

desmond  
morris



## Agradecimientos

Silvano Levy. Londres

Andrew Murray. Londres

The Mayor Gallery. Londres

© *de este catálogo*: Guillermo de Osma Galería

© *del texto*: Silvano Levy ● *traducción*: Natalia Fisac

*Coordinación*: José Ignacio Abeijón y Miriam Sainz de la Maza

*Diseño catálogo*: Miriam Sainz de la Maza

desmond  
morris

*pintor surrealista*



●  
**Guillermo de Osma**  
GALERÍA

CLAUDIO COELLO, 4 • 28001 MADRID  
Tel. +34 91 435 59 36 • Fax +34 91 431 31 75  
[www.guillermodeosma.com](http://www.guillermodeosma.com) • [gdeosma@ciberia.es](mailto:gdeosma@ciberia.es)

del 27 de septiembre al 28 de octubre de 2005



## La psique al desnudo: La obra de Desmond Morris

Silvano LEVY

En 1967 Desmond Morris sorprendió y conmocionó al mundo con su inaudito libro “El mono desnudo”. Pero mucho antes de convertirse en un famoso autor y en una figura televisiva, ya había llamado la atención del público como pintor. Cuando se mostraron sus lienzos por primera vez, consiguieron provocar un escándalo público. Una exposición de 1948 inspiró airadas cartas a la prensa. Esto pareció motivarle más que desanimarle y desde entonces no ha dejado de pintar. Morris tuvo su primera exposición en solitario en 1950 en *The London Gallery* en Brook Street. Sus pinturas se exhibieron junto al ya destacado surrealista Joan Miró. Morris entró de lleno en la historia del surrealismo.

Tan comprometido con el surrealismo como su famoso compañero de exposición, Morris ha sido implacable en su creatividad. Hasta el 2005 ha realizado más de dos mil obras de arte, incluyendo treinta objetos. También ha producido más de tres mil quinientos dibujos y ha realizado dos películas surrealistas. Sus escritos ascienden a más de sesenta poemas y una novela surrealista.

En el corazón del trabajo de Morris yacen sus infinitas recreaciones de las formas globulares con aspecto de ameba que él ha llamado “biomorfos”. Estas enigmáticas presencias pueblan áridos paisajes desérticos y, como su descripción sugiere, tienen una naturaleza esencialmente biológica: toman la forma de criaturas carnosas y de colores vivos que están enraizadas en el suelo o flotan en un espacio homogéneo, traslúcido. No hay dos biomorfos iguales y sin embargo todos tienen algo en común. Es como si perteneciesen a la misma familia de seres. Vistas con ojos darwinianos, casi se consideraría que comparten unos ancestros comunes y se desarrollan a partir de ese origen único. Pero los biomorfos no representan a las más simples formas de vida. Más bien son materializaciones de los bajos instintos y de las fuerzas motoras fundamentales de la psique humana.

Morris ha creado un mundo paralelo, una sociedad con rituales y relaciones que representan las preocupaciones, los instintos y los miedos humanos. Un rasgo distintivo de las pinturas biomórficas es la presentación de escenarios complejos que incorporan referencias a la interacción e intercambio entre las figuras. Estas pinturas son narrativas. Con raras excepciones cada composición biomórfica contiene algún tipo de escenificación o interacción. Las interrelaciones entre los biomorfos son extremadamente elaboradas y, en algunos casos, conforman extensos grupos de figuras. Morris insiste en que *estos biomorfos no son sólo formas sino que albergan un mundo propio, que no es sólo un mundo de color y paisajes flotantes, sino también un mundo de relaciones e interacciones, donde una figura se enamorará de otra o será agresiva con otra o juguetona con otra o se chocará con otra o escapará de otra o atrapará a otra.*

En efecto, el mundo de los biomorfos captura y remueve los temores más profundos de la existencia humana. Es un escenario dispuesto para las actividades elementales e ineludibles de la vida y la supervivencia, la lucha, el juego, el apareamiento. Las criaturas biomórficas funcionan movidas por pasiones y sentimientos bien definidos. La existencia es retratada en términos de blanco y negro: a veces es violenta y rebelde, a veces juguetona y vulgar, a veces sexual. Por supuesto, el proceso no es consciente para Morris. Pinta sin cálculos ni objetivos precisos. Es sólo que su intuición sobre el comportamiento humano y su profundo conocimiento zoológico inevitablemente arrojan una sombra sobre su pensamiento. A través de los biomorfos, Morris atrapa incons-



cientemente el auténtico mecanismo en el cual se basa la vida. De manera elemental pero sutil golpea en la psique primitiva. Sus pinturas son revelaciones crípticas sobre nuestros sentidos e instintos ocultos.

A un nivel, los paisajes que Morris crea dan la impresión de ser un mundo de juegos. Las formas coloristas y a menudo simples, son reminiscencias de los dibujos de los niños o de los juguetes normalmente asociados con ellos. Como en el arte infantil, los colores son llamativos y las formas tienden a ser planas y relativamente sencillas. No sería difícil imaginar los personajes que Morris pinta como formas sólidas y plásticas que tienen su lugar en una guardería. Morris ha dicho que *el artista debe mantenerse como un niño maduro*. Pinta figuras de formas cómicas –vemos payasos, figuras con forma de muñeca y juguetes hinchables–. Tienen movimientos desmañados y parecen torpes. Hay algo de comedia teatral en sus personajes. La tendencia es trivializar las situaciones y transformarlas en distracciones infantiles. A menudo hay referencias a juegos de niños. Podemos ver a los biomorfos bailando por todos lados o persiguiéndose unos a otros. Y a menudo hay algún tipo de representación lúdica: vemos criaturas jugando, como en un patio de colegio. La diversión en la pintura es, de hecho, elevada a filosofía de vida por Morris: es importante que sepamos descartar lo serio y erudito en favor de lo ligero y trivial. Según Morris, el tema de la diversión es parte inherente de toda pintura. *El simple y directo acto creativo de pintar un cuadro, ha escrito, es un ritual de exploración propio de un niño.*

*No obstante las repercusiones de este estado mental, insiste, se sienten más allá del contexto de la infancia.* Para él, la diversión que se persigue en el arte equivale a una expresión de desprecio hacia la red de valores en la que descansan la convención y la sociedad tal y como las conocemos: *la pintura de los niños, explica Morris, puede funcionar en un adulto como un gesto de desafío contra la intrusión creciente en la vida diaria de un profundo sentido común.* La racionalidad es percibida por Morris como potencialmente irrelevante. Según él, puede oponerse a la creatividad de la mente humana. En esto su pensamiento es esencialmente surrealista.

Otra perspectiva sobre la obra de Morris revelaría que sus criaturas tienen rasgos que tienden a lo grotesco. Hay ciertamente una faceta menos afable en los biomorfos. A través de ellas nos muestra la brutalidad de los hechos biológicos –los animales se comen unos a otros, se amenazan, luchan–. Vemos la vida en toda su ferocidad, con tormentos y angustias. Morris pinta demonios y monstruos que nos miran y se miran amenazadoramente. No es casualidad que en *El Mono Desnudo* Morris dedique un capítulo entero al tema de la “lucha” humana. Él considera que la especie humana está *obsesionada por la violencia producida en masa y destructora de masas*. Los humanos son vistos como animales hostiles.

Morris ha pintado alguna vez obras directamente inspiradas por incidentes violentos reales, como un terrible asalto en las calles de Londres. Consistió en una reyerta con arma blanca que terminó en una carnicería: cuando en el ataque en cuestión un viandante intentó ayudar a la víctima, los atacantes se volvieron contra el frustrado justiciero y le castraron en plena calle. La virulencia y horror espantaron y conmocionaron a Morris, más aún cuando el infortunado que intentó ayudar era conocido suyo.

Pero episodios narrativos semejantes no son frecuentes en la obra de Morris. Son más propias las escenas de agresión abstractas: las criaturas que muestran sus colmillos y garras y que escrutan a sus víctimas son ficciones, incluso si la violencia misma ha sido considerada siempre como una destacada realidad de la existencia por Morris. Ya de niño llegó a ser bien consciente de esto: vio el resultado directo de la agresión humana cuando realizó una macabra visita a un depósito de cadáveres de guerra. Allí vio de primera mano los restos esparcidos de soldados americanos, los lustrosos órganos del cuerpo humano. Sin duda sus pinturas violentas hacen referencia a esta experiencia. Del mismo modo, a los dieciséis años, a Morris le fascinaron los *Desastres de la guerra* de Goya. Siempre recordó la crueldad y violencia humanas, como él las llamó, de las pinturas de Goya. Los enfrentamientos y la violencia son la principal preocupación en la obra de Morris. Para él, tales elementos son implícitos comentarios sobre el funcionamiento latente de la mente humana. Considera la violencia como una faceta ineludible del intelecto humano. *Todos llevamos dentro cierta ira, insiste.*

Otro de nuestros motores, según Morris, es la sexualidad, el apareamiento. En muchas obras hace veladas alusiones eróticas y no es difícil adivinar poderosas imágenes sexuales en los escenarios biomórficos. Abundan las referencias a la copulación y no es inusual deducir inminentes actos coitales de las retorcidas presencias biomórficas. Morris esboza dardos con forma de pene, figuras que sugieren los genitales femeninos, órganos que

succionan, y glándulas y membranas carnosas. Continuamente están entregados a una actividad copulativa o erótica. Para él, estos biomorfos revelan “metafóricas destilaciones de sexualidad”. Él ha comentado que a veces pinta pura sexualidad privada de todo lo demás. Sus metáforas de genitales y órganos sexuales intentan expresar la interacción de masculinidad y femineidad de una manera no figurativa.

Pero como Morris insiste en señalar, *esta no-figuración transformadora nunca lleva a la abstracción*. Más bien, los elementos que Morris selecciona de la realidad son sometidos a un proceso de “reducción”, como él lo llama. Él mismo se ve “reduciendo los objetos a ciertos componentes, eliminando muchos detalles superfluos y concentrándose en unos pocos rasgos específicos”. Su “transformación” o “reducción” de las apariencias externas corresponde, de hecho, a una de las dos tendencias que caracterizan su obra por igual. Él ha explicado que, a lo largo de los años, su trabajo ha oscilado entre un método basado en las apariencias externas, y otro, que mira al mundo más profundo de la psique. En su primera aproximación Morris modifica aspectos del mundo material y los hace menos reconocibles. Retiene el vínculo con la realidad objetiva. En el segundo método, abandona la representación y pone la atención en los conceptos inmateriales. Los elementos en estas obras tienen sustancia y tangibilidad, aunque permanecen sin referencias.

La diferencia esencial entre estas dos tendencias es que surgen de fuentes antagónicas. Aunque superficialmente parecen producir similares resultados sorprendentes, Morris insiste en que son opuestas. Él sabe que ambos caminos tienden a formas de expresión no figurativas, pero mantiene que, cualesquiera que sean sus evidentes similitudes, los dos acercamientos *permanecen diferentes en lo que concierne al estímulo*.

Él explica que el primero descansa con firmeza en la observación y reformulación de la realidad existente y, hasta cierto punto, no sobrepasa esa realidad. Como el cubismo, que tuvo una gran influencia en Morris, consiste en un análisis y manipulación de la visión. Se podría alterar o disfrazar una forma, pero la referencia que la sostiene no desaparecería nunca del todo. En la segunda aproximación, sin embargo, hay un intento de expresar fenómenos no materiales de una manera tangible. Puede que tome prestado algo del mundo objetivo pero su importancia se minimiza. *Son procesos diferentes*, ha dicho Morris, *y la auténtica pintura interna biofórmica es en la que empiezo completamente desde otro mundo*.

Ha hecho una distinción muy oportuna entre “la internalización del mundo exterior” y la “externalización del mundo interno”.

Sin embargo, en el siglo XXI, Morris ha llegado a considerar su técnica “transformadora” de algún modo limitada. A su modo de ver, mantiene demasiados vínculos con el arte figurativo tradicional. No obstante, según Morris, la idea de observar el mundo exterior tiene el mérito de impedir que su trabajo llegue a ser *demasiado lejano*. Siente que algún grado de referencia al mundo externo tiene el efecto de disuadirlo de encaminarse a lo que él considera el mundo “ajeno” de la abstracción, para él algo poco deseable. Ciertamente incluso cuando Morris desarrolla temas y situaciones extremadamente alejadas de una realidad reconocible, aún mantiene alguna alusión a la realidad objetiva.

Morris especifica también que esta manera de alterar la apariencia no puede denominarse propiamente “distorsión”, lo cual implica para él un “cambio negativo”. Sus “transformaciones”, como él prefiere llamarlas, funcionan como lo que él considera procesos “positivos”. Estos son o “supernormalizaciones”, por las cuales elementos importantes aumentarían de tamaño, o “subnormalizaciones”, que son disminuciones o eliminaciones de



Morris en una esquina de su estudio en Swindon, 1948



factores sin importancia. Además, ambas modificaciones conllevan algún tipo de metamorfosis: no es sólo que un elemento se haga más grande o más pequeño, explica, las formas también cambian, como, por ejemplo, en el caso de una boca, que puede dejar de tener un par de labios para, en su lugar, ser expresada como una línea horizontal. Morris también aclara que tales cambios nunca tendrán por efecto romper el vínculo con la realidad concreta:

*En estos procesos una figura, por ejemplo, sería transformada de un objeto visual en un objeto imaginario, pero seguirá basándose en la forma de la cual proviene. Sigue siendo figuración, por mucho que se la transforme. Una “madre con niño” se interpretaría siempre a partir de los elementos de una mujer y un niño. No es completamente una figura nueva.*

Por lo tanto, incluso cuando con los años se ha establecido el “mundo biofórmico” alternativo, el mundo objetivo no ha sido abandonado del todo. Aunque, cada vez más a menudo, los elementos biofórmicos no han surgido de alteraciones de objetos externos y, según Morris, han ido *desarrollando un vocabulario propio*, nunca se han roto los vínculos con la realidad objetiva. Es verdad que los biomorfos simbolizan un mundo internalizado que se ha alejado de la pintura figurativa, pero Morris ha sentido siempre que no son simples invenciones ficticias:

*Para mí hay ciertos elementos de la existencia que tienen una gran importancia. Por ejemplo, todos los seres biológicos tienen órganos sensoriales. El órgano sensorial es una parte especializada del ser, con la cual se comunica con otros organismos y con el mundo exterior. Mis organismos siempre tienen algún tipo de aparato sensorial, lo cual significa que puede que vean, que tengan zarcillos\*, o lóbulos con los que contactar. Hay pequeños detalles en mis biomorfos que indican que están en comunicación con el resto del mundo. Podría ser una aleta de la nariz oliendo el mundo o un ojo viendo el mundo o un zarcillo que está tocando el mundo. Mis biomorfos casi siempre tienen o algún tipo de locomoción o, si están enraizados en un punto, algún órgano sensorial. Son carne y sangre.*

Con el comienzo del nuevo milenio Morris ha decidido emprender unos proyectos biofórmicos más arriesgados, ejecutados con unas técnicas pictóricas escrupulosas. Su constante fascinación por El Bosco le llevó no sólo a visitar todos los retablos que se conservan del viejo maestro sino también a decidirse a realizar su propio tríptico, usando la técnica tradicional de El Bosco aplicando yeso al panel de madera. Vio en esto un homenaje a El Bosco. Morris consiguió su objetivo en el 2004, cuando terminó una gigantesca composición biomórfica de cinco paneles con las dimensiones y formato del tríptico de El Bosco en Lisboa *La tentación de San Antonio*. Morris la considera una *obra compleja, cúlmen* y desde su realización se ha centrado en producir pinturas complejas con un trabajo intrincado pobladas de dramas biomórficos sombríos y multifacéticos. *Mi visión*, explica, *es la de los biomorfos con una anatomía complicada que conlleva interacciones emocionales intrincadas y que habitan un mundo elaborado*. A través de su visión biomórfica, Morris pinta una visión macrocósmica del mundo de la psique humana. Coloca un espejo que refleja y revela nuestra existencia más profunda con detalles a veces desagradables. Va más allá de la realidad hasta una “sur” realidad que atraviesa los rincones escondidos de la mente ●

---

\* (NT *zarcillo*.- órgano de ciertas plantas trepadoras que se enrolla en hélice alrededor de los soportes que encuentra.)





**Room - Mates**, 2001; óleo sobre tablero de artista, 60 x 45 cm. [Cat. núm. 1]



*The last Virgin*, 2002; óleo sobre lienzo, 61 x 76 cm. [Cat. núm. 5]



*Reclining Landscape*, 2002; óleo sobre lienzo, 47 x 84 cm. [Cat. núm. 6]



***Something for the Weak End***, 1996-2002; óleo sobre lienzo, 61 x 91.5 cm. [Cat. núm. 3]



*The Spectacle*, 1969-2002; óleo sobre lienzo, 61 x 91.5 cm. [Cat. núm. 4]



***The Silent Messenger***, 2004; óleo sobre tablero de artista, 40.5 x 30.5 cm. [Cat. núm. 18]



***The Recipient***, 2004; óleo sobre tablero de artista, 40.5 x 30.5 cm. [Cat. núm. 19]



***The Colour of Time***, 2004; óleo sobre tablero de artista, 40.5 x 47 cm. [Cat. núm. 17]



***Forgotten Champions***, 2004; óleo sobre madera, 56 x 69 cm. [Cat. núm. 25]

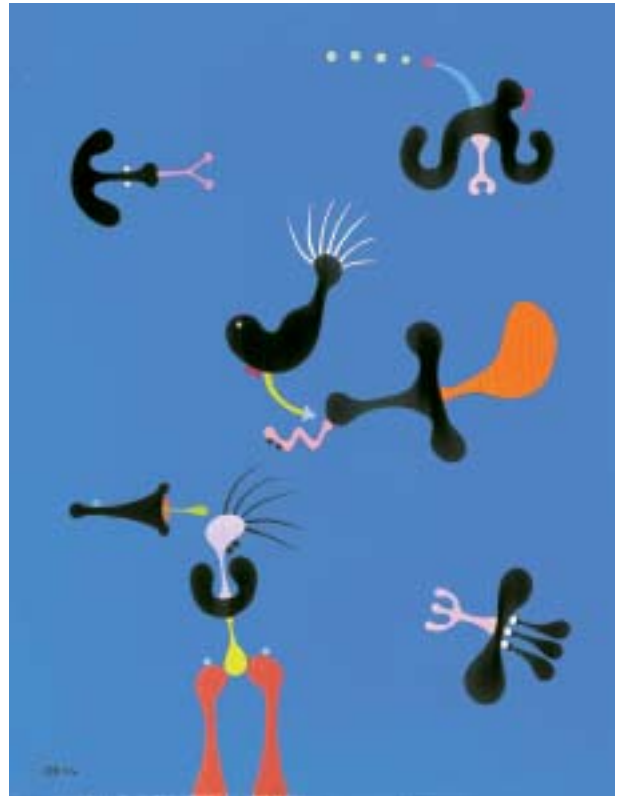


*The Day of the Dreamer*, 2004; óleo sobre madera, 56 x 51 cm. [Cat. núm. 24]





**Thoroughbreds II**, 2004; óleo sobre tablero de artista, 46 x 35.5 cm. [Cat. núm. 22]



**Poet's Corner II**, 2004; óleo sobre tablero de artista, 46 x 35.5 cm. [Cat. núm. 23]

desmond **morris**  
[Wiltshire, 1928]

**1928**

Desmond Morris nace en Wiltshire, Inglaterra.

**1946**

Comienza el servicio militar, que durará dos años. Durante el tiempo libre se dedica a estudiar arte y zoología.

**1948**

Realiza su primera exposición individual de pintura en el *Swindon Art Center*, en su región natal. Se traslada a Birmingham para iniciar sus estudios en zoología.

**1950**

Expone junto a Joan Miró en *The London Gallery*, que dirige el surrealista belga Edoard Mesens.

Realiza dos películas surrealistas: *Time Flower* y *The Butterfly and the Pin*.

**1951**

Se traslada a Oxford para estudiar su doctorado en psicología animal.

**1952**

Exposición en el *Ashmolean Museum* de Oxford. Se casa con Ramona Baulch.

**1956**

Se traslada a Londres.

Comienza su andadura en la televisión: Realiza documentales y programas sobre el comportamiento animal y otros aspectos de la zoología para la *Zoological Society* de Londres.

**1957-58**

Comienza sus experimentos con monos y su capacidad de expresión artística, exponiendo las obras resultantes en un primer momento en el *Institute of Contemporary Arts (ICA)* de Londres, y después en el *Royal Festival Hall* de Londres, en la que compara esta obra con otras producidas por niños y adultos.

**1959-66**

Responsable de la sección de mamíferos del Zoológico de Londres. Continúa presentando programas de

televisión y publica varios libros como *Curious Creature*, *The Biology of Art*, *Apes and Monkeys*, *The Big Cats*.

**1967**

Publica *El Mono Desnudo*, libro del que venderá más de diez millones de copias en todo el mundo.

Es nombrado director del *Institute of Contemporary Arts (ICA)* de Londres.

**1968-72**

Debido al éxito de *El Mono Desnudo* deja el ICA y se traslada a Malta para dedicarse por entero a sus ensayos y a la pintura.

**1973**

Vuelve a Oxford. Retoma sus investigaciones en zoología.



Morris en su estudio en Oxford, 1986.

**1974-80**

Realiza numerosas exposiciones en Londres, Oxford o Swindon y continúa publicando numerosos libros, entre los que destaca *Animal Days*, el primer tomo de su autobiografía.

**1981-86**

Presenta la serie de televisión *The Human Races*, que será emitida en numerosos países, a la que seguirán muchos otros programas.

Prosigue sin descanso su labor como ensayista editando numerosos libros, entre ellos *Inrock*—su primera obra de ficción—, *The Art of Ancient Cyprus* o *Body Watching*.

**1987**

Se edita la primera monografía sobre sus pinturas, titulada *The Secret Surrealist*.

**1988- 2005**

Expone su obra en varias galerías destacando *The Shippee Gallery* de Nueva York, *The Mayor Gallery* en Londres, *The Nottingham Public Galleries*. También proliferan los ensayos escritos sobre su obra plástica, entre ellos el Catálogo Razonado de sus obras que realiza Silvano Levy (2001). Entre los libros que publica en este período destaca *The Naked Woman: A study of the female body* (2004), que publica en España la Editorial Planeta en 2005 ●

## The Psyche Stripped Bare: The Work of Desmond Morris

Silvano LEVY

In 1967 Desmond Morris startled and shocked the world with his outrageous book *The Naked Ape*. But, long before becoming a famous author and subsequently a television personality, he had already gripped public attention as a painter. When his canvases were first shown in public, they managed to arouse public outrage. An exhibition held in 1948 inspired angry letters to the press. This seemed to inspire him rather than to discourage him and he has, since then, been painting continuously. Morris first had a solo exhibition in 1950 at the London Gallery in Brook Street. His paintings were exhibited alongside those of the already distinguished surrealist Joan Miró. Morris, as it were, stepped right into the middle of the history of surrealism.

As committed to surrealism as his famous Spanish co-exhibitor, Morris has been unrelenting in his creativity. By 2005 he has completed over two thousand art works, including thirty objects. He has also produced over three thousand five hundred drawings and made two surrealist films. His creative writing amounts to over sixty poems and one surrealist novel.

At the heart of Morris's work lie his endless recreations of the globular, fluid amoeba-like forms that he has named 'biomorphs'. These enigmatic presences populate barren desert-like landscapes and, as their description suggests, are essentially biological in nature: they take the form of brightly coloured, fleshy creatures that are rooted to the ground or float in a homogeneous, translucent space. No two biomorphs are alike and yet they all have something in common. It is as though they belong to the same 'family' of beings. Viewed through Darwinian eyes, they would almost certainly be classed as sharing a common ancestry and as being developments from that single origin. But, the biomorphs are not representations of the lower forms of life. Rather, they are more like materializations of basic instincts and fundamental motive forces within the human psyche.

Morris has created a parallel world, a society with rituals and relations that dramatize human preoccupations, instincts and fears. A distinct feature of the biomorphic paintings is the presentation of complex scenarios that incorporate references to interaction and exchange between figures. These paintings are narratives. With rare exceptions each biomorphic composition contains some sort of drama or interaction. The interrelations between the biomorphs are often extremely elaborate and, in some cases, involve extensive groups of figures. Morris insists that 'these biomorphs are not just shapes, but inhabit a world of their own, which is not only a world of colour and floating landscapes, but also a world of relationships and interactions, where one figure will be in love with another or aggressive towards another or playful with another or colluding with another or escaping from another or trapping another'.

In effect, the world of the biomorphs captures and agitates the most basic apprehensions of human existence. We see a stage set for the elementary and inescapable activities of life and survival - fighting, playing, mating. The biomorphic creatures function according to clear-cut passions and sentiments. Existence is portrayed in black and white terms: it is sometimes violent and confrontational, sometimes playful and garrulous, sometimes sexual. Of course, the process for Morris is not a conscious one. He paints without calculation or precise objective. It is just that his insights into human behaviour and his profound zoological knowledge inevitably cast a shadow over his thinking. Through the biomorphs, Morris unwittingly encapsulates the very mechanism on which life is based. In an elementary, but subtle, manner, he taps into the primitive psyche. His paintings are cryptic revelations about our hidden instincts and senses.

On one level, the landscapes that Morris creates give the impression of being a playful world. The colourful and, often, simplistic shapes are reminiscent of children's paintings or of the toys usually associated with infants. Just as in child art, the colours are bold and arresting and the shapes tend to be smooth and relatively uncomplicated. It would not be difficult to imagine the characters that Morris paints as solid, plastic forms that have a place in a nursery. Morris has said that 'the artist must remain a mature child'. He paints figures in comical ways - we see clowns, doll-like shapes and inflatable toys. They have awkward movements and appear clumsy. There is something of the comic stage performance about his characters. The tendency is to trivialize situations and to transform them into childish distractions. Often there is reference to children's games. The biomorphs are often seen dancing around or chasing one another. There is often some type of ludic performance in progress: we would see creatures playing, as though in a school playground. Playfulness in painting is, in fact, elevated to a philosophy of life by Morris: it is important for

us to be able to discard the serious and erudite in favour of the light-hearted and trivial. According to Morris, the theme of playfulness is an inherent part of all painting. 'The simple, direct creative act of painting a picture', he has written, 'is a childlike ritual of exploration'.

Yet the repercussions of this state of mind, he insists, are felt beyond the context of childhood. For him, playfulness pursued in art amounts to an expression of contempt for the web of values on which convention and society as we know it rest: childlike painting, Morris explains, 'can act, for an adult, as a gesture of defiance against the increasing intrusion into everyday life of good, sound, common sense'. Rationality is perceived by Morris as being potentially inconsequential. For him it can oppose the fundamental creativity of the human mind. In this his thought is essentially surrealist.

Another perspective on Morris's work would reveal that his creatures have traits that tend towards the grotesque. There is certainly a less affable facet of the biomorphs. Through them we see the brutality of biological fact - animals eat one other, they threaten, they fight. We see life at its most ferocious with torment and anguish. Morris paints fiends and monsters that stare menacingly at us and at one another. It is not incidental that in *The Naked Ape* Morris devoted a whole chapter to the subject of human 'fighting'. He regards the human species as being 'preoccupied with mass-produced and mass-destroying violence'<sup>1</sup>. Humans are seen as hostile animals.

Morris has, at times, painted works directly inspired by actual incidents of violence, such as one horrific mugging in the streets of London. This involved a knife attack that ended up as an episode of multiple carnage: when, during the assault in question, a passer-by attempted to release the struggling victim, the assailants turned upon the would-be rescuer and proceeded to castrate him in the street. The viciousness and horror really appalled and shocked Morris, particularly since the unfortunate helper was personally known to Morris's.

But such narrative episodes are rare in Morris's oeuvre. More characteristic are scenes of abstract, aggression: the creatures that display their fangs and claws and eye up their victims are fictions, even though violence itself has always been regarded as a prominent reality of existence by Morris. As a boy he had been made well aware of this: he saw the direct result of human aggression when, as a boy, he had contrived a macabre and illicit visit to a wartime mortuary. There he saw the shattered remains of American soldiers. He saw at first hand 'the shiny organs inside the human body'. Clearly, his paintings of violence make references to this experience. Similarly, at the age of sixteen, Morris had been captivated by Goya's *Desastres de la Guerra*. He always remembered 'the human cruelty and violence', as he put it, of Goya's works. Confrontations and violence are central preoccupations in Morris's work. To him, such elements in his work are implicit commentaries on the latent workings of the human mind. Indeed, he regards aggression as an indelible facet of the human intellect. 'We are all carrying in us a certain anger', he has insisted.

Another of our basic drives, according to Morris, is sexuality and mating. In many works he makes thinly veiled erotic allusions and it is not difficult to infer powerful sexual images in the biomorphic scenarios. The references to copulation abound and it is not unusual to deduce imminent acts of coitus from the various twisted biomorphic presences. Morris conveys penis-like shafts, forms suggesting female genitalia, fleshy suckers, glands and membranes. These are invariably engaged in copulative or erotic activity. To him, these biomorphs denote 'metaphorical distillations of sexuality'. He has commented that, at times, he paints 'pure sexuality with everything else removed'. His metaphors of genitalia and sexual organs are intended to convey the interaction of maleness and femaleness in a non-figurative manner.

But, as Morris has been anxious to point out, this transformative non-figuration never leads to abstraction. It was more that the elements that Morris selects from reality are subjected to a process of 'reduction', as he puts it. He sees himself as 'reducing objects to certain constituents, eliminating a lot of superfluous detail and concentrating on a few specific features'. His 'transformation' or 'reduction' of external appearances corresponds, in fact, one of two equal tendencies that characterize his work. He has explained that, over the years, his work has oscillated between one method, based on outward appearances, and another, that looks to the inner world of the psyche. In the first approach Morris modifies aspects of the material world and makes them less recognizable. He retains the link with objective reality. In the second method, he abandons representation and places the focus on immaterial concepts. The elements in these works have substance and tangibility, whilst remaining non-referential.

The essential difference between these two tendencies is that they arise from antithetical sources. Whilst superficially appearing to produce surprisingly similar results, Morris insists that they are opposed. He acknowledges that both strands tend towards a non-representational form of expression, but he maintains that, whatever their ostensive similarities, the two approaches 'remain distinct as far as their stimulus is concerned'.

---

<sup>1</sup> Desmond Morris, *The Naked Ape*, Vintage, London, 1994, p. 99.

The first, he argues, rests firmly on an observation and reformulation of extant reality and, to an extent, does not surpass that reality. Like cubism, which had had a strong influence on Morris, it amounts to an analysis and manipulation of vision. A form would be altered or disguised, but the reference back to it would never be altogether absent. In the second approach, however, there is an attempt to express non-material phenomena in a tangible form. Borrowing from the objective world may exist but its importance is minimized. 'They are different processes,' Morris has said, 'and the true internal biomorphic painting is one where I start from another world altogether'. He has made the pertinent distinction between the 'internalisation the external world' and the 'externalisation of the internal world'.

In the twenty-first century, Morris has come to regard his 'transformative', technique as somewhat limited however. As he sees it, it retains too many links with traditional, representational art. Nevertheless, the notion of observing the external world has, according to Morris, the indispensable merit of preventing his work from becoming 'too remote'. Some degree of reference to the external world, he feels, has the effect of deterring him from moving towards what he regards as the 'alien' world of abstraction, which he considers undesirable. Indeed, even as Morris goes on to develop subjects and situations that are extremely removed from recognizable reality, he still retains some allusion to objective reality.

Morris also specifies that his way of altering appearances cannot rightly be termed a 'distortion', which, to him, implies a 'negative change'. His 'transformations', as he prefers to call them, operate according to what he sees as 'positive' processes. These are either 'supernormalizations', whereby important elements would be increased in size, or 'subnormalizations', which are diminutions or eliminations of unimportant factors. In addition, both of these modifications are seen to involve some form of metamorphosis: 'it is not just that an element would be made larger or smaller,' Morris has explained, 'the shapes also changed, as in the case of, say, a mouth, which may cease to comprise a pair of lips and, instead, be expressed as a horizontal bar'. Morris also makes the point that such changes would never have the effect of severing the link with concrete reality:

*In these processes a figure, say, would be transformed from a visual object to an imaginary object, but it is still based on the form from which it was derived. It is still representation, however transformed it may be. A 'mother and child' could still be deciphered in terms of the constituents of a woman and a child. It is not an entirely new figure.*

Consequently, even as, over the years, the alternative 'biomorphic world' has become established, the objective world has never been totally abandoned. Although, increasingly, the biomorphic elements have not arisen from alterations of external objects and, according to Morris, have been 'developing a vocabulary of their own', the links with objective reality have never been severed. It was true that the biomorphs symbolize an internalised world that has moved away from representational painting, but Morris has always felt that they are not simply fictional inventions:

*To me there are certain elements of existence which have great importance. For instance, any biological being has sense organs. The sense organ is a specialized part of the being, with which it communicates with other organisms and the external world. My organisms almost invariably have some kind of sense apparatus, which is to say they may have vision, they may have tendrils or they may have lobes which can make contact. There are small details on my biomorphs which indicate that they are in communication with the rest of the world. It might be a nostril smelling the world or an eye seeing the world or a tendril which is touching the world. My biomorphs nearly always have either some mode of locomotion or, if they are rooted to the spot, they have some kind of sense organ. They are flesh and blood.*

The beginning of the new millennium saw Morris determined to undertake more adventurous biomorphic projects executed in scrupulous, painterly techniques. His constant fascination with the work of Bosch led him not only to visit all of the surviving altar pieces of the old master but also to resolve to undertake his own triptych, using Bosch's traditional technique of applying gesso to wood panel. He saw this as an homage to Bosch. Morris achieved his objective in 2004, when he completed a huge biomorphic composition on five panels made to match the precise dimensions and format of Bosch's Lisbon triptych, *The Temptation of St Anthony*. Morris regards this as 'a climactic, complex work' and, from its completion, he has focused on producing complex, intricately worked paintings populated with multifaceted, sombre biomorphic dramas. 'My vision', he explained, 'is one of biomorphs with a complicated anatomy involved in intricate emotional interactions and inhabiting an elaborate world.' Through his biomorphic vision, Morris paints a macrocosmic vision of the world of the human psyche. He puts up a mirror that reflects and reveals our inner existence in sometimes shocking detail. He goes beyond reality to a 'sur' reality that penetrates the hidden corners of the mind ●



# Catálogo

**1. Room - Mafes, 2001**

óleo sobre tablero de artista, 60 x 45 cm.  
[reproducido en p. 7]



**2. Standing Room, 2001**

óleo sobre tablero de artista, 52 x 30.5 cm.



**3. Something for the Weak End, 1996-2002**

óleo sobre lienzo, 61 x 91.5 cm.  
[reproducido en p. 9]



**4. The Spectacle, 1969-2002**

óleo sobre lienzo, 61 x 91.5 cm.  
[reproducido en p. 10]



**5. The last Virgin, 2002**

óleo sobre lienzo, 61 x 76 cm.  
[reproducido en p. 8]



**6. Reclining Landscape, 2002**

óleo sobre lienzo, 47 x 84 cm.  
[reproducido en p. 8]



**7. Totemic Landscape, 2002**

óleo sobre madera, 38.5 x 117 cm.



**8. Second Thoughts, 2002**

óleo y yeso sobre lienzo, 30.5 x 40.5 cm.



**9. The Order of the Day, 2002**

óleo sobre lienzo, 18 x 35.5 cm.



**10. The Inspectors, 2003**

óleo sobre lienzo, 18 x 35.5 cm.



**11. Night Figures, 2004**

óleo sobre madera, 20.5 x 45 cm.



**12. Buttinsky, 2004**

óleo sobre lienzo, 18 x 35.5 cm.



- 13. *Last of the Line*, 2004**  
óleo sobre lienzo, 18 x 35.5 cm.



- 14. *Red Colony*, 2004**  
óleo sobre lienzo, 18 x 35.5 cm.



- 15. *The Inner Circle*, 2004**  
óleo sobre madera, 32 x 44 cm.



- 16. *Celebrated Couple awaiting Execution*, 2004**  
óleo sobre tablero de artista, 56 x 51 cm.



- 17. *The Colour of Time*, 2004**  
óleo sobre tablero de artista, 40.5 x 47 cm.  
[reproducido en p. 12]



- 18. *The Silent Messenger*, 2004**  
óleo sobre tablero de artista, 40.5 x 30.5 cm.  
[reproducido en p. 11]



- 19. *The Recipient*, 2004**  
óleo sobre tablero de artista, 40.5 x 30.5 cm.  
[reproducido en p. 11]



- 20. *Prima Donna II*, 2004**  
óleo sobre tablero de artista, 46 x 35.5 cm.



- 21. *The Martinet II*, 2004**  
óleo sobre tablero de artista, 46 x 35.5 cm.



- 22. *Thoroughbreds II*, 2004**  
óleo sobre tablero de artista, 46 x 35.5 cm.  
[reproducido en p. 14]



- 23. *Poet's Corner II*, 2004**  
óleo sobre tablero de artista, 46 x 35.5 cm.  
[reproducido en p. 14]



- 24. *The Day of the Dreamer*, 2004**  
óleo sobre madera, 56 x 51 cm.  
[reproducido en p. 13]



- 25. *Forgotten Champions*, 2004**  
óleo sobre madera, 56 x 69 cm .  
[reproducido en p. 12]





# Índice

Silvano Levy  
*La Psique desnuda:  
La obra de Desmond Morris*  
**3**

Ilustraciones  
**7**

Biografía  
**15**

Silvano Levy  
*The Psyche Stripped Bare:  
The Work of Desmond Morris*  
**16**

Catálogo  
**19**



*Guillermo de Osma*  
GALERÍA

CLAUDIO COELLO, 4 • 28001 MADRID

Tel. +34 91 435 59 36 • [gdeosma@ciberia.es](mailto:gdeosma@ciberia.es)