

<b>Zeitschrift:</b>	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
<b>Herausgeber:</b>	Parkett
<b>Band:</b>	- (1998)
<b>Heft:</b>	52: Collaborations Ugo Rondinone, Malcolm Morley, Karen Kilimnik
<b>Artikel:</b>	Malcolm Morley oder die Malerei als Abenteuer = Malcolm Morley or painting as adventure
<b>Autor:</b>	Juncosa, Enrique / Bolt, Hans / MacAdam, Alfred
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-679930">https://doi.org/10.5169/seals-679930</a>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 22.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

MORLEY

AL  
COL  
M



---

ENRIQUE JUNCOSA

---

# MALCOLM MORLEY ODER DIE MALEREI ALS ABENTEUER

«Als Pilot kam ich von der Strasse, hinter mir lag ein langer Wanderweg, ich war immer viel gewandert und fast immer mit dem Blick zum Boden. Ich war gefesselt von der Bewegung, vom Fliessen der Miniaturlandschaft. Von klein auf schien es mir beim Wandern und Betrachten des Bodens, dass jene Bewegung so aussah wie das, was man von einem Flugzeug aus sehen würde...» Daniele del Giudice<sup>1)</sup>

Das Werk Malcolm Morleys hat sich stets dadurch ausgezeichnet, dass es ganz bewusst verschiedene Betrachtungsebenen nahelegt, ohne dabei jemals seine Interpretationsmöglichkeiten einzuschränken. Er ist ein Künstler mit makeloser Technik, gleichermassen fasziniert von den theoretischen wie von den praktischen Fragen, die von der Malerei aufgeworfen werden, aber ebenso offen für die Geschenke, die der Zufall feilhält, und natürlich für die Subjektivität der Betrachter. Seine jüngsten Werke sind Meisterstunden in Malerei und zugleich voller unlösbarer Rätsel, etwa vergleichbar mit unterbrochenen Schachpartien.

Nicht umsonst sah man bei seiner letzten Ausstellung in Paris<sup>2)</sup> neben einigen Rittern in Rüstung und zu Pferd verschiedene Schiffsszenen, die von einem gemalten Schachbrett umrahmt waren. Auf diese Weise rief uns Morley die zweidimensionale Beschaffenheit der Malerei in Erinnerung – ein gängiges Thema in seinem Werk –, und zugleich betonen die Verweise auf dieses ursprünglich aus Adelskreisen stammende Spiel metaphorisch, dass die Intelligenz im ständigen Kampf gegen den Tod steht. Ein absurder Kampf, denn wir wissen ja, wie er ausgehen wird.

Das besondere Kennzeichen der Malerei Malcolm Morleys in den 90er Jahren ist die scharfe Abgrenzung der Konturen seiner Bildschöpfungen. Diese liegen zudem in reichhaltig und intensiv kolorierten Flächen, in denen Purpur-, Blau-, Orange-, Gelb- und Rottöne dominieren. Das Resultat – und das ist ebenfalls eine Konstante in seiner ganzen Produktion – erzählt uns von einer geistigen Wirklichkeit, die anders als die unsere ist und die uns sogar als Traumwelt vorkommen kann – sie erinnert uns unter anderem an das magische Leben

---

ENRIQUE JUNCOSA lebt in Barcelona. Er ist Dichter und ist als Kritiker für *El País* sowie als freier Kurator tätig.

der Spielzeuge –, auch wenn wir wissen, dass sie ursprünglich aus harmlosen dreidimensionalen Modellen und wunderschönen Aquarellen besteht.

Morleys künstlerische Laufbahn, eine Aufeinanderfolge wechselnder Stilrichtungen, hat jedenfalls bewiesen, dass für ihn der Stil nie Endzweck gewesen ist, sondern ein nützliches Mittel zur Entwicklung eines sowohl geistigen als auch biologischen Prozesses.<sup>3)</sup> Wir dürfen diese Arbeiten deshalb nicht als blosse realistische Wahrscheinlichkeitsübungen verstehen. Sie sind vielmehr leidenschaftliche, malerische Manifeste, die uns mittels einer sehr persönlichen Bildgestaltung offene Metaphern oder zweideutige Allegorien nahelegen. Auf dem Wege fesselnder Bilder, die unsere Psyche stark anregen, bietet uns Morley eine eigentümliche Theorie der Wahrnehmung.

Unter den Themen jüngster Zeit sind besonders Wikingerschiffe, Walfänger und Renaissance-Galeonen zu erwähnen, mittelalterliche Ritter und Insignien, Schiffbruchszenen, Frachtschiffe und Hafenszenen, Flotten in der Dämmerung, unterschiedlichste Kriegsmalerei aus dem Ersten Weltkrieg oder zahlreiche Reiseskizzen – davon zuletzt Erinnerungen an eine Photofafari in Südafrika. All dies wird uns in unnatürlichen Farbgebungen dargeboten und in ausschweifenden Bildausschnitten, die manchmal auch um der Komposition willen gewaltig verzerrt sind.<sup>4)</sup>

Letztendlich erhalten Morleys Malereien so einen dramatischen, mythischen oder orakelhaften Charakter. Die Titel einiger seiner jüngsten Werke, wie THE ORACLE (1992), ICARUS (1992), THE GUARDIAN OF THE DEEP (Der Hüter der Tiefe, 1993), KEEPERS OF THE LIGHTHOUSE (Leuchtturmwärter, 1994), TITAN (1994), THE FLIGHT OF ICARUS (Der Flug des Ikarus, 1995) oder DAEDALUS (1996) sind bezeichnend für die Suggestivwirkung seiner Bilder.<sup>5)</sup> All dies erzählt uns auch – mit einem Sinn für Humor, der jedwede Prätention untergräbt – vom Leben und der Kunst als phantastische Heldenabenteuer.

Morleys Arbeitsmethode – er ist ein Künstler, der die feinsten Grade der Ironie herausarbeitet – ist von Besessenheit und peinlicher Genauigkeit bestimmt, fast wie das Sprechen eines Mantras. Die ersten Gemälde, mit denen er bekannt wurde, seine hyperrealistischen Ozeandampfer aus der Mitte der 60er Jahre, waren auf der Grundlage von Photographien entstanden, die er in Raster einteilte, um sie in vergrössertem Massstab so naturgetreu wie möglich abzubilden. Diese Werke sehen von weitem wie Photographien aus, doch aus der Nähe erweisen sie sich als malerisches Freudenbankett feiner dynamischer Pinselstriche.

Wie zu erwarten war, wurden diese Pinselstriche bald größer und versahen seine späteren Bilder mit einer seltsamen und fesselnden inneren Dynamik, die Morley vom sogenannten Photorealismus distanzierte, jener Bewegung, der seine Arbeit in diesem Zeitraum zugeordnet wurde. Ausserdem errichtete Morley in den 70er Jahren eine Art *Tableaux vivants*, um sie als Modelle zu verwenden. Da es nicht möglich war, sie naturgetreu in zwei Dimensionen darzustellen, gelangte er unter anderem dazu, «die Rolle des Künstlers bei der Darstellung der Welt» zu thematisieren.<sup>6)</sup> Jedenfalls trat Ende der 70er Jahre ein grundlegendes Ereignis in Morleys künstlerischer Laufbahn ein. Er begann mit einer gewaltigen Produktion von Aquarellen, die ihm von da an, wie bereits gesagt, als Vorlagen für seine Gemälde dienen sollten. Diese Arbeiten, die aus einer Mischung von Zufall und Kontrolle entstehen, drücken die

MALCOLM MORLEY, SS FRANCE, 1974, oil on canvas with objects on two panels, aluminum, 80½ x 60½ x 3" /  
Öl auf Leinwand mit Objekten auf zwei Tafeln, Aluminium, 205 x 154 x 7,6 cm.





MALCOLM MORLEY,  
ICARUS, 1993,  
oil on canvas with airplanes  
(1 rotating), 80 x 110" /  
IKARUS,  
Öl auf Leinwand mit Flugzeugen  
(eines rotierend), 203 x 279,5 cm.  
(PHOTO: DOROTHY ZEIDMAN)

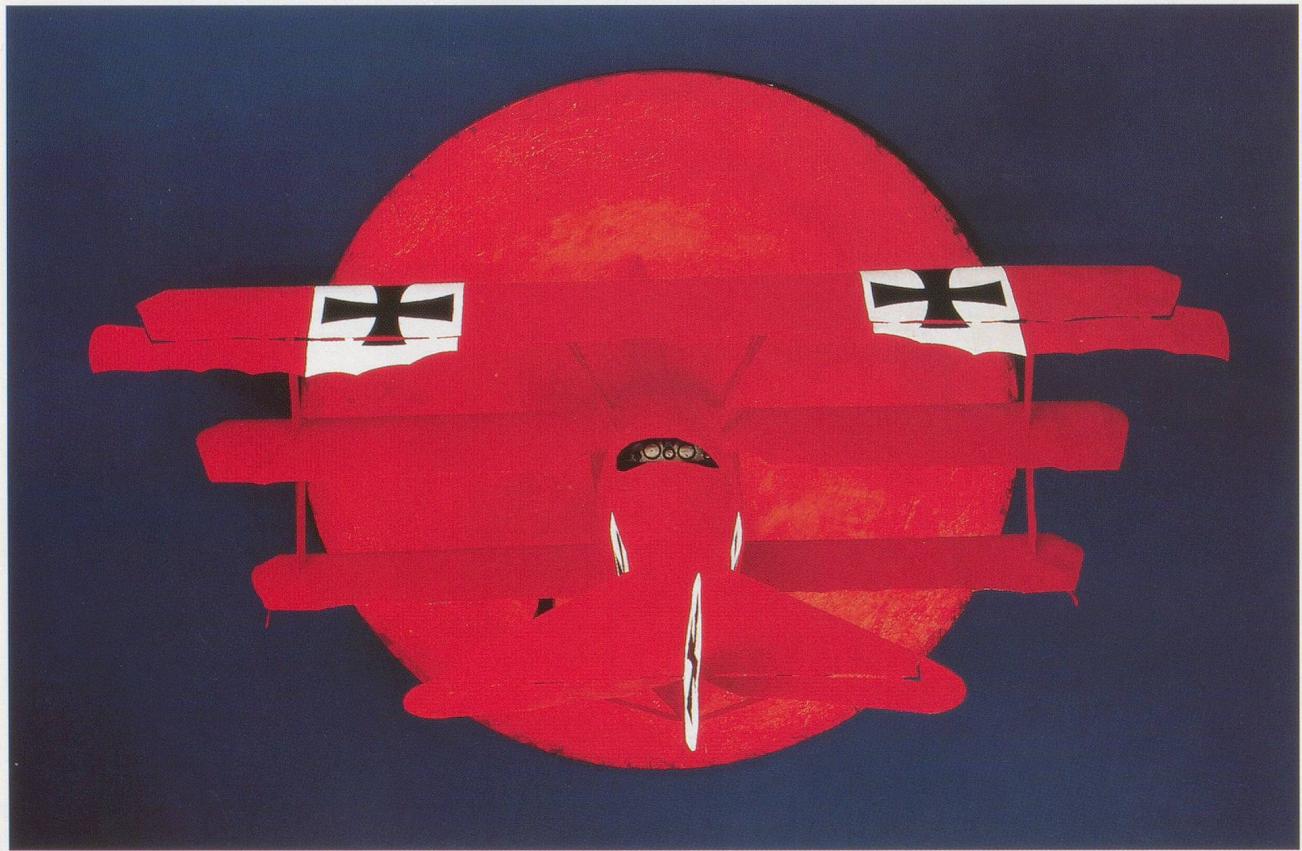
Malcolm Morley

MALCOLM MORLEY, THE FLIGHT OF ICARUS, 1995,  
watercolor, paper, wood, metal frame, encaustic, 113 x 45 x 80" /  
DER FLUG DES IKARUS, Wasserfarbe, Papier, Holz,  
Metallrahmen, Enkaustik, 287 x 114,3 x 203,2 cm.

MALCOLM MORLEY, TITAN, 1994,  
oil on canvas, 56 x 60" /  
Öl auf Leinwand, 142 x 152,4 cm.

Wahrnehmungsvorgänge des Künstlers vor einer konkreten Wirklichkeit aus. Die genaue und methodische Übertragung seiner spontanen Bilder in grossformatige Malereien führte zu einem Expressionismus, der eigentlich gar keiner ist, wenn auch die sogenannten Neo-Expressionisten der 80er Jahre Morley nachdrücklich für sich beanspruchten.

Die Affinität Morleys zum Expressionismus stützt sich allein auf den malerischen Hochgenuss seiner Werke, der eigentlich das Ergebnis seiner analytischen und programmatischen Betrachtungsweise ist und sie eher zu den metalinguistischen Abstraktionen in Bezug bringt. Seine Malerei geht ausserdem über die rhythmische Sinnlichkeit der *All-over-Ästhetik* von Pollock oder de Kooning hinaus. Eine jede von Morleys quadratischen Einheiten ist wie ein kleines abstraktes Gemälde, das beim Zusammenfügen mit den anderen ein grosses vibrierendes, dramatisches und musikalisches Ganzes ergibt. Diese ganze dynamische Ebene bietet uns zudem eine dreidimensionale Illusion, die wir als eine Metapher für die Bedeutungsmacht der Malerei lesen können.





Tatsächlich ist Morley der grosse zeitgenössische Nachfolger von Cézanne. Schon 1980 sagte er uns: «Cézannes Erzfeind ist Clement Greenberg. ‹Befreien wir uns von der Illusion und bewahren wir die Flachheit.› Cézanne wäre über diese Idee entsetzt gewesen, weil er genau das Gegenteil glaubte – dass Malerei nicht dreidimensional genug sein kann. Und paradoxerweise erreicht man dies dadurch, dass man sie auf eine flache Ebene reduziert – paradoxerweise wird die Illusion um so stärker, je flächiger die Malerei ist. Aber das kann nur von einer besonderen Sensibilität oder Intelligenz, der des Malers, verstanden werden. Es ist sehr schwer, Illusion und Flachheit zu bewahren... gerade darin aber liegt Cézannes herausragendes Genie. Mir scheint, Cézanne ist für die Malerei, was Einstein für die Physik gewesen sein könnte, der Quantensprung in achthundert Jahren Renaissance-Raum.»<sup>7)</sup>

Aber Morley setzt Cézanne nicht innerhalb der reduzierenden Formalistentradition fort, welche Greenberg im Kubismus beginnen und im Minimalismus enden lässt, sondern nimmt das malerische Lehrmaterial des Franzosen mit auf sein eigenes Aktionsfeld. Dabei tritt er ausserdem in den Dialog mit einigen späteren theoretischen Debatten, ausgelöst vom Sur-

realismus (Bild und Unterbewusstsein), dem Abstrakten Expressionismus (Bild und kreative Energie), dem Minimalismus (Einheit zwischen Konzept und Darstellung), der Pop-art (kritisches Potential der banalen Bilder) und dem postmodernen Pluralismus. Stets bleibt er auf der Suche nach höchstmöglicher Komplexität, ausgehend von einem Verständnis der Zweideutigkeit als bereicherndes Element.

Einige der jüngsten Werke Malcolm Morleys tragen dreidimensionale Zusätze (Flugzeuge, Fahnen, ...) und verweisen dadurch erneut auf die flache Beschaffenheit der Malerei. In Natura oder als Photographie von vorn gesehen, wirken diese Elemente flach, und die Gemälde sehen wie konventionelle Gemälde aus. Aus diesem Grund stellen diese Werke, wie Klaus Kertess treffend beschreibt, eine Serie aus realen und fiktiven Spielen und Aggressionen auf der Ebene der Malerei dar: «Der Maler ist wörtlich und bildlich ein ‹Pilot of planes›, ein ‹Pilot von Ebenen und von Flugzeugen›.»<sup>8)</sup>

Einige Kritiker haben diese Gemälde ausserdem als postmoderne Allegorien der Fehlschläge der Moderne angesehen. Wir sehen Schiffe und Flugzeuge, die untergehen, abstürzen oder den Raum durchqueren und Unglücken ausweichen. Verschiedene Embleme (schwarze Kreuze, konzentrische Kreise ...) verweisen uns auf eine umfassende heraldische Tradition, die mit Malewitsch beginnt und bis Stella, Johns oder Noland reicht. Die primitiven Fahrzeuge, die die Embleme zur Schau stellen, zerschellen als Metapher für die Niederlage der utopischen Ideale der Fläche, die in den 60er Jahren durch ihre formalistischen Dogmen und Reinheitsvorstellungen die Malerei beinahe vernichteteten.

All diese Dinge geschehen in Bildern eigentümlicher Klarheit und von höchst intensivem Licht, die Morley vor allem dazu dienen, seine persönliche Welt voller Kindheitserinnerungen und Träume zu beschreiben. Sehr oft ist zitiert worden, wie in seiner Kindheit eine deutsche Bombe ein Modell seines Lieblingsbootes zerstörte, das im Fenster seiner Wohnung in London stand. Die Kunst Morleys bildet seitdem eine Art Wiedererlangung eines Abenteurerideals, das die Funktionalität kritisiert und dabei die Phantasie verteidigt. Seine Schiffe und Flugzeuge sind starke metaphorische Maschinen, auf denen wir die stürmischen Meere des Unglücks und der Logik durchqueren sollen. Morleys Triumph besteht darin, dass es ihm gelingt, Idee und Darstellung – seine eigene Weltsicht und seine Wahrnehmungsstruktur – in bestechend schönen und zudem sinnreichen Werken zu vereinen.

(Übersetzung aus dem Spanischen: Hans Bolt, UGZ)

1) Daniele del Giudice, in: *Staccando l'ombra da terra*, Giulio Einaudi editore, Turin 1994.

2) Galerie Daniel Templon, Paris 29. April–28. Mai 1997.

3) Siehe *Malcolm Morley on Painting*, im Katalog seiner Ausstellung in der Galerie Fabian Carlsson, London 1984, S. 13.

4) In einem Gespräch erinnerte mich Morley daran, wie Canaletto die städtische Struktur Venedigs zugunsten der Komposition seiner Gemälde verfälschte.

5) Die meisten dieser Gemälde sind im Ausstellungskatalog der Morley-Retrospektive in der «La Caixa»-Stiftung, Madrid 1995, wiedergegeben.

6) Michael Compton, *Malcolm Morley*, im Ausstellungskatalog der Morley-Retrospektive in der Whitechapel Art Gallery, London 1983, S. 14.

7) Nena Dimitrijevic, Interview mit Malcolm Morley, veröffentlicht in *Flash Art*, Nr. 142, Oktober 1988, S. 76.

8) Klaus Kertess, *On the High Sea and Seeing of Painting*, im Ausstellungskatalog der Morley-Retrospektive im Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris 1993, S. 226.



MALCOLM MORLEY, THE GUARDIAN OF THE DEEP, 1994,  
oil, canvas, paper and wax encaustic plane, 78 x 100" /  
DER HÜTER DER TIEFE,  
Öl, Leinwand, Papier und Flugzeug in Enkaustik, 198 x 254 cm.

# MALCOLM MORLEY OR PAINTING AS ADVENTURE

*I came from the street like a pilot. Behind me I had a long career as a walker; I'd always walked a lot, almost always staring at the ground. I was hypnotized by movement, by the flow of the landscape in miniature. From the time I was a small boy, whenever I walked and stared at the ground, I got the feeling that the motion looked like what you'd see from a plane.* Daniele del Giudice<sup>1)</sup>

It is characteristic of Malcolm Morley's work that it consciously suggests different levels of reading but never limits the possibilities of interpretation. An artist of impeccable technique, fascinated equally by the theoretical and practical issues painting arouses, but open as well to the gifts offered by chance and, of course, to the subjectivity of the spectators. His most recent work constitutes a lesson of pictorial mastery at the same time it presents unsolvable enigmas, something like interrupted games of chess.

It is not by chance that in the paintings included in his last Paris show<sup>2)</sup> we see, in addition to knights in armor and horses, naval scenes framed by a painted chessboard. This was Morley's way of reminding us of the planar nature of painting—a recurrent theme in his work—at the same time metaphorically underscoring these references to the aristocratic origins of the game with the knowledge that our human intelligence is locked in a constant struggle against death, an absurd struggle since we know what its outcome will be.

During the nineties, Morley's painting has been characterized by the very precise delineation of his images. These images are located on surfaces of rich, intense color dominated by purples, blues, oranges, yellows, and reds. The result—and this too is a constant in all his production—speaks to us of a mental reality different from our own, a reality that may in fact seem oneiric. These works recall, among other things, the magic life of toys, even though we know that they begin with three-dimensional models or extremely beautiful watercolors.

1) Daniele del Giudice, *Despegando la sombra del suelo* (Barcelona: Anagrama, 1996), p. 37.

2) At Galerie Templon, Paris, 29 April–28 May 1997.

---

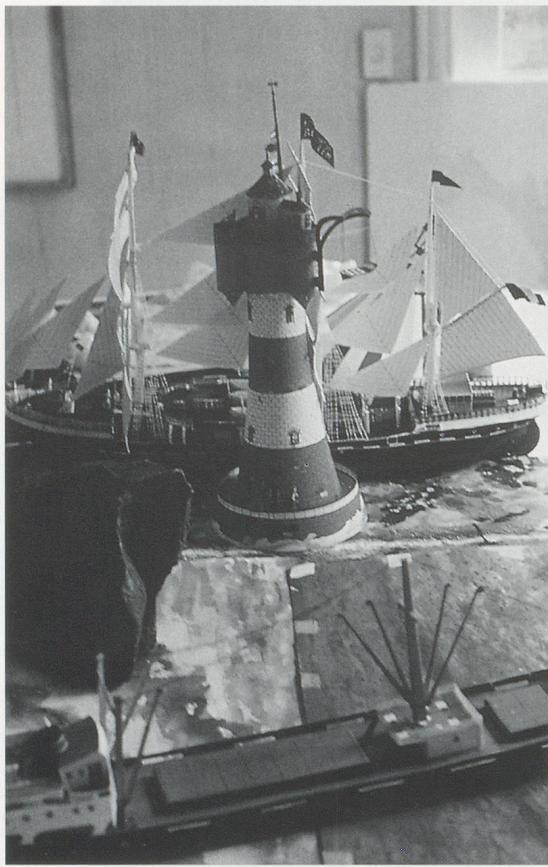
ENRIQUE JUNCOSA is a poet, an art critic of *El País* and a free-lance curator. He lives in Barcelona.

MALCOLM MORLEY, KEEPER OF THE LIGHTHOUSE, 1994,  
oil on canvas, 56 x 49" / LEUCHTURMWÄRTER, Öl auf Leinwand, 142 x 125 cm.



MALCOLM MORLEY, THE ORACLE, 1992, oil on linen, watercolor airplanes, goldleaf, 172 x 240" / DAS ORAKEL, Öl auf Leinen, Flugzeuge in Wasserfarbe, Blattgold, 437 x 610 cm.





Studio of Malcolm Morley, 1995 / im Atelier.

(PHOTO: DANIEL MOSS)

Morley's artistic career, a succession of changing styles, demonstrates that for him style is never an end in itself but a means to the

development of a process that is as spiritual as it is biological.<sup>3)</sup> We should not take these works, then, to be mere exercises in realistic verisimilitude. Instead, they constitute impassioned pictorial manifestos that suggest, by means of a very personal iconography, open metaphors or ambiguous allegories. Morley offers us a particular theory of vision by using captivating images that powerfully excite our psyche.

Among the most frequent motifs in Morley's recent work are Viking ships and whales, Renaissance galleons, knights and medieval insignias, shipwrecks, cargo ships and ports, marine sunsets, the most diverse selection of World War I imagery, and numerous tourist notes—the most recent ones being souvenirs of a photographic safari in South Africa. All of these are presented to us in epic perspective—at times violently distorted for the sake of the composition<sup>4)</sup>—and in nonnaturalistic colors.

Because of this, Morley's paintings acquire a dramatic and haunting mythic or oracular aura. The titles of some recent works like THE ORACLE (1992), ICARUS (1993), THE GUARDIAN OF THE DEEP (1993), KEEPERS OF THE LIGHTHOUSE (1994), TITAN (1994), THE FLIGHT OF

3) "Malcolm Morley on Painting," in: *Malcolm Morley*, ex. cat. (London: Fabian Carlsson Gallery, 1984), p. 13.

4) In a conversation, Morley reminded me of how Canaletto would alter the urban configuration of Venice to benefit the composition of his paintings.

ICARUS (1995), or DAEDALUS (1996) reveal the suggestive potential of his images.<sup>5)</sup> Everything here also speaks to us with a sense of humor that undermines any possible pretentiousness, a sense of life and art as marvelous epic adventures.

Morley's work method—and he is an artist who cultivates the most refined ironies—is obsessive and scrupulous, almost mantra-like. The first paintings that brought him notoriety, his superrealist ocean-liners of the 1960s, derive from photographs that he divided in little squares so that he could copy them with the greatest possible accuracy. Seen from a distance, these works look like photographs, but close up they disclose themselves as jubilant pictorial feasts made up of tiny, dynamic brushstrokes.

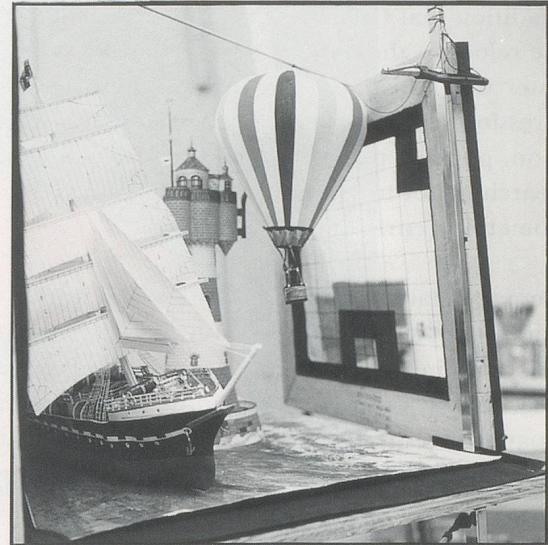
As might be imagined, those brushstrokes quickly grew, imbuing Morley's later images with a strange internal and hallucinatory energy that distanced him from so-called photorealism, a movement with which his work was associated during that period. In the seventies, Morley also constructed something akin to *tableaux vivants* to use as models. The impossibility of representing them faithfully in two dimensions allowed him, among other things, to dramatize "the role of the artist representing the world."<sup>6)</sup> At the end of the seventies, in any case, a fundamental change took place in Morley's artistic career. He embarked on what was to become a huge production of watercolors, which he used, as mentioned, as models for his paintings. These works, which derive from a mixture of chance and control, translate the processes of the artist's perception in the face of concrete reality. The minute, methodical translation of his spontaneous images into large-format paintings gave rise to an expressionism that in actuality is not expressionism, although Morley was claimed energetically by the so-called neo-expressionists of the eighties.

Morley's expressionist affinities only manifest themselves in what might be perceived as the "pictorial feast" of his work, in reality the fruit of an analytical and programmatic vision that brings them closer to metalinguistic abstractions. Besides, his paintings go beyond the rhythmic sensuality of the all-over aesthetics of Pollock or de Kooning. Each square unit in Morley is like a small abstract picture which, when joined to the others, forms a great, vibrant unity that is both dramatic and musical. This entire dynamic plane offers us as well an illusion of three-dimensionality that we can read as a metaphor for the signifying power of painting.

Morley, in point of fact, is the great contemporary link with Cézanne. In 1988 he said: "The arch-enemy of Cézanne is Clement Greenberg: 'Let's get rid of the illusion and keep the

5) Most of these paintings are reproduced in *Malcolm Morley 1965–1995* (Madrid: la Fundación "la Caixa," 1995).

6) Michael Compton, "Malcolm Morley," in: *Malcolm Morley* (London: Whitechapel Art Gallery, 1983), p. 14.



plane...' Cézanne would be horrified by this idea, because he believed just the opposite—that it cannot be three-dimensional enough. And the paradox is that you achieve this by restricting it to a flat plane. Paradoxically, the more you flatten it, the more illusion you get. But only a certain kind of sensitivity or intelligence—the painterly intelligence—can understand that. It is very hard to keep both the illusion and the plane simultaneously ... this was the incredible genius of Cézanne. For me Cézanne is to painting what Einstein may be to physics—the quantum leap in eight hundred years of Renaissance space."<sup>7)</sup>

But Morley does not continue Cézanne's pictorial teachings within the formalist, reductive tradition that Greenberg's narrative initiates in cubism and ends with minimalism. Instead, he relocates them in his own terrain. In doing so, he also enters into a dialogue with some later theoretical debates aroused by surrealism: image and the subconscious, abstract expressionism; image and creative energy, minimalism; unity between concept and representation, pop art; potential criticism of banal images; and postmodern pluralism. He is always searching for maximum complexity and taking the point of view that considers ambiguity as something enriching.

Some of Malcolm Morley's most recent works—and, again, with reference to the planar condition of painting—have three-dimensional attachments, such as airplanes or flags. Seen frontally, in reality or in a photograph, these elements flatten out; the paintings seen in this way become conventional paintings. For this reason, these works constitute in Klaus Kertess's cogent description a series of games and aggressions, real and imagined, on the plane of painting: "The painter is literally and figuratively a pilot of planes."<sup>8)</sup>

Some critics have also seen these paintings as postmodern allegories about the failures of modernity. We see ships and planes that sink, crash, or plough their way through space, dodging adversities. Different emblems—black crosses, concentric circles—return us to an entire heraldic tradition that begins with Malevich and reaches Stella, Johns, Noland. The primitive machines that bear them fall, a metaphor for the defeat of the utopian ideals of the plane that almost assassinated painting during the sixties with their formalist dogmas and purist pretensions.

All these things occur in images of peculiar clarity, of extremely intense light, that help Morley, above all, to depict his personal world, replete with childhood memories and dreams. It is often recalled that when he was a boy, a German bomb destroyed a model of his favorite ship, which he kept in the window of his London house. Ever since then, Morley's art has constituted a kind of recovery of an adventurous ideal that criticizes functionality in defense of imagination. His ships and airplanes constitute powerful metaphorical machines that invite us to sail the turbulent seas of adversity and logic. Morley's triumph derives from his having fused concept and representation—his particular vision of the world and his perceptual structure—in works of spectacular beauty that are also filled with meaning.

(Translation from the Spanish: Alfred MacAdam)

7) Nena Dimitrijevic, "Malcolm Morley," in: *Flash Art*, vol. 142 (October 1988), p. 76.

8) Klaus Kertess, "On the High Sea and Seeing of Painting," in: *Malcolm Morley* (Paris: Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1993), p. 226.



MALCOLM MORLEY: DAEDALUS, 1996.

oil on canvas 60 x 56" / Öl auf Leinwand 152,4 x 142,2 cm

(PHOTO: ZINDMAN/FREMONT)