

**Zeitschrift:** Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (1999)

**Heft:** 56: Collaborations Ellsworth Kelly, Vanessa Beecroft, Jorge Pardo

**Artikel:** Vanessa Beecroft : classic cruelty = klassische Grausamkeit

**Autor:** Seward, Keith / Schmidt, Susanne

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-680990>

### **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:** 04.02.2026

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

---

 KEITH SEWARD
 

---

# Classic Cruelty

Everything changes when live humans are used as subjects. An innocent objective such as that found in a scientific experiment can become sinister and foreboding. No one quivers at the replication of plastic containers, Brillo Boxes, tadpoles, rats, or even sheep, but the prospect of cloning human beings is sufficiently disturbing to inspire international censure and prohibition. The same is true of art. Time-honored artistic techniques, were they applied to live human beings, would no longer be honored at all. For example, Renaissance artists developed drafting techniques—such as modeling the body according to geometric proportions and abstracting from the life model in order to create a timeless or “classic” figure—which are still taught to students today; but if these were translated into reality and applied to human beings, would these same techniques not seem downright malevolent? In a treatise on proportion, Albrecht Dürer recommended a common Renaissance practice: To compose a beautiful figure, he

wrote, the artist “must take the head from some and the chest, arm, leg, hand, and foot from others.” Substitute “blond hair” or “blue eyes” for any of the preceding body parts and one quickly approaches an Aryanism of aesthetics. “Negro faces are seldom beautiful,” Dürer warned, adding that “their shin-bones and knees” are “not so good to look upon as those of the whites.”<sup>1</sup> It is doubtful that Dürer the man was a particularly rabid racist. The lesson, rather, is that the classic itself is not only timeless but also eugenic.

The drama of Vanessa Beecroft’s work derives from a similar transposition. In inspiration her work is essentially classical. Nude and semi-nude females, divested of any trappings that might express their individuality, contractually obliged to remain as silent and immobile as possible, posed vertically and arranged in a group composition on a horizontal plane—the sum effect is something like a painting by Poussin except for one crucial difference: Beecroft’s subjects are not made of paint but of living flesh. To abstract from the life model in order to paint a timeless figure is one thing, but to abstract the life model herself is another. What appears as classicism in the first case becomes depersonalization and suppression of individuality in the second. The mathemati-

---

KEITH SEWARD is a writer, designer, and principal of Necro Enema Amalgamated, producer of the *BLAM!* series of CD-ROMs. *BLAM!3* recently won the grand prize at the Berlin Filmfest and garnered a prestigious Silver Award in *I.D. Magazine’s* Interactive Design Annual.



cal techniques of proportion utilized in the first case—the golden mean and the “rule of three”—become svelteness and girdles in the second. Fashion is used by Beecroft not to individuate but to homogenize, and even nudity is exploited not as an expression of sexuality but rather as a way of reducing the models to an appearance of sameness—nudity is, after all, the original uniform. An old art-historical distinction holds that romantic art is premised on the expression of the individual, whilst classic art suppresses the hand of the individual in favor of rationalism, formalism, and mathematical order.<sup>2)</sup> In the hands of Beecroft, however, classicism goes a step further: It is not only the individuality of the artist that is restrained, but the individuality of the subjects that is actively suppressed.

Whereas the classical artist gives order to his compositions, Beecroft gives orders to her models. Typically these are rudimentary, along the lines of (1) do not move; (2) do not talk; (3) do not interact with the audience. These rules serve the aesthetic function of uniting the girls as a group and therefore as a single image. However, simply because the models are human, this method leads into a gray area somewhere between ethics and aesthetics. When an artist controls a paintbrush, it's called skill. But when an artist controls people, what is it called? Is it still just skill? Does it become manipulation? Certainly Beecroft is not a fascist tyrant. She does not go out into the street with cudgels in order to conscript fashionable girls into her exhibitions by force. At minimum, there is at least an implicit contract between the artist and her subjects: Earlier works relied on volunteers, recent ones utilize models who are paid for their services. Beecroft frequently refers to her girls as an “army,” thus implicitly positioning herself as commander or general. However, the emphasis of this pseudo-militarism is not on violence or bellicosity but on control. Her army of girls is not Amazonian, and her model “soldiers” hardly seem ready for combat. Instead, their militarism consists in homogeneity, uniformity, and ability to follow rules. It is not the fighting but the formation that appeals to Beecroft.

To portray Beecroft as the commander of an army of models, however, is to fail to account for an impor-

tant aspect of her work. It is something like planned obsolescence: The artist dictates the initial conditions in order to create the formation-image, but subsequently she allows the work to crumble and decay. It is as though there exists, among the explicit rules to be silent and immobile, another unspoken directive which it is intrinsically impossible to fulfill—viz., to defy gravity. If Beecroft's work resembles nothing so much as the Porch of the Maidens on the Erechtheum at the Acropolis, it is because of this strife between girl and gravity: Whereas the caryatids at the Porch of the Maidens are pillars formed like girls, Beecroft treats her girls rather like pillars, requiring them to stand at attention for the long pointless hours at any one of her exhibitions. And although the girls may be spared the discomfort of a pediment on their heads, really Beecroft just redistributes the weight, since the girls are obliged to wear high heels. This has the effect of minimizing the area of surface contact between the model and the ground, literally reducing the plane of the foot to two points (a toe and a heel), thus making it more difficult for a girl to support her own body weight. After a few hours of standing it must no doubt feel like carrying a marble roof on one's head.<sup>3)</sup> And perhaps at such a point Beecroft's cruel classicism inspires one of her models to remark that, although there are conventions regarding the usage of human beings in science and war, there are none in art.

1) Albrecht Dürer, *Four Books on Human Proportion*, cited in: E.G. Holt, ed., *A Documentary History of Art*, vol. 1 (Princeton: Princeton University Press, 1981), pp. 316, 325.

2) For example, according to Arnold Hauser classical art is “characterized by the absolute discipline of form, the complete permeation of reality by the principles of order, and the total subjection of self-expression to harmony and beauty.” Arnold Hauser, *Mannerism* (Cambridge: Harvard University Press, 1986), p. 4.

3) “On average, about 60 percent of a person's body is water... On earth, when a person stands up, the weight of this water exerts forces throughout the body... Going from a prone to a standing position moves fluid into the lower part of the body and reduces the flow of blood back to the heart. If unchecked, quiet standing can lead to fainting; soldiers sometimes swoon when standing at attention. Two other hydrostatic effects are varicose veins, which have become permanently distorted by the extra fluid, and swollen feet.” Ronald J. White, “Weightlessness and the Human Body,” *Scientific American* (September 1998), p. 60.



KEITH SEWARD

# Klassische Grausamkeit

Alles ist anders, sobald der Gegenstand ein lebendiger Mensch ist. Ein an sich unschuldiger Sachverhalt, etwa das Resultat eines wissenschaftlichen Experiments, wird plötzlich unheimlich und bedrohlich. Vor der Replikation von Plastikbehältern, Brillo-Schachteln, Kaulquappen, ja sogar Schafen schreckt kaum jemand zurück, aber der Gedanke an die Möglichkeit des Klonens von Menschen ist verstörend genug um internationale Kontrollen und Verbote zu bewirken. Das gilt auch für die Kunst. Bewährte und beliebte Techniken wären ganz und gar nicht mehr geschätzt, würden sie auf Menschen angewandt. Zum Beispiel entwickelten die Künstler der Renaissance Zeichentechniken, die Kunststudenten auch heute noch vermittelt werden – sie stellten etwa den menschlichen Körper gemäss bestimmten geometrischen Proportionen dar und abstrahierten vom lebenden Modell um eine zeitlose, klassische Gestalt zu erzeugen. Würden dieselben Techniken, auf die Wirklichkeit übertragen und auf den Menschen angewandt, nicht geradezu böseartig wirken? In einer Abhandlung über die Proportionen empfiehlt Alb-

recht Dürer ein Vorgehen, das in der Renaissance gang und gäbe war: Um eine schöne Gestalt zu erreichen, schrieb er, müsse der Künstler vom einen Menschen den Kopf nehmen, von anderen die Brust, Arme, Beine, Hände und Füße. Ersetzt man irgendeinen der genannten Körperteile durch «blondes Haar» oder «blaue Augen», gerät man schnell in die Nähe einer arischen Ästhetik. Negergesichter seien selten schön, warnte Dürer, und fügte hinzu, dass ihre Schienbeine und Knie nicht so angenehm anzuschauen seien wie jene der Weissen.<sup>1)</sup> Es ist kaum anzunehmen, dass Dürer ein besonders rabiater Rassist war. Was wir daraus entnehmen können, ist eher, dass das Klassische an sich nicht nur zeitlos, sondern auch ausgrenzend ist.

Die Spannung in Vanessa Beecrofts Arbeiten wird durch eine ähnliche Übertragung erzeugt. Ihr Werk ist im Wesentlichen klassisch inspiriert. Nackte und halbnackte Frauen, jeglicher Anzeichen von Individualität beraubt und vertraglich dazu verpflichtet, so still und unbeweglich wie möglich zu verharren, posieren aufrecht stehend und zu einer Gruppe arrangiert auf einer horizontalen Ebene – die Wirkung gleicht jener eines Gemäldes von Poussin mit einem entscheidenden Unterschied: Beecrofts Figuren sind nicht gemalt, sondern lebendig. Vom lebenden Modell zu abstrahieren um eine zeitlose Figur zu malen ist eines, aber das lebende Modell zur Abstrak-

---

KEITH SEWARD ist Publizist, Designer und Präsident von Necro Enema Amalgamated sowie Produzent der CD-ROM-Reihe *BLAM!* Am letzten Filmfest in Berlin gewann *BLAM!* den Hauptpreis und erhielt die silberne Auszeichnung des *Interactive Design Annual* von *I.D. Magazine*.



tion seiner selbst zu machen ist eine ganz andere Sache. Was im ersten Fall zum Klassizismus führt, wird im zweiten zur Entpersönlichung und zur Unterdrückung der Individualität. Die mathematischen Mittel der Proportion, die im ersten Fall benützt werden – der goldene Schnitt, die Regel der Dreizahl –, werden im zweiten zu schlanker Figur und Schlüpfen. Beecroft verwendet die Mittel der Mode nicht zur Unterstreichung des Individuellen, sondern zur Homogenisierung; selbst Nacktheit wird nicht als Ausdruck von Sexualität eingesetzt, sondern dazu, die Models auf ein gleichförmiges Erscheinungsbild zu reduzieren – schliesslich ist Nacktheit ja auch die ursprünglichste aller Uniformen. Eine alte kunsthistorische Formel sagt, dass die Romantik auf dem individuellen Ausdruck beruht, während die Klassik das Individuelle zugunsten des Rationalismus, des Formalismus und der mathemati-

schen Ordnung unterdrückt.<sup>2)</sup> Unter Beecrofts Händen geht der Klassizismus jedoch noch einen Schritt weiter: Nicht nur die Individualität des Künstlers wird zurückgebunden, sondern die Individualität der dargestellten Subjekte wird aktiv unterdrückt.

Wo der klassische Künstler seine Komposition beherrscht und Regeln unterwirft, tut Beecroft dies mit ihren Models. Gewöhnlich sind die Regeln einfach, etwa: 1. Beweg dich nicht; 2. Sprich nicht; 3. Reagiere nicht auf das Publikum. Diese Regeln haben die ästhetische Funktion, die Mädchen zu einer Gruppe und damit zu einem Bild zu vereinen. Aber weil es sich um lebende Models handelt, führt diese Methode in eine Grauzone zwischen Ethik und Ästhetik. Beherrscht ein Künstler den Pinsel, nennt man ihn technisch versiert. Aber wie soll man es nennen, wenn ein Künstler Menschen beherrscht? Ist das auch einfach technisches Können? Oder wird es zur Manipulation? Natürlich ist Beecroft kein faschistischer Tyrann. Sie geht nicht mit Schlagstöcken auf die Strasse um geeignete Mädchen gewaltsam zur Teilnahme an ihren Ausstellungen zu zwingen. Mindestens gibt es einen impliziten Vertrag zwischen der Künstlerin und ihren Models: Bei früheren Werken hat sie mit Freiwilligen gearbeitet, inzwischen werden die Models für ihre Dienste bezahlt. Beecroft spricht von ihren Mädchen häufig als von ihrer Armee und macht sich selbst damit implizit zum Kommandanten oder General. Es geht bei diesem Pseudomilitarismus jedoch weniger um Gewalt und Kampfbereitschaft als um Herrschaft. Beecrofts Mädchen sind keine Amazonen und ihre Muster-soldaten wirken nicht besonders kampftüchtig. Das Militärische liegt allein in ihrer Homogenität, ihrer Uniformität und der Fähigkeit Befehlen zu folgen. Es ist nicht der Kampf, sondern der Drill, der Beecroft interessiert.



VB34.038.VB

VANESSA BEECROFT, VB 34, 1998,

Moderna Museet, Stockholm, Sweden.

(PHOTO: VANESSA BEECROFT)



VANESSA BEECROFT, VB 09, 1994,  
 Schipper & Krome, Köln / Cologne, Germany.  
 (PHOTO: VANESSA BEECROFT)

VB09.002.VB.SLD

Beecroft jedoch einfach als Kommandantin einer Armee von Models zu beschreiben, hiesse einen wichtigen Aspekt ihrer Arbeit zu übersehen, und zwar ist das eine Art absichtliche Vernachlässigung: Die Künstlerin diktiert zwar die Anfangsbedingungen für das Truppenbild, lässt danach aber zu, dass die Arbeit sich auflöst und zerfällt. Es ist, als gäbe es neben den ausgesprochenen Regeln zu schweigen und sich nicht zu bewegen noch eine weitere, unausgesprochene Maxime, die unmöglich zu befolgen ist, nämlich: der Schwerkraft zu widerstehen. Nicht umsonst ruft uns Beecrofts Werk die Korenhalle des Erechtheions auf der Akropolis in Erinnerung; eben wegen dieses Kampfes zwischen Mädchen und Schwerkraft. Während die Karyatiden der Korenhalle Säulen in Mädchengestalt sind, behandelt Beecroft ihre lebendigen Mädchen wie Säulen, wenn sie von ihnen verlangt für die Dauer ihrer Ausstellungen sinnlos stundenlang strammzustehen. Auch wenn den Mädchen die Last des Deckengebälks auf den Köpfen erspart bleibt, so hat Beecroft diese Last eigentlich nur anders verteilt, denn die Mädchen müssen hohe Absätze tragen. Das verkleinert die Kontaktfläche zwischen Boden und Model und reduziert die Standfläche auf lediglich zwei Punkte (Zehe und Ferse), was das Tragen des eigenen Körpergewichts wesentlich erschwert. Steht man einige Stunden so, fühlt sich das zweifellos an, als trüge man ein Marmordach auf dem Kopf.<sup>3)</sup> Vielleicht war es so ein Moment, als Beecrofts grausame Spielart des Klassizismus eines ihrer Models zu der Bemerkung veranlasste, dass es zwar in der Wissenschaft und im Krieg Regeln für die Behandlung von Menschen gäbe, aber nicht in der Kunst.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)



1) Albrecht Dürer, *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, Originalausgabe 1528, 1. Buch.

2) So zeichnet sich zum Beispiel laut Arnold Hauser die klassische Kunst aus «durch die vollkommene Beherrschung des Lebens durch die Disziplin der Formen, die vollständige Durchdringung der Wirklichkeit mit Ordnungsprinzipien und das restlose Aufgehen des Ausdrucks in Wohlklang und Schönheit». Arnold Hauser, *Der Manierismus: Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Welt*, Beck, München 1964, S. 4.

3) «Der menschliche Körper besteht im Durchschnitt aus zirka 60 Prozent Wasser... Auf der Erde hat das Gewicht dieses Wassers beim Aufrechtstehen Auswirkungen auf den ganzen Körper... Der Übergang vom Liegen zum Stehen lässt Flüssigkeit in den unteren Teil des Körpers fließen und verringert den Rückfluss des Blutes zum Herz. Gerät dieser Vorgang ausser Kontrolle, kann das Stehen zur Ohnmacht führen; Soldaten werden manchmal ohnmächtig beim Strammstehen. Zwei weitere Folgen dieser hydrostatischen Wirkung sind Krampfadern, d. h. Venen, die dauerhaft geschädigt sind durch dieses Zuviel an Flüssigkeit, sowie geschwollene Füße.» Ronald J. White, «Weightlessness and the Human Body», *Scientific American*, September 1998, S. 60.



VANESSA BEECROFT, VB 25, 1996,  
Stedelijk Van Abbe Museum, Eindhoven.  
(PHOTO: VANESSA BEECROFT)

