

Sex Sells

Art, Publicity and Pop Life



Jeff Koons, *Made in Heaven* (1989), 314.5 × 691 cm. ARTIST ROOMS Collection, Tate and National Galleries of Scotland.

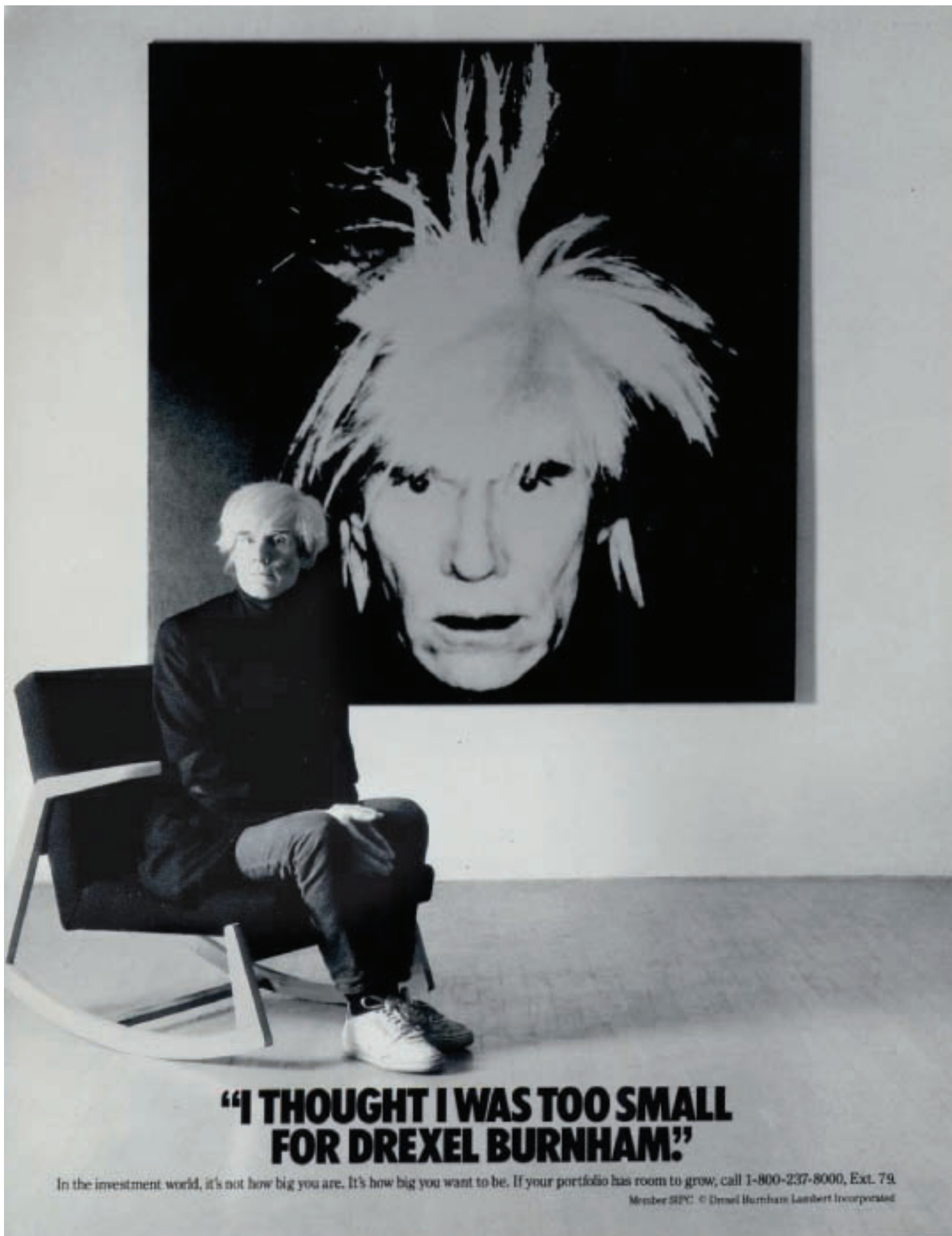
Acquired jointly through The d'Offay Donation with assistance from the National Heritage Memorial Fund and The Art Fund 2008. © Jeff Koons

Jeff Koons, *Made in Heaven* [Au septième ciel] (1989), 314,5 × 691 cm. Collection ARTIST ROOMS, Tate and National Galleries of Scotland.

Acquis par l'entremise de la donation d'Offay avec le soutien de la National Memorial Fund et du Art Fund 2008. © Jeff Koons

By the time Andy Warhol appeared as a guest star on the TV series *The Love Boat* in 1985, his status as an artist had been all but eclipsed by his own celebrity. The artist had become what we would now call “branded” as “Andy,” publisher, gadfly, model, ad man, TV producer, and star. This Warhol, contends *Pop Life* co-curator and *Artforum* editor-at-large Jack Bankowsky, was a savvy marketer who eradicated the critical distance between art and, if not life, then at least entertainment and the marketplace. Bankowsky and his fellow curators, Alison Gingeras, chief curator of the Pinault Collection, and Catherine Wood, curator of Contemporary Art and Performance at Tate Modern, have assembled some of the key figures who embraced Warhol’s adage that “good business is the best art,” and have gone on to cultivate their own signature artistic “brands.”

Pop Life: Art in a Material World, organized by Tate Modern, will be on view at the National Gallery of Canada 11 June to 19 September. A catalogue accompanies the exhibition.



**“I THOUGHT I WAS TOO SMALL
FOR DREXEL BURNHAM.”**

In the investment world, it's not how big you are. It's how big you want to be. If your portfolio has room to grow, call 1-800-237-8000, Ext. 79.
Member SIPC. © Drexel Burnham Lambert Incorporated

*Andy Warhol for Drexel Burnham (1985–87) from Small Scrapbook no. 15, 27,9 × 20,5 cm. Andy Warhol Museum, Pittsburgh.
Founding Collection, Contribution The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.
Andy Warhol pour Drexel Burnham (1985–1987), tiré du Petit album de coupures, n° 15, 27,9 × 20,5 cm. Andy Warhol Museum, Pittsburgh.
Founding Collection, avec le concours de la Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.*

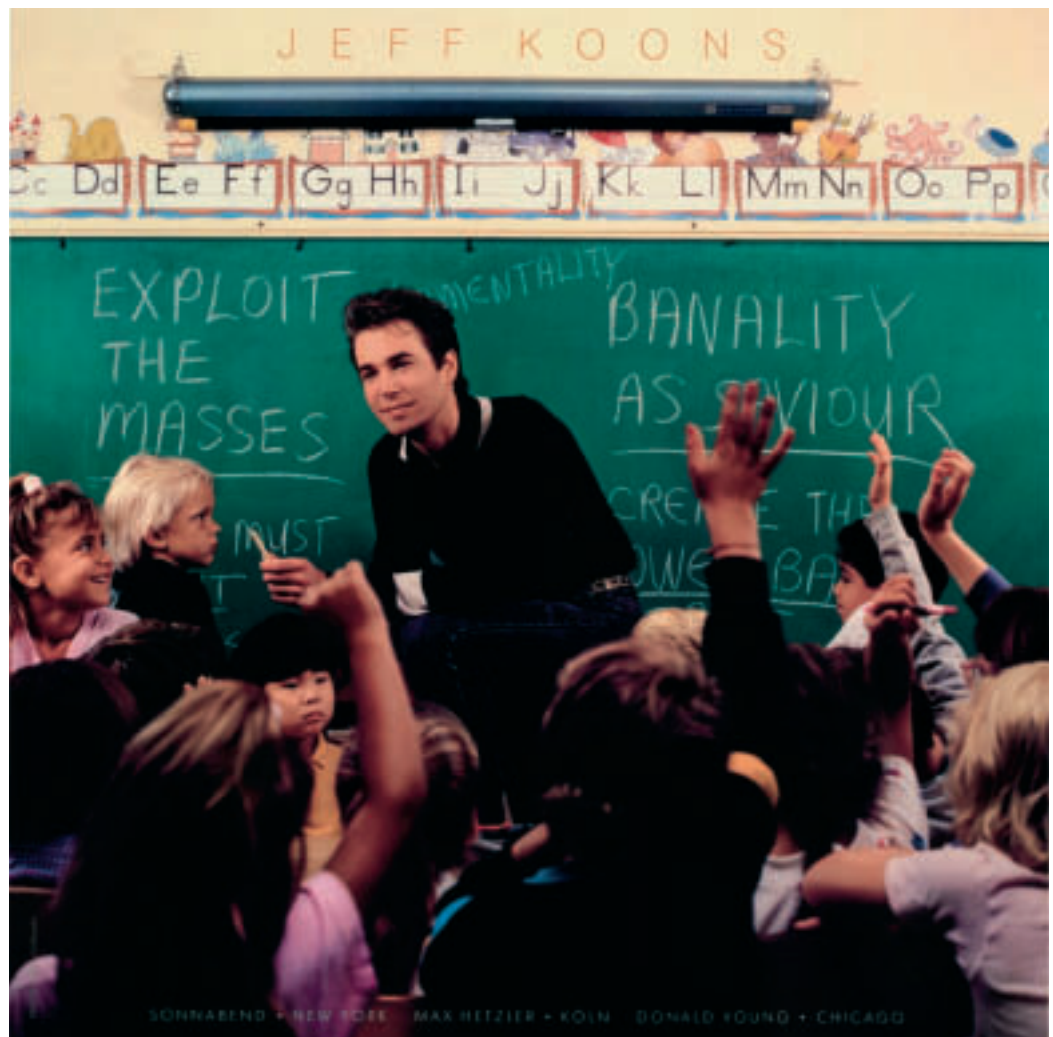
The first to take the Warholian baton and run with it into the cultural mainstream was one-time Wall Street trader-turned artist Jeff Koons. In 1988 Koons devised a series of advertisements for art magazines that promoted three concurrent exhibitions and, moreover, the artist himself who, in each image, looks assertively into the camera, his name in bold letters at the top of the page and his commercial gallery affiliations on the bottom. In the ads Koons assumes a number of contrived roles: from eligible bachelor surrounded by bikini babes, to a learned schoolteacher in his classroom. Due to his own publicity the American's stock and notoriety had begun to rise in equal parts.

In 1990 Koons conflated his budding persona with his art and his life completely. He and the Hungarian porn star and one-time Italian politician Ilona Staller, known in the business as "La Cicciolina," were featured on a public billboard rising above the downtown New York skyline apparently announcing a film titled "Made in Heaven." The sign bore a colossal image of an assertively nude Koons embracing an ecstatic Cicciolina lying prone in skimpy white lace and adorned in a delicate floral tiara. Surrounding them is a sublime yet kitschy landscape, a "Garden of Eden" trapped in the secularized aesthetics of consumer America. Over the course of the next year Koons delivered "Made in Heaven" not as an x-rated film but rather a sexually explicit series of uncensored, up-close and far too personal paintings and mixed-media sculptures of the artist and Staller in carnal bliss.

Made in Heaven was Koons' most successful publicity stunt to date. Moreover, Staller and Koons fell in love while making the series and were married in a small wedding ceremony in the spring of 1991 – an event carried around the world by newswire to local gossip columns that, as Scott Rothkopf remarks in his contribution to the *Pop Life* catalogue, forever "blurred the lines between art, life and the media" for the celebrated artist. According to Rothkopf: "[Koons] and Cicciolina were the contemporary Adam and Eve; their lack of shame in making public their sexual activities would help remove the shame of their bourgeois audience, who would thus be more equipped to accept themselves and achieve their dreams, just as Koons had done in forming a union with the object of his greatest desire." The series has been reassembled for *Pop Life* and viewers can again witness Koons' explicit double-dare to the bourgeoisie. Far

from risking expulsion from the Garden, the notorious body of work frankly enshrines sexuality, as it turned out, within one of the most fundamental bourgeois institutions: the sanctity of a marriage "Made in Heaven."

If Koons' and Staller's unity brought each some acceptance within the cultural maelstrom of daily life, the actions of performance artist Cosey Fanni Tutti, two decades prior, went in the opposite direction. In 1973 the American artist, born Christine Carole Newby in 1951, taxed the limits of then-burgeoning feminist discourses on art, agency and the female body. Over the seven years that followed, she devised a series of "magazine actions" wherein she assumed the role of an adult model, appearing in more than 40 photo shoots for illicit men's magazines. Fanni Tutti's aim to infiltrate what many would call the seedier side of life, if not art, does not appear to have been about celebrity so much as the creation and control over self-image and her body as a sex object. As the artist has explained, "My express intention with the project was both to infiltrate the sex market to create (and purchase) my own image ... and to gain first-hand experience of being a genuine participant in the genre. To achieve my aim, I couldn't adopt the approach of a voyeuristic or analytical artist viewing from the outside ... What was required for me was to become 'one of the girls'."



Advertisement by Jeff Koons, *Artforum*, vol. 27, no. 3, November 1988. Courtesy the publishers of *Artforum*
 Jeff Koons, publicité, *Artforum*, vol. 27, n° 3 (novembre 1988). Avec l'autorisation d' *Artforum*

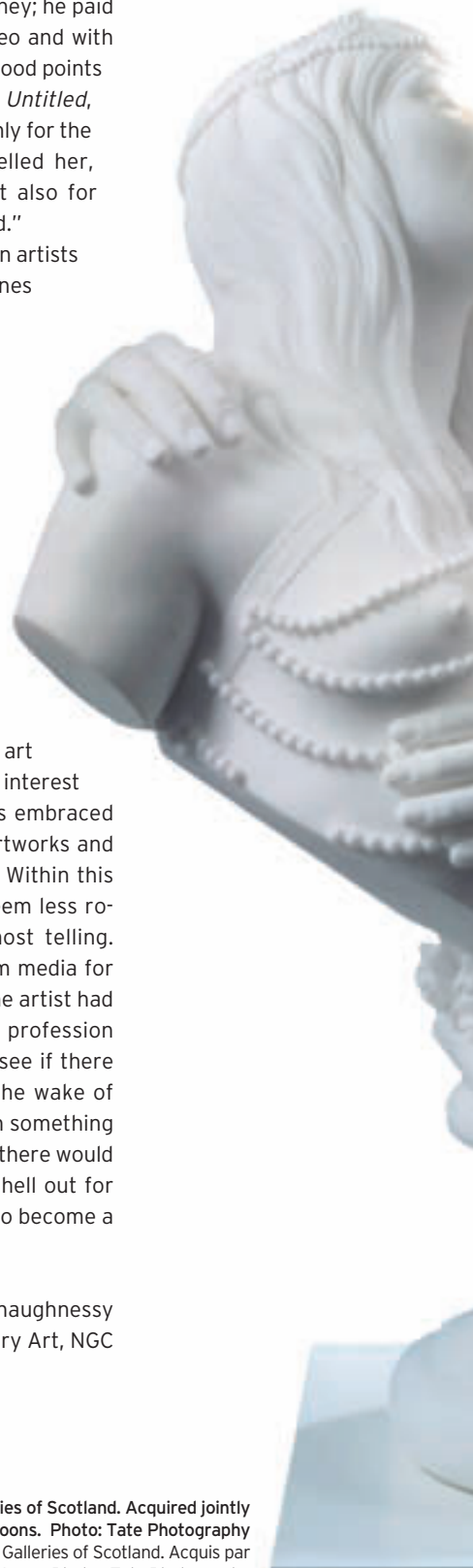
Included in *Pop Life* is one such incarnation of Fanni Tutti as “one of the girls.” *And I Should Be Blue* (1977), was published in *Knave* magazine after the revelation that the girl-next-door was in fact an artist, albeit one with an authentic porn industry modelling card. Appropriately, the images from the shoot showcase Fanni Tutti and a female companion playing the role of “artistes” covering each other’s bodies with blue and red paint that inevitably spills onto the walls around them. A caption above the saucy pictures advises of these splatters: “If they’re smart, they’ll leave it as it stands, and try and palm it off on the Tate for vast sums of money.” The writer likely could not have predicted the image would survive 30 years hence, now framed and, naturally, available for purchase through the artist’s London dealer who loaned it for *Pop Life*. This is not to deride the merits of the Tate Modern exhibition but rather to applaud it as one of the first serious disclosures and examinations of the way in which, for a vast majority of contemporary art, not only does anything go but anything can sell so long as a willing buyer can be found.

In 2003 the American artist Andrea Fraser tested this logic of the contemporary art market in a video unceremoniously called *Untitled*. For more than two decades Fraser’s intelligent form of institutional critique has sought to expose the incongruities circulating within the art world establishment. In *Museum Highlights* (1989) the artist assumed the role of museum docent providing unconventional tours to unsuspecting gallery-goers. In *Official Welcome* (2001) Fraser performed a lively scripted dialogue between an “Artist” and “Supporters.” Over the course of her performance Fraser gradually removed her clothes, exposing her body to the conceits of those whose minds – and pocketbooks – undergird the infrastructure of the mainstream art world. *Untitled* took the relationship between artist and supporter a step further. The 60-minute video provides a bird’s-eye view of a sexual encounter in a hotel room between Fraser and an unnamed art collector. Brokered by the artist and her dealer, the collector paid \$20,000 to be an integral part of the risqué art work and receive one of the five editions of the resulting real-time DVDs. For Fraser the purchase / sale disclosed in *Untitled* is an apt metaphor for the transaction

between collector and artist; aesthetics and intimacies aside, this is essentially an economic exchange for services rendered. *Untitled*, she explains, “turns [the latter] into a very human relationship. The collector had to ‘pay’ much more than money; he paid with his body and his image in the video and with his presence.” However, as Catherine Wood points out in her consideration of Fraser’s *Untitled*, “This act was too close to the line not only for the outraged mainstream press who labelled her, among other things, as a ‘whore’ but also for many of her supporters in the art world.”

So it has always inevitably been when artists tread too closely within or against the lines of common decency. While acceptance of Hollywood fluff or the intolerable cruelties and profane digressions disseminated through the media on a near-daily basis is standard, art is supposed to transport us out of the sphere of mind-numbing entertainment and the marketplace. Since the late 1970s many artists have taken issue with this job description. As the narrative is presented in *Pop Life*, by the end of his career Warhol had long but decided that there was no holy grail beyond the empty shell of art and celebrity. Informed by his profound interest in the banal and the superficial, Koons embraced this shell and has gone on to create artworks and an aura that are both larger than life. Within this lineage Fraser’s contribution might seem less romantic, but it is also perhaps the most telling. Labelled as she was by the mainstream media for *Untitled* was no doubt predictable as the artist had essentially enacted the world’s oldest profession within the contemporary art world to see if there were any takers. Not surprisingly in the wake of Warhol and Koons, artists branded with something of a Midas touch, we might have known there would have been a patron or two willing to shell out for the chance at a true taste of gold and to become a part of art history.

Jonathan Shaughnessy
Assistant Curator, Contemporary Art, NGC



Jeff Koons, *Bourgeois Bust - Jeff and Ilona* (1991), 113 x 71.1 x 53.3 cm. ARTIST ROOMS Collection, Tate and National Galleries of Scotland. Acquired jointly through The d’Offay Donation with assistance from the National Heritage Memorial Fund and The Art Fund 2008. © Jeff Koons. Photo: Tate Photography
Jeff Koons, *Buste bourgeois - Jeff et Ilona* (1991), 113 x 71,1 x 53,3 cm. Collection ARTIST ROOMS, Tate and National Galleries of Scotland. Acquis par l’entremise de la donation d’Offay avec le soutien du National Heritage Memorial Fund et du Art Fund 2008. © Jeff Koons. Photo : Tate Photography



Le sexe rapporte

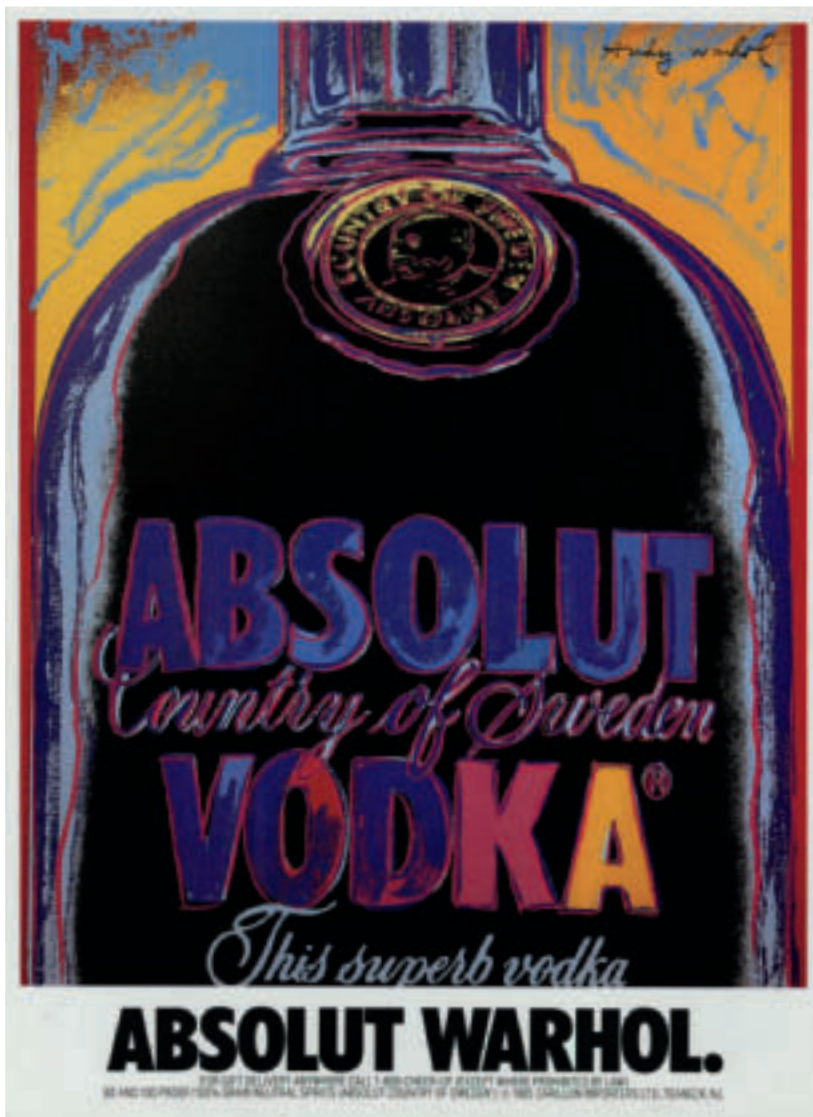
Art, publicité et la vie en Pop

La célébrité d'Andy Warhol a pratiquement éclipsé son statut d'artiste en 1985, à l'époque où celui-ci était l'invité vedette de la série télévisée *La croisière s'amuse* (*The Love Boat*). Warhol avait cultivé sa personnalité publique comme un produit, que nous appelons aujourd'hui « de marque », la marque « Andy » – à la fois éditeur, polémiste, modèle, publicitaire, producteur de télévision et vedette. Ce Warhol, affirme Jack Bankowsky, co-commissaire de *La vie en Pop* et chroniqueur d'*Artforum*, était un spécialiste du marketing qui avait éliminé la distance critique entre l'art, le divertissement et le marché, voire entre l'art et la vie. Bankowsky et les autres commissaires de l'exposition – Alison Gingeras, conservatrice principale de la Collection Pinault, et Catherine Wood, conservatrice, Art contemporain et Performance au Tate Modern – ont réuni quelques-unes des figures clé qui adhèrent à l'aphorisme de Warhol, « *good business is the best art* » [faire de bonnes affaires est le meilleur art qui soit] et qui ont réussi à créer leur propre « marque » artistique.

L'artiste Jeff Koons, qui s'est improvisé quelque temps spéculateur à Wall Street, est le premier à avoir pris le relais « warholien » et nagé dans les eaux du courant culturel populaire. En 1988, il a eu l'idée d'une série de publicités pour les revues d'art qui avait la particularité d'annoncer trois expositions simultanées et, surtout, l'artiste lui-même. Sur chaque image, il fixe la caméra d'un air assuré, son nom figurant en caractères gras en haut de la page et ses affiliations avec les galeries d'art commerciales, au bas de la page. Dans ces publicités, Koons joue plusieurs rôles artificiels allant du célibataire recherché, entouré de nymphes en bikini, au savant professeur donnant un cours à ses élèves. Ces autopublicités eurent pour effet de faire grimper en parallèle la cote et la notoriété de l'Américain.

En 1990, Koons fusionne son personnage public naissant avec son art et sa vie. Avec *La Cicciolina* – de son vrai nom Ilona Staller –, star du porno hongroise et ex-politicienne italienne, il pose sur un panneau-réclame qui domine le centre-ville de New York et qui semble annoncer le film « *Made in Heaven* ». Sur cette image géante, Koons, dans une nudité affirmée, enlace une Cicciolina langoureusement allongée, en extase, et parée de fines dentelles blanches, une délicate tiare de fleurs dans les cheveux. Tous deux posent dans un paysage à la fois kitsch et sublime, un « Jardin d'Éden » piégé dans l'esthétique laïcisée d'une Amérique consommatrice. Au cours de l'année suivante, Koons sort « *Made in Heaven* », non pas comme un film érotique, mais sous la forme d'une série sexuellement explicite de sculptures réalisées avec des

Organisée par le Tate Modern, *La vie en Pop. L'art dans un monde matérialiste* sera présentée au Musée des beaux-arts du Canada du 11 juin au 19 septembre. Le catalogue de l'exposition est disponible en anglais avec des encarts en français.



Andy Warhol, *Absolut Warhol* (1985), tiré du *Petit album de coupures*, n° 15, 27,6 × 20,6 cm. Andy Warhol Museum, Pittsburgh. Founding Collection, avec le concours de la Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.

Andy Warhol, *Absolut Warhol* (1985) from *Small Scrapbook* no. 15, 27.6 × 20.6 cm. Andy Warhol Museum, Pittsburgh. Founding Collection, Contribution The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.

techniques mixtes et des peintures non censurées présentant des gros plans bien trop personnels de Staller et de lui-même en pleine extase charnelle.

Made in Heaven [Au septième ciel] fut alors le coup publicitaire le plus réussi de Koons. Sans compter que Staller et Koons sont tombés amoureux pendant la réalisation de la série et se sont mariés lors d'une cérémonie intime au printemps de 1991. L'événement a fait le tour du monde, passant du fil de presse aux rubriques de potins locaux et brouillant définitivement les frontières entre l'art, la vie quotidienne et les médias, comme l'observe Scott Rothkopf dans son essai du catalogue. Selon Rothkopf : « [Koons] et La Cicciolina sont les Adam et Ève modernes; leur manque de pudeur en dévoilant publiquement leurs ébats sexuels aurait aidé les spectateurs bourgeois à abaisser les barrières de leur propre pudeur, leur permettant ainsi de mieux s'accepter et de laisser libre cours à leurs fantasmes, à la manière de Koons qui

a conolé en justes noces avec l'objet de ses plus grands désirs. » Cette série reconstituée pour *La vie en Pop* permet de revoir le double défi explicite lancé par Koons à la bourgeoisie. Loin de risquer l'expulsion du Jardin d'Éden, la fameuse production – vu la tournure des événements – enchâsse carrément la sexualité dans l'une des institutions bourgeoises les plus fondamentales : le rituel sacré du mariage « Made in Heaven ».

Si l'union de Koons et de Staller a valu aux deux partenaires d'être plus ou moins acceptés au sein du maelström culturel quotidien, les performances réalisées 20 ans plus tôt par l'artiste américaine Cosey Fanni Tutti pointent à l'opposé. En 1973, Fanni Tutti, née Christine Carole Newby en 1951, teste les limites des discours féministes émergents sur l'art, la capacité d'agir et le corps de la femme. Au cours des sept années suivantes, elle produit une série de « mises en scène pour des revues », jouant le rôle de modèle adulte et apparaissant dans plus de 40 séances-photos destinées à des revues pornos pour hommes. L'objectif de Fanni Tutti – infiltrer ce que beaucoup appelleraient les aspects les plus dégradants de la vie, sinon de l'art – ne semble pas tant concerner sa célébrité que la création et le contrôle de son image et de son corps en tant qu'objet sexuel. Comme l'explique l'artiste, « mon intention expresse était à la fois d'infiltrer le marché du sexe pour créer (et acheter) ma propre image ... et d'expérimenter moi-même ce que représentait le fait de participer réellement à des activités propres au genre. Pour cela, je ne pouvais pas adopter l'approche voyeuriste ou analytique d'une artiste extérieure ... Il fallait que je devienne "une des filles" ».

La vie en Pop propose une de ces incarnations de Fanni Tutti en tant que l'« une des filles ». *And I Should Be Blue* [Et je devrais être bleue] (1977) a été publié dans la revue *Knave* après que l'on eut révélé que la « fille d'à côté » était certes une artiste, mais une artiste avec une expérience authentique de modèle dans l'industrie du porno. D'ailleurs, les images de la séance-photo montrent Fanni Tutti et sa compagne jouant le rôle d'« artistes », chacune couvrant le corps de l'autre d'une peinture bleue et rouge qui éclabousse évidemment les murs. La légende qui chapeaute ces images grivoises donne également des conseils sur ces éclaboussures : « *If they're smart, they'll leave it as it stands, and try and palm it off on the Tate for vast sums of money* » [Si elles sont intelligentes, elles les laisseront telles quelles et les refileront à la Tate contre un paquet d'argent]. L'auteur de cette légende ne pouvait pas prévoir que l'image survivrait 30 ans plus tard, qu'elle serait encadrée et évidemment mise en vente par l'agent londonien de l'artiste qui l'a prêtée pour *La vie en Pop*. Cette remarque n'a pas pour but de ridiculiser les efforts de l'exposition du Tate Modern. Au contraire, elle applaudit ce musée qui s'emploie avec sérieux à révéler comment pour la grande majorité des œuvres



Andrea Fraser, image fixe de *Untitled* (2003). Avec l'autorisation de l'artiste
Andrea Fraser, still from *Untitled* (2003). Courtesy the artist

d'art contemporain, tout peut se faire et tout peut se vendre, à condition de trouver un acheteur intéressé.

En 2003, l'artiste américaine Andrea Fraser teste la logique du marché de l'art contemporain dans une vidéo tout simplement intitulée *Untitled*. Connue depuis plus de deux décennies pour sa critique des institutions, elle tente d'exposer les incongruités qui circulent au sein de l'ordre établi du monde de l'art. Dans *Museum Highlights* (1989), elle se glisse dans le rôle d'une guide-interprète qui offre aux visiteurs sans défiance des visites hors de l'ordinaire. Dans *Official Welcome* (2001), Fraser incarne l'« artiste » et engage un dialogue savoureux avec des « mécènes ». Tout au long de cette performance, elle retire un à un ses vêtements, exposant son corps à la suffisance de ceux dont l'esprit – et le portefeuille – étaye la base du monde de l'art. Une autre étape de la relation entre l'artiste et le mécène est franchie avec *Untitled*. Dans cette vidéo en plongée de 60 minutes, nous assistons à une relation sexuelle dans une chambre d'hôtel entre Fraser et un collectionneur d'art anonyme. Acceptant l'entente négociée par l'artiste et son agent, ce dernier a payé 20 000 \$ pour faire partie intégrante d'une œuvre d'art scabreuse et obtenir l'une des cinq éditions du DVD intégral de cette relation. Pour Fraser, l'achat et la vente dévoilés dans *Untitled* symbolisent avec pertinence la transaction entre le collectionneur et l'artiste qui, toute esthétique et intimité mises à part, est surtout un échange économique de services rendus. *Untitled*, explique-t-elle, « fait [de celle-ci] une relation très humaine. Le collectionneur a dû "payer" beaucoup plus que de l'argent; il a payé avec son corps et son image dans la vidéo, et avec sa présence. » Toutefois, comme le souligne Catherine Wood, dans sa réflexion sur cette œuvre : « L'acte était trop limite

non seulement pour la presse grand public scandalisée, qui a entre autres qualifiée l'artiste de "putain", mais aussi pour un grand nombre de ses partisans du monde de l'art. »

Ainsi en a-t-il toujours été lorsque des artistes s'approchaient de trop près ou franchissaient les limites de la décence. S'il est devenu normal d'accepter la frivolité d'Hollywood ou les digressions impies et les cruautés intolérables presque quotidiennes des médias, l'art est censé nous élever au-dessus du divertissement abrutissant et du marché. Depuis la fin des années 1970, bien des artistes se sont inscrits en faux contre cette description de tâche. De la façon dont se déroule la trame narrative de *La vie en Pop*, Warhol, à la fin de sa carrière, avait depuis longtemps décidé qu'il n'existait aucun Saint-Graal au-delà de la coquille vide de l'art et de la célébrité. Attiré par un profond intérêt du banal et du superficiel, Koons a étayé cette idée en produisant des œuvres et une aura toutes deux plus grandes que nature. Nourrie de cette pensée, la contribution de Fraser peut paraître moins romantique, mais peut-être aussi plus révélatrice. Il était facile de prévoir l'étiquette qu'accrocheraient les grands médias à *Untitled* puisque l'artiste s'est adonnée au plus vieux métier du monde au sein de l'art contemporain pour voir s'il y avait preneur. Sans surprise dans le sillage de Warhol et de Koons, avec des artistes reconnus pour transformer en or tout ce qu'ils touchaient, nous aurions pu deviner qu'il se trouverait un mécène ou deux prêts à tenter leur chance pour réaliser de bonnes affaires et occuper une place dans l'histoire de l'art.

Jonathan Shaughnessy
Conservateur adjoint, Art contemporain, MBAC