sería en el proceso de montaje cuando Sosa iba a empezar a desarrollar esta labor que podríamos categorizar como “hacedora” de esos elementos que, antes de pasar por sus manos, eran sólo cuerdas, maderas o arpillera a orillas de un río cercano a lugares habitados o a las tareas de reparación de las embarcaciones que surcaban el mismo. López describía estos procesos como “una capacidad mágica y evocativa que sería preciso *revelar*” (López, 1983), mientras que Lorente calificó esta exposición como de “madurez de un joven creador” (Lorente, 1983). Encontramos en el concepto de “revelar” un apunte a como ese ensamblaje de diversos elementos puede formar un todo totalmente diferente y darle un nuevo significado que nunca antes tuvo, elemento totalmente encajable en la concepción de obra artística al liberar de su función primigenia todos esos objetos<sup>10</sup>.

En el mismo año 1983 Sosa recibió la beca del Ministerio de Cultura a artistas jóvenes. También iba a aparecer en el número cero de la revista *Figura*<sup>11</sup> con un dibujo que venía a remarcar los pasos comentados en párrafos anteriores: una sujeción a la composición respaldada con un trazo fuerte, mientras que el relleno resultaba abocetado y más libre. Al año siguiente participó con una pintura en la muestra *Pintores de Sevilla*<sup>12</sup>. Junto con otra creación que presentó en 1985 en una colectiva celebrada en la torre de los Guzmanes de La Algaba, serían las últimas veces, durante el periodo objeto de estudio; que el artista centró su obra en lo pictórico. A partir de este momento su producción se iba a centrar en la escultura y el dibujo, que marcharon en paralelo a lo largo de estos años, aunque siempre se iba a tender a identificar y valorar más a Sosa por su quehacer como escultor.

En la temporada 1984-1985 inició su andadura la galería La Máquina Española<sup>13</sup>. La relación inicial de Sosa con *Figura* lo iba a poner en la órbita de la iniciativa llevada a cabo por el galerista Pepe Cobo. El espacio tenía un proyecto interesado en promo-

10 Sobre todo ello, resulta ilustrativo consultar De Prada, Manuel (2014). Sobre realismo y montaje. *Revista Europea sobre Investigación en Arquitectura: REIA*, (2), 149-161.

11 Sobre la importancia de esta revista en la implantación y desarrollo de la renovación artística en una ciudad como Sevilla, véase: Lara Barranco, Francisco (1993). *La estética de la Posmodernidad en la ciudad de Sevilla en torno a la revista Figura (1983-1986)* [tesis doctoral inédita]. Universidad de Sevilla.

12 Esta exposición, que aglutinó obras de 37 creadores de la ciudad bajo el comisariado de Francisco Molina, fue promovida por el Ayuntamiento de Sevilla y se celebró en la Plaza de San Francisco entre el 21 de mayo y el 13 de junio de 1984. Sosa participó con una temática paisajística en la línea de lo visto hasta el momento, donde todavía resultaba evidente la querencia por cierta abstracción. Sobre esta exposición, Iván de la Torre destacaba “La selección subjetiva realizada por el comisario –Francisco Molina– provocó una nómina heterogénea que no satisfizo a casi nadie pero que reflejaba claramente la habitual convivencia diaria entre diversas generaciones artísticas y distintas opciones estéticas” (De la Torre Amerighi, 2014: 145).

13 Entre octubre de 2021 y marzo de 2022 se celebró una exposición sobre esta galería en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo con motivo de una donación realizada por Pepe Cobo. La muestra, titulada *La Máquina Española. Donación Pepe Cobo*, venía a remarcar la importancia que tuvo la galería, junto a la ya mencionada revista *Figura*, en la implantación de la renovación artística en la ciudad. Puede verse más información de la muestra en: Revuelta, L. “La Máquina Española. Donación Pepe Cobo”. Disponible en: <http://www.caac.es/programa/lamaquina21/frame.htm> [Consulta: 8-12-2023].

cionar el nuevo arte que se estaba gestando en la ciudad, tanto a nivel nacional como internacional y, desde el primer momento, se fijaron las pautas para lograr este objetivo. Antonio Sosa participó en el stand de la galería en ARCO y en la exposición *Un palacio dentro de otro*, en la que una ecléctica selección de creadores fue escogida para demostrar el período de cambio en el que estaba inmersa la creación artística en esos momentos<sup>14</sup> (Cobo, 1985). Esta incipiente generación se situaba, en palabras de Guillermo Paneque como:

Una reacción a ese clima abstracto, moderno, ambiguo, más esencialista en el sentido de composición, artista moral, de trabajo autónomo... Yo creo que era necesaria más contaminación artística, un contrapunto, como decía Rafa, más frivolidad, más eclecticismo. Eclecticismo y dialéctica, conciliar el internacionalismo con el localismo, en definitiva vivir *sin complejos* (recogido en Ortiz y Eraso, 2015).

Sosa se iba a convertir casi en un fijo en las colectivas que abanderaban a la nueva generación de creadores surgidos en la década de los ochenta. También cabe destacar su presencia en dos exposiciones que tuvieron como objeto mostrar el arte andaluz fuera de sus fronteras, como fueron *Andalucía puerta de Europa*<sup>15</sup> y *Andalucía. Pinturas*<sup>16</sup>, celebradas en Madrid y Amberes, respectivamente. En todas estas muestras, Sosa participó con esculturas en madera que se distanciaban de lo visto hasta el momento. De la abstracción pasó a mostrar una especie de figuración que “actualiza el misterio de lo arcaico” (Power, 1985: 63) (Fig. 7), situándose en unas coordenadas formales que se podrían ubicar como bastante cercanas al expresionismo. Sobre este tránsito desde la abstracción, el propio autor reflexionaba que se trataba de un “hallazgo” a partir de poner una pieza escultórica abstracta en posición vertical, ya que de esa forma aparecía una imagen antropomorfa (González, 2022: 122-123) que tenía ciertas similitudes con un tótem.

14 Exposición comisariada por Pepe Cobo celebrada en agosto de 1985 en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santander. En la misma participaron José Luis Barragán, José María Bermejo, Patricio Cabrera, Ricardo Cadenas, Ricardo Castillo, Manuel Díaz Morón, Juan F. Lacomba, Curro González, Federico Guzmán, Juan F. Isidro, José M<sup>a</sup> Larrondo, Moisés Moreno, Guillermo Paneque, Gonzalo Puch, Antonio Sosa, Pedro Simón y Rafael Zapatero. Sosa fue el único artista que participó con obra escultórica.

15 Exposición celebrada en IFEMA (Madrid) bajo el impulso de la Junta de Andalucía y que contó con obras de Rafael Agredano, el colectivo Agustín Parejo School, José María Báez, Evaristo Bellotti, Manuel Caballero, Ricardo Cadenas, José Luis Castellano, Curro González, Pedro González Romero, Federico Guzmán, Juan Francisco Isidro, Juan Lacomba, Guillermo Paneque, Alfonso Serrano, Antonio Sosa, Juan Vida y Rafael Zapatero.

16 Organizada por la Junta de Andalucía en la Casa de España de Amberes, esta exposición tuvo lugar dentro del festival Europalia 85, entre los meses de octubre y noviembre de 1985. En la misma se expusieron obras de Rafael Agredano, José María Báez, Evaristo Bellotti, José María Bermejo, Manolo Caballero, Ricardo Cárdenas, Chema Cobo, Gerardo Delgado, Carlo Durán, Juan F. Lacomba, Curro González, Federico Guzmán, Julio Juste, Guillermo Paneque, Gonzalo Puch, José Ramón Sierra, Antonio Simón, Antonio Sosa, Juan Suárez, Ignacio Tobar y Rafael Zapatero. Al igual que en *Andalucía Puerta de Europa*, el catálogo de esta muestra contaba con un texto de Kevin Power.

Fig. 7. Sosa, Antonio, *Sin título* (1984-85). Madera, cuerda y pintura, colección del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), Sevilla. Archivo personal del artista. Obra presentada en la exposición *Andalucía. Pinturas*.



1986 resultó ser un año clave para la trayectoria de Antonio Sosa. Realizó tres exposiciones individuales<sup>17</sup> y participó en la colectiva *29-92 Cita en Sevilla*<sup>18</sup>. Por otra parte, llevó su obra por toda la geografía española, participando en las bienales de escultura que se celebraron en Zamora, Tàrrega, Oviedo y Alfafar. Además, volvió a participar

17 Antonio Sosa iba a exponer en La Máquina Española, en el Museo de Bellas Artes de Málaga y en la galería Egam, de Madrid, junto a Gonzalo Puch. Abordaremos las dos primeras muestras por ser las más interesantes para este artículo.

18 Esta muestra fue organizada por el Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla en los Reales Alcázares entre el 14 y el 31 de mayo. Participaron Rafael Agredano, José Luis Barragán, José María Bermejo, Javier Buzón, Manuel Caballero, Patricio Cabrera, Ricardo Cadenas, Ricardo Castillo, Félix de Cárdenas, Salomé del Campo, Manuel Díaz Morán, Curro González, Federico Guzmán, Juan Francisco Isidro, Juan F. Lacomba, José M.<sup>a</sup> Larrondo, Moisés Moreno, Guillermo Paneque, Miguel Ángel Porro, Gonzalo Puch, Manuel Quejido, Fernando Roldán, Manuel Salinas, José Ramón Sierra, Pedro Simón, Antonio Sosa, Juan Suárez, Ignacio Tovar y Rafael Zapatero. El catálogo contaba con textos de Kevin Power, Genaro Marcos, Francisco Rivas y Pedro García Pizarro.

en los stands de La Máquina Española en ARCO y en *Art Basel*. En primer lugar, tras participar en una colectiva el año anterior, entre febrero y marzo de 1986 tuvo lugar la primera individual de Sosa en La Máquina Española, en la que presentó una serie de dibujos y esculturas que bien podrían beber del simbolismo religioso, el expresionismo en las formas o el arraigo a su localidad natal por el uso de materiales procedentes del río, o las reminiscencias al mismo, aunque el planteamiento iba más allá (Fig. 8).



Fig. 8. Sosa, Antonio. *Ecce homo* (1985). Madera policromada, colección Fundación Cajasol, Sevilla. Archivo personal del artista. Obra presentada en la exposición celebrada en la Máquina Española.

En la línea de lo que aventuraba Juan Carlos López en el Certamen de Creación Plástica, Kevin Power escribía que el artista intentaba “reafirmar el valor de una visión imaginativa que preserva el misterio del mundo” (Power, 1986). No deberíamos caer en el error de relacionar al artista con el arte primitivo sin más en estos momentos, eso sería

quedarse en la superficie, ya que sus propuestas se valían de esa especie de iconografía ritual o primitiva para hablarnos de estados psicológicos (Power, 1986). El misterio sobre el que reflexionaba el artista partía de una visión que podríamos entroncar directamente con el pensamiento posmoderno ante todo aquello que no se puede asentar en su totalidad mediante el conocimiento científico y, ante eso, el artista optaba por rescatar esos modelos que evocaban lo ritual, la plegaria y la creación de dioses por parte humana a modo de refugio. Esa dualidad entre el rescate de lo ancestral en un mundo tecnológico situaba a Sosa ante un camino en el que, paradójicamente, esas dudas iban a servir de cimiento para su incipiente trayectoria. Las esculturas aparecían destacadas y los dibujos servían para ilustrar el punto de partida de las ideas y el proceso de elaboración de las mismas en un tono similar a los anteriormente realizados pero, en estos momentos, todavía eran creaciones que podríamos entender como subsidiarias a la labor escultórica. Llama la atención que, en el catálogo de la muestra, todas las obras tridimensionales se situasen en exteriores, hecho que subraya esa ligazón al entorno en el que nace su obra, junto al río Guadalquivir. Campillo Ortiz ha visto esas localizaciones exteriores como una noción de la *escultura como lugar*, en línea con los planteamientos de Smithson, lo cual creaba una posición de “rechazo a la galerías y la institución como únicos emplazamientos para el arte” (Campillo, 2001: 39). En los periódicos se subrayó el hecho del reaprovechamiento de materiales procedentes del río<sup>19</sup> y la progresión de Sosa como alguien con una trayectoria asentada y una lógica evolución desde su primera individual.

La forma en la que Sosa ensamblaba la madera o trabajaba sobre el papel denotaba un expresionismo muy vital con rasgos potentes y duros marcados por la inmediatez en la respuesta que el creador esperaba obtener sobre los materiales. Si bien puede observarse como durante el año anterior produjo ese tipo de esculturas en madera, durante ese mismo periodo existe una evolución porque las presentadas en las exposiciones de 1986 van en una línea más figurativa, desarrollando unos dibujos más coloristas que los producidos en 1985 (Fig. 9).

En mayo de 1986 el Museo de Bellas Artes de Málaga celebró una exposición individual de Sosa. La selección de obras no variaba mucho respecto a la muestra celebrada unos meses antes en Sevilla, pero se podía observar cómo, junto a esos tótems en madera aparecía un elemento que se vería consolidado en el futuro, como era el trabajo con la tierra del río para sacar moldes en negativo de la misma. El resultado final seguía la línea del resto de trabajo escultórico con una configuración cercana a una máscara ritual (Fig. 10). Sobre este elemento, Sosa reflexionaba que se trató de una necesidad a raíz de haber leído el texto escrito por Kevin Power para la exposición de Sevilla, hecho que le empujó a empezar a investigar (Navarro, 2013: 135) y exhibir no solo el resultado, sino también todo el proceso de trabajo junto al río en el catálogo, dotando de un mayor

19 Artículos publicados en *El País* el 14-03-1986 y *ABC* el 21-03-1986 consultados en el archivo personal del artista.

contexto y amplitud a sus creaciones de cara al público. El propio artista detallaba el proceso de la siguiente manera:

Hacía unos agujeros grandes cavando y luego, sobre el agujero, hacía una especie de modelado en negativo con la intención de sacar de este una especie de gran máscara que quería ver positivada. Se trataba de buscar la sorpresa, de sorprenderme por el modelado que había hecho en el hueco. Era como arrancar máscaras enormes de la tierra, una especie de desenterramiento (González, 2022: 55).



Fig. 9. Sosa, Antonio, *Sin título* (1985). Tinta y pastel sobre papel. Archivo personal del artista.



Fig. 10. Sosa, Antonio, proceso de elaboración y resultado de la máscara presentada en la exposición del Museo de Bellas Artes de Málaga (1986). Escayola, barro y arena. Archivo personal del artista.

Esos procesos, siguiendo la línea trabajada por Kevin Power, funcionarían como la forma de enfrentarse al mundo, pudiendo establecer una relación orgánica y visceral mediante la cual se hacía posible el acceso al misterio esencial del mismo, portador de miedos ancestrales y elementos del subconsciente, sentando de esta manera, la base del rito (Marina, 1986). En el catálogo de la muestra, Alberto Marina señalaba tres puntos de interés en las obras de Sosa: el carácter mágico y casi catártico de las mismas, fruto del enfrentamiento de los materiales con la experiencia propia, miedos profundos y ensoñaciones del autor; una simplificación de sus procesos de trabajo —en ocasiones cercanos al automatismo— que permitía ese resultado primitivo de las imágenes, por lo que nos encontraríamos ante una consecuencia del modo de trabajo, no de un resultado buscado y, en tercer lugar, la capacidad de emocionar al espectador como cualidad principal de las imágenes. A modo de colofón, Marina concluía el catálogo escribiendo que las creaciones de Sosa se erigían “como si de imágenes de dioses nuevos -portadores como todos los dioses, de ecos más antiguos-, se tratasen, nos mueven al recogimiento, reclaman nuestra atención, provocan inquietud o angustia, según los casos, pero siempre y antes que nada nos comprometan emocionalmente” (Marina, 1986). Sobre todas estas premisas, y subrayando la mirada al pasado, se enfocaba la crítica a esta exposición que blandía “lo primitivo” en la obra de Sosa como un elemento que, con el paso del tiempo, contribuiría a superar las propias obras, hecho por el cual se arribaba a la expresión moderna del arte (Mayorga, 1986), en lo que podemos interpretar como una lectura en clave posmoderna de sus creaciones, como venía a ser natural en aquellos

años, más teniendo en cuenta el trabajo de análisis estético llevado por críticos como Kevin Power en los catálogos.

Aparte de la visibilidad dentro y fuera de su entorno, las participaciones en *Art Basel*, *ARCO* o *29-92 Cita en Sevilla* no confirieron notas más reseñables a la evolución artística de Sosa en estos momentos. Por el contrario, resulta oportuno mencionar su paso por las distintas bienales de escultura, hecho que vino a cimentar la vocación ya decidida en 1984. Algunas de las piezas que presentaba a estos certámenes se empezaron a ver complementadas por la instalación, que no resultaba un elemento novedoso en sí, pero al ser pocas las obras seleccionadas para participar, podía llamar la atención, como si lo que estuviera buscando fuese ir más allá en su planteamiento y crear una visión de un recinto sagrado (De Aizpuru, 1986). Esta vinculación al lugar como concepto y la mirada hacia lo arcaico, a ojos de Kevin Power, vinculaban la obra de Sosa al ideario de Richard Long y el *Land Art* (Power, 1986)<sup>20</sup>, con la particularidad de que Sosa situaba el lugar junto a su casa, en el río, no en cualquier sitio desconocido. Era su conocimiento —y continua búsqueda— lo que le permitía fundir las distintas culturas: la arcaica y primitiva, que se visualizaba como un todo que envolvía al conjunto, con la católica y lo popular de su entorno, que creaba un punto de inflexión concreto, dándole un significado y creando un torrente del que bebían sus obras y que empujaba a preguntarse no solo por lo que se podía apreciar en la exposición, sino el camino realizado por el artista hasta llegar a ese planteamiento.

En estos años cruciales para su evolución posterior, los planteamientos de Sosa versaban sobre “la persistencia en la memoria colectiva e individual de esquemas rituales y de imágenes icónicas cargadas de significación que perviven a lo largo de los siglos y se adaptan y mimetizan con las estructuras culturales” (De la Torre, 2014). A través de estas visiones, una de las reflexiones más importantes sería la de cómo perviven los símbolos a través del tiempo y su paulatina pérdida de significado, quedando como una especie de envoltorio o “cáscara” vacía (Navarro, 2016: 93-94), recurso que sería común en el artista a partir de años posteriores.

En este transcurrir por los años ochenta se puede ver una continua búsqueda lleva para generar una obra acorde y coherente a sus inquietudes, teniendo en cuenta que nos encontramos en los primeros pasos de la carrera del creador, donde ya subyace una idea que ha sido inherente a su trayectoria: la visión de la naturaleza como potencia que debe ser interpretada (Díaz-Urmeneta, 2008: 11). Son fruto de estos procesos el carácter inquieto de la obra de Sosa desde estos primeros años, ya que el autor la ha ido subyu-

20 En línea con lo comentado sobre la situación de las esculturas en la exposición de *La Máquina Española*, Sosa no identifica en su obra una relación directa con el *Land Art*, aunque sí ha mencionado estos años como una época de diferentes influencias, al estar pasando de trabajar las esculturas en madera vistas en la exposición de Sevilla a los moldes excavados. En este último caso sí se podría enlazar a Sosa con una influencia cercana al *Land Art*, entendiéndolo como vinculación al contexto en el que se desarrolla y los referentes antropológicos presentes. Se trata más bien de una época de transición en la que se combinan distintos elementos vistos hasta el momento con otros nuevos, fruto de un proceso de conocimiento interior llevado a cabo por el artista que se traduciría en cambios estilísticos en los años siguientes.

gando a su visión del mundo, de ahí la dificultad de clasificar al artista. En textos cercanos a estos años se seguía vinculando a Sosa con otros artistas locales, donde podemos citar como ejemplo el realizado por el profesor Pérez Calero, donde encomendaba a Sosa a desarrollar el “verdadero protagonismo de la escultura propiamente de vanguardia comprometida más que nunca con su tiempo”<sup>21</sup>, junto a otros artistas como Rafael Zapatero, Jaime Gil Arévalo, Emilio Parrilla, Juan Miñarro o García Toral (Pérez Calero, 1993: 338). Por su parte, el profesor Iván de la Torre ha mencionado como no son pocos los autores que “repiten esos clichés reelaborados sobre los hallazgos de Power pero que, de modo efectivo, sirven para perpetuar un diagrama de claves que identifican bien el trabajo de Sosa” (De la Torre Amerighi, 2014). Sin embargo, el trabajo de Sosa se ha movido en diversas vertientes sin perder muchas de las pulsiones desentrañadas durante los ochenta, amontonando capas de reflexión a todo el trabajo que se muestra en el presente artículo.

## Conclusiones

En el presente artículo se ha propuesto realizar un repaso por los inicios de la trayectoria de un artista tan difícilmente clasificable y polifacético como es Antonio Sosa. Si bien se pueden entender sus inicios artísticos dentro de un realismo con una paulatina cadencia expresionista fruto de su formación inicial académica, pronto se iba a desligar de esta impronta para dotar a sus obras de una estética que se insertaba dentro de la abstracción, elemento predominante en la modernidad local de finales de los setenta y principios de los ochenta.

Los materiales utilizados dentro de su etapa abstracta, como la arpillera o la madera procedente de diversas tareas tradicionales en su localidad natal, iban a ir enfrentando a Sosa a una reflexión sobre el peso de la tradición en su entorno más cercano, acercándolo a una concepción del arcaísmo que impulsó un paulatino cambio en su obra hacia un expresionismo más marcado, sobre todo a través de la práctica escultórica. A través de su relación inicial con el grupo de artistas que se ha solido relacionar con la revista *Figura* o la galería La Máquina Española, las obras de estos momentos se pueden percibir como tótems que reflejaban la relación intrínseca con la tradición inmaterial o las creencias, no solo de su entorno más cercano, sino de la civilización, lo cual nos acerca a la idea del artista como un intermediario en la construcción de la memoria colectiva: el chamán.

Las obras creadas por Antonio Sosa en estos años ofrecen múltiples significados, siendo esta multiplicidad, la que se ha clasificado en el texto como un todo, la clave para el acceso al mito o el misterio que nos relatan. Kevin Power trazaba esbozos sobre como Sosa inventaba sus propios ritos para arraigarlos a su propia experiencia. De esta forma

21 A pesar de la indefinición de la cita escogida, no se debe obviar que el texto trata sobre la escultura sevillana a lo largo del siglo XX, donde el autor desarrollaba escuetamente algunas de esas claves anticipadas por Power y Marina (Pérez Calero, 1993: 355-356).

no se pierde el sentimiento de miedo o interrogación frente a un mundo que resultaba inabarcable, elemento que lo conecta irremediamente con una visión actualizada y que se ha venido relacionando desde aquellos momentos con la Posmodernidad, en la medida que la creación hace nexo entre dos espacios muy alejados e, incluso, contradictorios. Surge, de esta manera, la posición del artista como intermediario: en un mundo donde todo tiene una función y utilidad, la obra se erige como un cuestionamiento para quien quiera observarlo. Al ser elementos prescindibles, las obras carecen de ataduras concretas más allá de la emoción que generan. Además, la repetición de modelos no se convierte en una opción válida, sino que Sosa va cambiando las respuestas que esgrime en forma de obras.

La recurrencia a procesos como el del rito resulta importante, puesto que Sosa comenzaría a ver la obra como un resultado final que iría más allá de la confección de las mismas dentro del taller. Las creaciones se iban a erigir como símbolos de la búsqueda de esa relación con el pasado a la que aludíamos, transformándose el artista en una especie de arqueólogo o documentalista dentro de esos parámetros: los tótems se convertirían paulatinamente en representaciones y reflexiones sobre recintos sagrados que harían evolucionar sus propuestas escultóricas hacia la instalación. De la misma manera, seguir las obras de Sosa en estos años equivale a seguir los rastros de un camino.

En todo el periodo que llega hasta 1987 podemos ver como el artista no trata de encontrar o mostrar respuestas absolutas en sus propuestas, sino que es la misma búsqueda la que guía su proceso artístico. En ese año se produciría un nuevo cambio en la manera de concebir la creación, abandonarían temporalmente la producción escultórica en madera y materiales asociados a su entorno para producir una gran cantidad de dibujos de pequeño formato<sup>22</sup> que lo llevarían a plantear nuevas formas de acercarse a la escultura, dejando de lado el trabajo con la madera y centrándose en la arena, la estopa, la escayola o la ceniza. Ese ínterin de trabajo sobre el papel sería el preludio de una nueva etapa, situándose como un punto de inflexión la exposición que el artista iba a celebrar en la Fundación Luis Cernuda en el año 1989. A tiempo pasado, dicha pausa se antoja más que necesaria, pues da respuesta a un periodo que podríamos asociar a un ciclo creativo agotado, enlazándolo a la concepción de teóricos como Calabresse, en la medida que toda etapa o estilo se agota con un periodo más recargado para dar paso a uno de formas renovadas. En línea con esto, se ha visto como Sosa ha venido utilizando el dibujo como banco de pruebas de futuras obras, no como bocetos fijos a desarrollar en producciones de mayor envergadura. La senda más directa de acercarse a las pulsiones creativas de Sosa en estos años resulta de los textos de catálogos de Alberto Marina y, sobre todo, Kevin Power, quien en los escritos desarrollados entre 1985 y 1986 pondría en liza muchos de los elementos que afloraban en sus creaciones y que, posteriormente, se vendrían asociando al artista.

22 El artista ha explicado que este abandono temporal del circuito artístico para centrarse en el dibujo fue debido, entre otras cuestiones, a que no consideraba su producción artística lo suficientemente madura para destacar dentro del circuito artístico (González, 2022: 143).

A partir de todo este conjunto de ejercicios de búsqueda y cuestionamiento, Sosa iba a ir construyendo un particular itinerario que se cimentaba en la reflexión sobre elementos tan arraigados a la civilización como eran la tradición o la cultura, y también la forma en que el ser humano ha venido aceptando este posicionamiento dentro del mundo, configurando toda una serie de tótems invisibles que han servido como refugio a las civilizaciones y sus respectivas culturas, como bien puede ser la religión. Este punto de partida, basado en el planteamiento de una búsqueda de esos nexos de la modernidad con lo ancestral, es el elemento clave de todo el periodo formativo del artista que abarca la mayor parte de los años ochenta del siglo pasado, donde este tránsito lo alejaría de los convencionalismos creativos de otros artistas de su generación para situarlo en un lenguaje más acorde con la plástica internacional de aquellos momentos.

## Bibliografía

- “Antonio Sosa”. ABC (Sevilla). 21-3-1986.
- Campillo Ortiz, D. (2001). *Antonio Sosa: Obra sobre papel* [tesis de licenciatura inédita]. Universidad de Sevilla.
- Cobo, P. (1985). Presentación. En P. Cobo (coord.). *Un Palacio Dentro de Otro*. Santander: Junta de Andalucía.
- De Aizpuru, J. (1986). Cuatro escultores andaluces. En J. Pedrero (coord.). *Bienal de Escultura de Zamora*. Zamora: Junta de Castilla y León, Ayuntamiento de Zamora y Diputación de Zamora.
- De la Torre Amerighi, I. (2014). Arcaísmo, primitivismo y esquematismo mágico-simbólico en la obra de Antonio Sosa. *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas*, 1, 68-80.
- De la Torre Amerighi, I. (2014). El Grupo de Sevilla. Una historia de la pintura hispalense en la década del entusiasmo y el desencanto (1981-1992). Aproximación a los orígenes, dicciones y disensiones de la generación pictórica sevillana de la década de los 80 a través de los textos y las exposiciones. *Atrio. Revista De Historia Del Arte*, 20, 140-159.
- Díaz-Urmeneta Muñoz, J. B. (2008). Huellas, sellos, improntas. En J. B. Díaz-Urmeneta Muñoz y J. Soto (coords.). *Procesos. Huellas, sellos, improntas* (pp. 11-21). Sevilla: Fundación Aparejadores.
- Eraso, M. y Ortiz, C. (2015). Editar en un sistema de ecos positivos. La edición de revistas de crítica artística contemporánea en la década de los ochenta del siglo XX en el Estado español, a través de los proyectos emblemáticos Figura, Figura Internacional y Arena Internacional del Arte/International Art. *Sobre: prácticas artísticas y políticas de la edición*, 1, 90-116.
- Expósito Aragón, J. (2000). *Los mediadores en arte y su incidencia en la pintura contemporánea sevillana (1975-1995)*. [tesis doctoral inédita]. Universidad de Sevilla.

- González-Camaño, F. L. (2022). *Conversaciones con Antonio Sosa*. Alcalá de Guadaíra: Ayuntamiento de Alcalá de Guadaíra.
- López, J. C. (1983). Antonio Sosa. En *Joven Creación Plástica*. Sevilla: Caja de Ahorros Provincial San Fernando.
- Lorente, M. (2-1983). “Antonio Sosa: madurez de un joven creador”. *ABC* (Sevilla).
- Lorente, M. (30-1-1980). “Antonio Sosa y su identidad andaluza”. *ABC* (Sevilla).
- Lorente, M. (18-11-1981). “Pinturas y esculturas de Antonio Sosa”. *ABC* (Sevilla).
- Marina, A. (1986). Pienso que la lucidez... En *Antonio Sosa*. Málaga: Museo de Bellas Artes.
- Martín Martín, F. (1993). Pintura contemporánea sevillana. En J. Rodríguez Gómez y J. Martía Álvarez (coords.). *Sevilla y su provincia*, vol. 5 (pp. 361-420). Sevilla: Editorial Gever.
- Mayorga, J. (1986). “Antonio Sosa expone sus singulares esculturas en el Museo de Bellas Artes”. Consultado en el archivo personal del artista.
- Navarro Morcillo, P. (2013). *Antonio Sosa. Trayectoria artística y evolución* [trabajo fin de máster]. Universidad Pablo de Olavide.
- Navarro Morcillo, P. (2016). Ecos chamánicos en la escultura contemporánea. En B. Carrera Maldonado y Z. Ruiz Romero (eds.). *Abya Yala Wawgeykuna: artes, saberes y vivencias de indígenas americanos* (pp. 86-101). Sevilla: Acer-VOS. Patrimonio Cultural Iberoamericano.
- Pérez Calero, G. (1993). La plástica escultórica en la Sevilla del siglo XX. En J. Rodríguez Gómez y J. Martía Álvarez (coords.). *Sevilla y su provincia*, vol. 5 (pp. 297-360). Sevilla: Editorial Gever.
- Power, K. (1986). Antonio Sosa: algunas reflexiones sobre lo primitivo contemporáneo. En *Antonio Sosa*. Sevilla: La Máquina Española.
- Power, K. (1985). El alto volumen de la música. En *Andalucía Puerta de Europa*. Madrid: Junta de Andalucía.
- Power, K. (1987). Reflexiones tardías sobre Alfafar. En *II Bienal de Escultura de Alfafar*. Alfafar: Ayuntamiento de Alfafar.
- Power, K. (1986). Un eje sur: José Abad, Antonio Sosa, Pedro Croft. En *III Fira de l’Escultura Al Carrer*. Tàrrrega.
- Power, K. (1989). “Apuntes sobre España”, *Arena Internacional*, 1, 91-93.
- Yñiguez Ovando, J. A. (1998). Memoria de la vanguardia abstracta sevillana. En *La pintura abstracta sevillana 1966-1982*. Sevilla.
- Yñiguez Ovando, J. A. (1987) *La pintura abstracta sevillana (1958-1985)* [tesis de licenciatura]. Universidad de Sevilla.