

LA PINTURA DE PAISAJE DE FRANCISCO SEBASTIÁN

ROMÁN DE LA CALLE

Universitat de València

RESUMEN

La pintura de paisaje en la ciudad de Valencia en el siglo XX se encuentra inmersa en una encrucijada: por un lado la herencia "sorollista", y por otro la emergencia de una generación que desarrollará el género paisajístico de un modo muy personal. El pintor Francisco Sebastián (Valencia 1920), manifiesta su obra a partir de 1950: la sobriedad del cromatismo, la depuración de los detalles y la simplificación lineal, le alejan del eco sorollista, pero le permiten articular (sus) diferentes poéticas del paisaje.

ABSTRACT

Painting landscape in the city of Valencia in the XX century is on a crossroads: on the one hand the "sorollista" heritage, on the other the appearance of generation who develops the lanscape type in a personal way. The painter Francisco Sebastián (Valencia 1920), evolve his work since 1950: the chromatism's soberness, detail's refined and the linear's simplification, move him away to the "sorollista" response, but they allowed him to make (his) differents landscape's poetics.

*El placer de mirar:
Ut natura ars
Ut ars natura.*

Adentrarse en la práctica pictórica, a través de la plural *disciplina de los géneros*, supone –paralelamente– contar con una cierta barandilla normativa, ya establecida, como guía adecuada y respaldo operativo y, asimismo, tener que asumir una serie de delimitaciones, como marco presupuesto y horizonte de posibilidades disponibles.

Tales son las indudables ventajas y los consabidos riesgos que definen, por igual, el pertinente bagaje del artista que acepta, incluso sin estridencias, tanto el hecho –tenido por habitual– de medirse directamente, mano a mano, con la impronta de la *tradición*, como el obligado destino de configurar los perfiles de su propia mirada a través de las siempre imbricadas e influyentes bambalinas de la *historia*.

Historia y tradición pueden, de este modo, encararse pues como otras tantas determinaciones –quizás

insoslayables y copresentes, pero siempre prospectivamente abiertas– con las que debe contarse, y que, por supuesto, entran a formar parte de los ingredientes, eficazmente reactivos, que, por su parte, coadyuvan a establecer la dinámica de las fuerzas integrantes del hecho artístico, en su normal complejidad.

También –*historia y tradición*– pueden simplemente interpretarse, desde una radical *angulación teleológica*, como otras tantas ruedas de molino, que –en su persistente actividad– aguardan la paulatina llegada de los frutos estacionales para cumplir su asignada misión, su predeterminada finalidad. Quizás sea ésta la otra cara de la moneda.

No obstante, entre la opción de querer ignorar, sin duda ingenuamente, la alargada impronta de la tradición –enlazada en la estructura de la historia– y la de temerla irremisiblemente, cediendo ante ella,

como si se tratara de la cabeza misma de Medusa, no se puede negar la existencia del oportuno recurso, siempre posible y practicable, de llegar incluso a *medirse con ella*, recurriendo a tal fin –cual otro coyuntural Perseo– a las estrategias más dispares.

Este sería el triple y esquemático cruce de caminos por el que se aventuran generalmente las más dispares prácticas artísticas. Pero, en el caso de que tal quehacer decida, por su parte, inscribirse resolutivamente en los cauces prefigurados por las *pautas retóricas de los géneros*, imbricados directamente en el decurso de la tradición, dichas sendas se ven alternativamente reducidas a la consabida bifurcación: o caer en los poderes académicamente esclerotizantes de Medusa, cediendo a sus llamadas petrificadoras, o bien plantear, en cada caso, la correspondiente dialéctica de distintas intervenciones, que pueden ir desde el enfrentamiento radical y transgresor hasta el juego más contemporizador de posibles diálogos, sutiles desvíos o determinadas concesiones.

Esa ha sido sin duda, contemplada a grandes rasgos, la desigual *historia de la pintura de los géneros*. Y, en ese dilatado pero específico panorama, hay que reconocer que el *tema del paisaje* nunca ha dejado de tener su particular decurso y sus concretas aventuras.

A decir verdad, **Francisco Sebastián** (Valencia, 1920) figura, por derecho propio, entre los destacados paisajistas de la pintura contemporánea valenciana. Lo cual significa, ante todo, que también él, en su personal trayectoria artística, tuvo que optar selectivamente en ese cruce de caminos, al que acabamos de referirnos, dentro de las posibles estrategias habilitadas y reconocidas institucionalmente para cultivar una pintura de género –tan consolidada y establecida, con fuerza, en el marco de la tradición– como es el paisaje.

Ciertamente era ésta una opción plausible, incluso en el difícil contexto histórico que le tocó vivir, dada su pertenencia –recuérdese bien– a la primera promoción, que tras la guerra civil española, finalizaba, como tal, íntegramente sus estudios en la valenciana Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, después de haber pasado también –por su parte, vocacionalmente– por la Escuela de Artes y Oficios de Valencia en la inmediata preguerra.

Es más que conocido el intenso cultivo y culto reiterado que experimentó la pintura de paisaje no sólo entre muchos de los representantes de las generaciones recién incorporadas al marco artístico valenciano, sino asimismo en su casi monográfica recuperación por parte de ciertos pintores pertenecientes a distintas generaciones de preguerra. En esta última vertiente será paradigmática la actividad paisajística de Juan Bautista Porcar (1889-1974), de Genaro Lahuerta (1905-1985), de Pedro de Valencia/Pedro Sánchez (1902-1971) o de Francisco Lozano (1912).

Pero hablar en Valencia, incluso en esta crítica coyuntura histórica, de la pintura de paisaje implica, necesariamente, trazar sus respectivos perfiles en relación a las plurales herencias del *sorollismo*, bien sea para subrayar sus conscientes distanciamientos, sus matizadas influencias o incluso sus evidentes e inmediatos ecos. Así, aunque ya lógicamente con mayores matizaciones, dada la distancia histórica y las numerosas mediaciones e interferencias plásticas habidas, sigue planteándose tradicionalmente –entre nosotros– el recurrente tema de la experimentación pictórica con la luz, al socaire del directo tratamiento de la imagen de la naturaleza: *ut natura ars*.

Pero a pesar de lo versátil y socorrida que pueda resultar la etiqueta de “sorollismo”, tanto en su posible definición como en su aplicación histórica, es indudable la presencia de cierto “aire de familia” que permite utilizarlo como concepto abierto para identificar una fenómeno estético, una serie de prácticas artísticas, una extensa nómina de pintores y un espejo de sensibilidad sociológicamente relevante en su proyección emotiva e ideológica. Y sólo como indicador de la extensión y de la heterogeneidad de las versiones posibles, citaremos coyunturalmente algunos de tales puntuales seguidores: Julio Vila Prades, Francisco Pons Arnau, Fernando Viscáí Albert, Tomás Murillo Rams, Casimiro Gracia, Alfredo Claros, F. Gras, Enrique Cuñat, José Mongrell, José Navarro Llorens, Enrique Navas o María Sorolla García.

Pero en esta línea de cuestiones –al igual que, con polémica intensidad, sucediera ya a principios del siglo XX (Luís Dubón, Antoni Fillol, José Pinazo, Manuel Benedito, o José Benlliure Ortiz)– también hay que reconocer que no faltaron los abundantes

intentos por encontrar, desde la evolución interna, *otras versiones* complementarias a esa misma tradición sorollista, al igual que tampoco estuvieron ausentes los esfuerzos por superarla, desde reacciones más o menos enfrentadas a su eficaz e influyente legado.

Es decir que nunca el tratamiento y el estudio del paisaje puede reducirse, sin más, a un juego espontáneamente inocente o aisladamente voluntarista. Y, en tal sentido, hay que tener muy en cuenta, digámoslo una vez más, que la historia y la tradición –en este caso del sorollismo– se convierten en elocuentes materiales de referencia, en condicionamientos nunca gratuitos y ante los que sin dilación cada artista debe, al respecto, selectiva y críticamente pronunciarse y actuar.

De hecho, como es bien sabido, la tradición luminista del sorollismo, no optó –como el impresionismo– por la radical disolución de las formas, por los minuciosos e intensos efectos analíticos de las aplicaciones fragmentadas del color, sino que, más bien sostuvo siempre el planteamiento alternativo de que son las luces las que vienen a reforzar la presencia de las formas, toda vez que la reflexión viva y eficaz de la luz proyectada en la imagen pasa por la imprescindible construcción y presencia de las superficies pertinentes, insertas en la propia representación. Sin tales superficies, es decir sin la indiscutible *pregnancia visual* de las formas, no hay posible reflexión de los juegos de luz.

Con ello quedaba, sin duda, claro que el programa operativo de incrementar los recursos de utilización lumínica en el desarrollo de la pintura no pasaba obligada e ineludiblemente por el *imperativo impresionista* de la disolución de las formas. Y ciertamente estas posibilidades alternativas fueron eficazmente potenciadas por las *prácticas pictóricas del naturalismo*.

El sorollismo, como “una cierta modalidad del naturalismo”, que no del impresionismo, como equívocamente tan a menudo se afirma, se verá pues ampliamente contaminado en sus plurales versiones, en medio de aquellos afanes históricos de superación que le afectaron, es decir de aquellos justificados deseos de *ir más allá* de lo establecido en sus respectivos presupuestos, por ejemplo a través de las posibles relecturas fauvistas de la potenciación

expresiva del color, o, por el contrario, reforzando y reconstruyendo, con el persistente recurso al dibujo, la solidez emergente de las formas. Pero también, desde la sobriedad del cromatismo o de la simplificación lineal, se intentará poner coto a la intensidad de la tradición sorollista, postulando una mayor carga de sugerencias intelectuales en el desarrollo de la pintura.

Algunos de estos hechos y revisiones –ya evidentes, como hemos dicho, a principios del siglo XX, en el contexto de la plástica valenciana– vuelven de alguna manera a resurgir de nuevo, de la mano del tratamiento de la pintura de paisaje, precisamente en el prolongado periodo de la posguerra. Ciertamente, no se trata de establecer meras analogías entre una época y otra, sino de subrayar el resurgimiento de un fenómeno socio-estético, como es el desarrollo del género paisajístico, con sus particulares incidencias, reacciones y sobrevivencias históricas.

Será en esa particular coyuntura donde quepa encuadrar la actividad pictórica de Francisco Sebastián en aquellos cruciales años de la posguerra española. No en vano su itinerario artístico abarca un amplio ciclo de más de medio siglo, siempre que partamos de los inicios de su producción pictórica (1946).

Hay que recordar que compañeros suyos fueron, al fin y al cabo –bien de promoción o de generación– nombres destacados en la memoria artística valenciana de la época, tales como José Benedito (Valencia, 1923), Vicente Fillol (1923), Víctor M. Gimeno (1920), M. Hernández Mompó (1927), Ricardo Llorens Cifre (1926), Custodio Marco (1925), Carmen Pérez Giner (1924), Eusebio Sempere (1923), J. Vento Ruiz (1925) o Ricardo Zamorano (1924), así como los escultores Amadeo Gabino, Esteve Edo o Carmelo Pastor.

Aunque la obra inicial de Francisco Sebastián se centra preferentemente en la figura, el bodegón y el retrato, será paulatinamente, a partir de la década de los cincuenta, tras disfrutar de una oportuna beca de paisaje, cuando tome realmente cuerpo el proyecto de su plena dedicación a este género pictórico, intentando de forma consciente definir y consolidar su personal visión del paisaje, que en un principio es cultivado casi exclusivamente como contexto escenográfico –quizás un tanto costumbrista,



FRANCISCO SEBASTIAN. *Desnudo académico*. 1947.
Lápiz sobre papel. 30 x 20 cm. Colección del artista
(Foto: Juan García Rosell)

como algo propio del medio rural o incluso urbano— en cuyo marco, narrativamente, se da resuelta cabida a la presencia humana, siempre adscrita a una decidida variedad de temas. Sin embargo, globalmente predominará en sus obras, de esta primera etapa, un evidente y marcado contraste entre la imagen de la austera naturaleza, con su extensión, fuerza e inmensidad, y la frágil contingencia de la figura humana, en su reiterado aislamiento y pequeñez.

De hecho, su quehacer pictórico pronto se vio existencialmente complementado con la actividad docente, ejercida ya desde principios de la década de los cincuenta, en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Valencia. Y ambas dedicacio-



FRANCISCO SEBASTIAN. *Mi hijo Paco*. 1970.
Óleo sobre lienzo. 73 x 60 cm. Colección del artista
(Foto: Juan García Rosell)

nes personales, en su mutua complementación, marcarán los perfiles de su dilatada trayectoria como profesor (hasta 1985) y como pintor.

Asimismo conviene indicar cómo el itinerario artístico de Francisco Sebastián —en la medida en que se va a centrar en *el cultivo y la investigación de las internas posibilidades del paisaje*, como un significativo eslabón que prolonga y hace propias las pautas de la tradición del género, intentando a su vez especificar determinadas improntas de carácter personal, en su lenguaje pictórico— no mantiene entrecruzamientos ni relaciones con la constitución de aquellos grupos, relativamente numerosos, de abierta inquietud renovadora, que justamente en aquellas fechas históricas emergen en Valencia, tales como el *Grupo Z* (1947-1950), el *Grupo de Los Siete* (1950-1954) o el *Grupo Parpalló* (1956-1961), o más tarde, y ya con otro sello intencionalmente comprometido, *Estampa Popular de Valencia* (1964).

Su personal y silencioso trabajo pictórico, sin adoptar ribetes abiertamente experimentales ni



FRANCISCO SEBASTIAN. *Macizo de flores*. 1974.
 Acrílico sobre lienzo. 100 x 114 cm. Colección particular
 (Foto: Juan García Rosell)

rupturistas, se adscribe, no obstante, a una línea figurativa rigurosamente estudiada, en lo que respecta a su conformación plástica del paisaje, que –como un marcado imperativo– quiere resueltamente distanciarse de los ecos sorollistas.

En realidad, la práctica del paisajismo, en la versatilidad de sus plurales valores –estructurales y compositivos, estrictamente formales, cromáticos o lumínicos– se convirtió ciertamente en un reto, para Francisco Sebastián. No en vano, la conformación artística de la realidad natural zigzagueaba, a su manera, a través del candente debate entre figuración/abstracción que, justamente en esa época, se había transformado en centro neurálgico de discusión.

Es decir que las concepciones posibles del paisaje se vieron ampliamente influidas y contaminadas por el encuentro de planteamientos y programas plurales. Desde la abstracción geométrica a la abstracción informal, desde los juegos líricos a las intervenciones espacialistas, podía, sin duda, también dialogarse libremente con las sugerentes imágenes de los paisajes.

De la pintura de paisaje al paisaje de la propia pintura no había, por supuesto, en ese itinerario más que un breve y sutil deslizamiento, practicable a través de ese *continuum* de opciones dispares, que cabe



FRANCISCO SEBASTIAN. *Malvarrosa*. 1978. Óleo sobre lienzo.
 * 65 x 81 cm. Colección del artista (Foto: Juan García Rosell)

encontrar en la variada historia del paisaje contemporáneo valenciano. Y, en esa charnela de tensiones plurales, Francisco Sebastián, partiendo desde el seno mismo de la figuración, supo eficazmente poner al día –a nuestro modo de ver– un jerarquizado y paulatino programa de intervenciones, que podríamos, al menos esquemáticamente, puntualizar en los siguientes extremos: proceso de *depuración de los detalles y acentuación de lo esencial*; la *estructuración de las formas*; el *tratamiento del espacio*; las modalidades de la *aplicación y usos del color*; el mundo de los *efectos lumínicos*.

Respecto al *proceso de depuración de los detalles* en la concepción de sus obras, no estaría de más hacer un particular hincapié en las conexiones que tal estrategia de simplificación compositiva pudo mantener precisamente con la polémica intensa, planteada entonces, entre los postulados de la abstracción y las recurrentes estrategias figurativas, fuertemente sostenidas, por lo general, en el propio entramado docente.

Desde este punto de vista, diríase que las connotaciones auspiciadas en favor de una posible *puesta al día de las opciones figurativas* pasaban, casi ineludiblemente, bien sea por la práctica de propiciar un determinado remozamiento –una sutil pasada por el marco de la abstracción– de las propias formas pictóricas así como un virtual aligeramiento de los recursos explícitamente descriptivos, o bien implicaban el desarrollo de un cierto pero siempre controlado interés respecto a los posibles valores



FRANCISCO SEBASTIAN. *Inundación*. 1981.
Óleo sobre lienzo. 84 x 72 cm. Colección del artista
(Foto: Juan García Rosell)

informales, matéricos y expresivos que pudieran paulatinamente integrarse en la configuración referencial de dichas obras. Y, sin duda alguna, el cultivo del paisaje constituía uno de los ámbitos extremadamente propicios para llevar a cabo, con relativa eficacia, tales estrategias de supervisada investigación personal.

En ese sentido, Francisco Sebastián practicó, desde esa misma hibridación de opciones –favorecida por el deseo de esa reiterada puesta al día de los códigos de la figuración– una sugerente *síntesis ascética*, manifestada no sólo en esa citada depuración de las formas y sobriedad en los detalles, sino también en otras vertientes no menos fundamentales de la acción pictórica, como tendremos ocasión de comentar seguidamente. Lo que sucederá, de manera muy particular, cuando su mirada se vea profundamente seducida por el genuino marco geográfico de Lanzarote, ya entrada la década de los ochenta.

Asimismo, como influencia tampoco del todo ajena a la abstracción constructiva y a los tratamientos espacialistas, es evidente que se irá produciendo un



FRANCISCO SEBASTIAN. *Albufera*. 1982.
Óleo sobre lienzo. 38 x 46 cm. Colección particular
(Foto: Juan García Rosell)

claro reforzamiento tanto de la interna y secreta geometría compositiva, como de la estructuración manifiesta del desarrollo de las formas en la definición de los “paisajes mediterráneos” de Francisco Sebastián, sobre todo desde el momento en que comienzan a menudear los volúmenes propios de las construcciones efímeras de las playas, con sus entrañas arquitectónicas puestas en evidencia, o a destacar los sugerentes remates emergentes de las siempre sorprendentes edificaciones, propias de la cultura de los trogloditas, patente aún en las cuevas de Paterna.

Por otra parte, la búsqueda y construcción de un espacio pictórico propio, como encuadramiento del espacio de la representación paisajística, ha llevado a Francisco Sebastián a un sistemático alejamiento del recurso a la utilización de los primeros términos. De hecho, muy a menudo, compone sus cuadros estructurándolos básicamente en el tercio superior del lienzo, dejando en consecuencia *libre de representación* todo el resto, compositivamente descendente, de la superficie pictórica.

Sin duda, con ello se deja a un lado una de las estrategias tradicionales, históricamente habilitadas para enriquecer los efectos de profundidad en la composición del paisaje: la situación de un primer término visual. Pero, además, está el riesgo añadido que comporta la decisión de convertir y resolver la superficie restante –de casi dos tercios– del espacio

pictórico, prácticamente, recurriendo a la construcción de un plano único, convertido en proscenio de la representación.

En realidad, Francisco Sebastián, con tal preferencia, no hace sino aplicar a sus composiciones paisajísticas una estrategia común en la compartida experiencia visual, ejercitada ante los paisajes naturales. En la contemplación de la naturaleza –considerada culturalmente como paisaje– nos atraen, de inmediato, los fondos, así como nos seduce, preferentemente, el espectáculo desarrollado en la lejanía. No es, pues, la visión *próxima* sino la visión *lejana* la que, de hecho, radicalmente predomina. Y tras aquella primera seducción de los fondos, nuestra mirada barre y recorre –en un sostenido juego descendente, convertido en cascada visual– el espacio global más próximo, que así se decanta, paulatinamente, y extiende hacia el área virtual que ocupan nuestros pies.

De modo que en muchas de las composiciones paisajísticas de Francisco Sebastián, ese desenfoque, que el cono de la *visión lejana* genera en los primeros planos, es resuelto pictóricamente gracias a la estructuración conjunta y uniforme de un único plano, que ocupa en su amplitud los dos tercios de la superficie del cuadro. Con ello la elevación de la línea de horizonte, en sus composiciones, da una fuerte sensación de lejanía y de importante distanciamiento –la obra se perfila así como “lo otro”– por parte del observador involucrado en el proceso perceptivo.

Son *paisajes contruidos*, más que ventanas decididamente abiertas a la realidad exterior. Paisajes intimistas –más que expresivos– que a menudo parecen apuntar hacia el recuerdo. ¿Acaso el arte puede refigurar, ante todo, *los recuerdos* (como sugería y argumentaba Hölderlin) y no simplemente las inmediatas huellas del entorno? *Ut ars natura*.

En cualquier caso, este hecho demuestra que la concepción del espacio paisajístico no se resuelve, sin más, en un sentido definitivo y totalizador, ni como un ambiente estrictamente único, capaz de sustentar –*tout à coup*– la composición, sino más bien pone en evidencia el estudiado y minucioso tratamiento planimétrico al que se recurre. En efecto, la organización en distintos planos, que invade sus obras, enriquece extensivamente los juegos de profundidad que se desplazan hacia el horizonte, a la



FRANCISCO SEBASTIAN. *Lanzarote*. 1989.
Óleo sobre tabla. 33 x 41 cm. Fondos del IVAM
(Foto: Juan García Rosell)

vez que esa misma estrategia planimétrica interconexiona y articula eficazmente los diferentes aspectos del paisaje.

Ahora bien ¿en qué medida dichos recursos compositivos, relativos al tratamiento planimétrico, a la estructuración de las formas en el espacio o a la depuración esencialista de los detalles guardan conjunta relación con *la gramática del color* puesta en obra por Francisco Sebastián?

Sin duda, podría hablarse de una “nueva figuración” aplicada al paisaje. Una nueva figuración que, durante la larga posguerra, huiría de las directas huellas sorollistas, al igual que luego se distanciaría, también, de los ecos de las neovanguardias internacionales, recurriendo cautamente a determinadas influencias –casi oblicuas e indirectas– de puesta al día de la propia figuración, como ya hemos indicado, más arriba, siempre al hilo de una tradición sólidamente implantada y vigente.

Desde esas coordenadas, es importante indicar *el papel básico del color* en esas estrategias compositivas, toda vez que la propia estructuración planimétrica engarza, de forma directa, con la acción uniformizadora del color en la definición de dichos planos. Es decir que uno de los rasgos de la pintura, más consolidada, de Francisco Sebastián podría consistir en el hecho de que los planos compositivos son



FRANCISCO SEBASTIAN. *Lanzarote*. 1990. Óleo sobre lienzo. 100 x 103 cm. Colección privada (Foto: Juan García Rosell)

diferenciados sobriamente por las matizaciones de un mismo color, a la vez que es el propio color el que construye y determina el diálogo entre las formas. No en vano la lejana influencia y admiración tanto de Pinazo como de Muñoz Degraín han mantenido –en él– sus determinados y sugerentes efectos.

La aplicación de esos códigos de descomposición analítica/recomposición visual de la forma por medio de la matización, siempre en reducidas gamas de colores, va acompañada, especialmente en las versiones de los últimos años, por una pincelada suelta y corta. En sus replanteamientos lingüísticos, lejos han quedado ya aquellas pinceladas largas –aquellos expresivos arrastres del pincel– siempre más o menos combinadas hábilmente con las contenidas matizaciones cromáticas.

De ahí también el evidente *control de la luz* que brota de sus paisajes, de sus formas y de sus planos compositivos. Es decir, en una palabra, de las sugerentes matizaciones que impone/extrae al color, jugando con gamas preferentemente limitadas. El *color-materia* pugna por trascenderse hacia el *color-luz*. El color tímbrico deviene, programadamente, color local, interviniendo así directamente en la construcción imaginaria del paisaje. Pero también las vibraciones del color y la inclusión de transparencias,

como otras tantas superficies de sutilidad sobreañadidas al lienzo, dinamizan y enriquecen la composición, dotándola de relativa autonomía estética frente a cualquier imperativo estrictamente referencial del paisaje.

Síntesis y simplificaciones progresivas podrían ser, de este modo, las claves ascéticas de su particular concepción del paisaje. Paisajes de soledades e incluso de drásticos silencios, donde la figura humana es siempre la gran ausente. Algo que, ciertamente, es común y determinante en estas generaciones de pintores, que desde la posguerra proyectan su resuelta actividad, en el contexto valenciano, hacia las décadas subsiguientes: J. B. Porcar, Genaro Lahuerta, Pedro de Valencia, Luis Arcas o Francisco Sebastián. He ahí –entre todos ellos– una realidad, hecha recuerdo, refigurada quizás con melancolía o con lirismo, con intensa fuerza expresiva o escuetamente con afanes de sobria meditación.

Sin duda hay una íntima correlación entre la apreciación de la denominada *belleza natural* y el desarrollo de la *pintura de paisaje*. Y, al igual que la estética natural no puede dejar de interesarse por el tema de la paisajística, tampoco al estudio de la pintura de paisaje le es dado prescindir de la fundamental contextualización que implica, a tal respecto, aquella coetánea actividad espiritual que históricamente se ha desarrollado como interés e interpretación estética de la naturaleza circundante. En este caso los paisajes que han interesado a Francisco Sebastián –los que “le han dicho algo”– han sido, más bien, múltiples y dispares. Desde los matorrales mediterráneos, a las abandonadas casetas de las playas, desde las enigmáticas extensiones lanzaroteñas a las encaladas construcciones de tierra de Paterna, pasando, por supuesto, por toda una amplísima nómina de enclaves geográficos, que sería aquí excesivo traer a colación.

De hecho se nos presenta una vez más –en tal imbricación– aquella dualidad persistente: *ut natura ars/ut ars natura*, que a la hora de explicar la génesis y desarrollo de los paisajes como género artístico apela diferentemente o bien a la idea de un arte directamente inspirado en la naturaleza circundante (“*ut natura ars*”), o bien –considerando tal explicación como excesivamente simplista y hasta arriesgada– opta por invertir el proceso real mediante el cual el hombre es capaz de descubrir y apreciar las

sugerencias de la naturaleza, es decir mediante su previo contacto con el arte, con la tradición y con la historia de nuestras miradas "enseñadas".

Quizás algo puede convertirse en motivo artístico sólo si es posible asimilarlo a través del camino abierto por la vigencia del lenguaje, las categorías perceptivas, los supuestos teóricos y los modelos estéticos disponibles. Este es el camino que fácticamente permite entresacar y estimar estéticamente las formas de la naturaleza ("ut ars natura").

Es este doble juego cruzado—sin duda eficazmente interviniente en la actividad pictórica de Francisco Sebastián y de los representantes de aquellas generaciones de artistas valencianos que compartieron con él el entusiasmo y la dedicación por el género del paisaje— el que hemos querido sugerir, ya desde el *motto* inicial que encabeza nuestro texto. Porque justamente en ese plural cruce de intercambios entre

naturaleza y arte, entre historia y tradición, entre visión y lenguaje se articulan, en cada caso, operativamente las diferentes *poéticas del paisaje* y, en consecuencia, también su correspondiente historia.

Por nuestra parte, el placer de mirar no ha sido realmente ajeno al placer que comporta la reflexión. Y estamos convencidos, por ello, de que deberíamos mirar siempre las obras de arte en voz alta. Pues no en vano, como acertadamente nos recordaba John Dewey, sabemos que el proceso de la percepción no acaba hasta que queda fijado en el lenguaje, toda vez que la percepción es sensación y lenguaje al mismo tiempo.

Por ese motivo, de la visión conviene pasar a la verbalización. Y eso es justamente lo que hemos intentado frente a las propuestas pictóricas de Francisco Sebastián, con el paulatino desarrollo del presente texto.