MUSÉE RÉATTU - ARLES
www.museereattu.arles.fr

9 782370 740359

Prix : 32€ TTC • ISBN : 978-2-37074-035-9

KATERINA JEBB

MUSÉE RÉATTU

SKIRA

MUSÉE RÉATTU

KATERINA JEBB

MUSÉE RÉATTU

SKIRA

MUSÉE RÉATTU

KATERINA JEBB

SOUS LA DIRECTION DE PASCALE PICARD

MUSÉE RÉATTU

SKIRA

SOMMAIRE
CONTENT

ÉDITORIAL / EDITORIAL
Hervé Schiavetti ..... P. 5

AVANT-PROPOS / FOREWORD
Christian Lacroix ..... P. 6

DEUS EX MACHINA / DEUS EX MACHINA
Pascale Picard ..... P. 10

BEYOND THE SURFACE / SOUS LA SURFACE
Francis Hodgson ..... P. 16

CROSSING EROS / CROSSING EROS
Jeff Rian ..... P. 22

POUR KATERINA JEBB / FOR KATERINA JEBB
Olivier Saillard ..... P. 28

CATALOGUE / CATALOG
Katerina Jebb ..... P. 33

C'est la première fois que le musée des Beaux-Arts de la ville d'Arles accueille une exposition majeure de Katerina Jebb.

Cette artiste britannique, photographe, vidéaste et plasticienne, y avait proposé une première œuvre en 2008, dans le cadre de la carte blanche offerte au couturier arlésien Christian Lacroix.

L'image et plus précisément le photomontage sont les prismes principaux par lesquels elle s'exprime, et « Deus ex machina », l'exposition de ses œuvres, présentée du 2 juillet au 31 décembre, dévoile la palette atypique de ses créations.

Je souhaitais rendre hommage aux précurseurs que sont Jean-Maurice Rouquette et Lucien Clergue qui ont permis au musée Réattu d'ouvrir dès 1965 un département entièrement dédié à la photographie, et qui permet aujourd'hui au musée Réattu d'avoir un fonds exceptionnel, mais aussi de présenter des artistes de renommée internationale.

Grâce à sa politique d'acquisition et en menant ses missions publiques de large diffusion, en offrant une lecture intelligente et intelligible de l'art, en multipliant les partenariats comme celui avec les Rencontres de la photographie, le musée Réattu s'ouvre à tous les publics.

Je souhaite à tous les Arlésiens, et à tous les amoureux de la photographie et de l'art contemporain une agréable visite et un bel été arlésien.

This is the first time that the musée des Beaux-Arts de la ville d'Arles has held a major exhibition of the work of Katerina Jebb.

This British photographer, video and visual artist initially exhibited a body of work as part of the exhibition curated by the Arles-born couturier Christian Lacroix in 2008.

Images, constructed as photomontages, are the prism through which she expresses herself and "Deus ex machina", presented in the museum from 2 July to 31 December, reveals the range and singularity of her art.

I would like to take this opportunity to pay tribute to Jean-Maurice Rouquette and Lucien Clergue, who, in 1965, made it possible for the Musée Réattu to open a department dedicated entirely to photography. As a result of their determination, the museum now holds a large and exceptional collection of photographs and is able to exhibit the work of artists of international standing.

With its strong acquisitions policy, actions and events directed toward a broad public, its intelligent and intelligible interpretation of the arts, and several partnerships such as the one with the Rencontres de la photographie, the Musée Réattu addresses to a wide range of visitors.

I wish all Arlesians and lovers of photography and contemporary art a pleasurable visit and a wonderful summer in Arles.

HERVÉ SCHIAVETTI
MAIRE D'ARLES
MAYOR OF ARLES

AVANT PROPOS
FOREWORD

CHRISTIAN LACROIX

J'ai rencontré Katerina Jebb un matin de 2007 grâce à Olivier Saillard, alors directeur de la programmation au musée de la Mode et du Textile, dans les salles souterraines du musée des Arts décoratifs, autour des immenses scans qu'elle venait de réaliser à partir de quelques-uns de mes modèles, pour l'exposition que nous préparions alors.

Silence un peu clinique. Timidité réciproque.
Vêtue d'un manteau de presque petite fille sage, bleu sainte Vierge, très *British*, le visage sérieux et concentré, rappelant l'excentricité naturelle des égéries « omega » du groupe de Bloomsbury, comme Dame Ottoline Morrell, ou du *swinging London sixties* qui l'a vue naître, Katerina déroulait chaque empreinte avec un flegme tout aussi britannique, un soin, une délicatesse et une lenteur qui tenaient du rituel. Celui de ces femmes espagnoles dédiées, de mère en fille, au service des Vierges de procession, vouées à leur habillage et déshabillage a*d vitam aeternam.* C'est en Madones de Pâques qu'apparaissaient une à une ces belles endormies, momies fraîchement révélées, reines mortes enfant, bienheureuses en voie d'ascension, avec ces attitudes contraintes et inhabituelles que prennent les corps de toute cette population que l'on voit accrochée aux parois des catacombes de Palerme.

Au-delà de ces allures de *santi belli* en lévitation, de ces poupées de mode du XVII^e^ ou du XVIII^e^ siècle qui parcouraient l'Europe en diffusant les créations de Paris, de ces voyageuses du troisième type, gisantes interstellaires soudain dressées, ressuscitées, sorties des limbes, ou de la faune/flore des grands fonds sous-marins, de « patientes » en habits de gala, dans leurs atours à la Peau d'âne, filles de l'« ogre » ou fiancées de Barbe bleue, Belles au bois dormant debout, au-delà, donc, de ces allures de contes et légendes, ces *icons* sont une réelle innovation, du « jamais vu » au sens propre, du « jamais vu ainsi », comme une autre dimension.

Ces portraits, quant à eux, pourraient être morbides s'ils n'arboraient pas pour la plupart un certain sourire, un clin d'œil de naïade prête à s'évanouir, la complicité ou la connivence moqueuse des elfes.
Ces sourires tranquilles me rappellent celui de « l'inconnue de la Seine », ce masque de plâtre du XIX^e^ siècle moulé sur le visage d'une désespérée dont l'expression de quiétude, doucement extatique, a fasciné des générations, orné les murs de bien des ateliers et salons d'amateurs, loin de se douter du drame initial,

I met Katerina Jebb one morning in 2007 through Olivier Saillard, who was then the programming director for the Musée de la mode et du textile. We were in the basement rooms of the Musée des Arts décoratifs surrounded by the monumental scans she had made of some of my designs for an exhibition we were preparing.

A somewhat clinical silence. A shared timidity.
Wearing a very British, Virgin Mary blue, good-little-girl type coat, and with a poise and concentration reminiscent of the natural eccentricity displayed by the Bloomsbury Group's Omega muses, Lady Ottoline Morrell comes to mind, or icons of London's "Swinging Sixties" (the decade of her birth), Katerina Jebb rolled out each print with typical British reserve and the slow, meticulous attentiveness of a ritual. Like that of the Spanish women who handed down, from mother to daughter, the duties related to the figures of the Virgin Mary carried in processions, dressing and undressing them *ad vitam aeternam.*
It was as if Easter Madonna effigies were suddenly being unveiled, one by one: mummified sleeping beauties, dead child-queens, Blessed Virgins aspiring to heaven, all displaying the stiff, unusual postures of the bodies that people the walls of Palermo's catacombs.

Much more than images of levitating *santi belli*, or the 17^th^- and 18^th^-century fashion dolls who, like travellers of a "third kind", roamed Europe to spread awareness of Parisian milliners' creations, or interstellar recumbent female statues suddenly rising, resuscitated, delivered from limbo or from the flora and fauna of the deep seas, or "patients" in a ball gown, in their Donkeyskin finery, or even the Ogre's daughters, Bluebeard's fiancées or erect Sleeping Beauties, much more, therefore, than images inspired by legends and folktales, Katerina Jebb's icons are truly innovative, literally never-seen-before, never-seen-as-such, from another dimension.

As for her portraits, they might seem a little morbid if most of them did not appear somehow to smile and wink at us like a swooning naiad, suggesting the ironic complicity of elves.
Such serene smiles remind me of "The Unknown Woman of the Seine", a drowned suicide victim of the 19^th^ century for which a plaster death mask was made. The peaceful, ecstatic expression of her features fascinated the public for generations, her likeness even decorating the walls of many an artist's studio and the sitting rooms of admirers unaware of the original tragedy and simply

ne retenant que l'empreinte d'un bonheur comblé, sans nuages, la calme béatitude d'une félicité apaisée.

Ces petites ou jeunes filles, ces femmes, toutes belles et souvent célèbres, sans autre artifice que leur masque de porcelaine *nude color*, émergent des profondeurs comme des ténèbres de la terre remuée, beautés miraculées à demi exhumées lors de fouilles délicates.

On est entre deux états, entre deux eaux, entre clair et obscur, apparition et disparition, limbes et éthers, dans le lointain indifférent d'âmes déjà affairées ailleurs, ou sous la glace, comme cette fille mystérieuse nommée « Geai » qui sourit au jeune Albain sous la surface du lac Saint-Sixte dans un livre de Christian Bobin.

Mais au-delà de ces figures féminines entre spiritualité et sensualité, dans l'extase des saintes baroques, c'est un monde habité d'êtres déjà ascensionnés, mutants de l'humanité future, oiseaux-insectes de millénaires à venir, que capte Katerina. Des « âmes », n'ayons pas peur des mots.

Plus loin il est question de viscères, de vivisection, de dissection et d'autopsie. Puis, sur fond gris opalin, c'est le domaine du constat, de l'enquête, des pièces à conviction, des reliques du quotidien en monstration, de l'inventaire, de la scrutation d'objets trouvés. Mais là encore, au-delà du témoignage, de la compilation, du recollement d'épaves en apparence banales, Katerina sacralise ou « signale » ces objets, leur donne tout leur poids, tout leur sens, et les fait ainsi accéder à un autre statut.

Deus/dea ex machina : ce sont bien des divinités, des déesses, qui émergent de la « machine », du scan, comme les « Vénus naissant de l'onde », une part de divinité en tout cas, et la face révélée de ces objets inanimés qui ont ici bel et bien une âme.
Telle l'élue qui vient *in fine,* au théâtre, éclairer les mystères, Katerina est une « intermédiaire », une « traductrice », une « révélatrice » entre deux états, deux mondes, deux réalités.

Jamais je n'avais rencontré un tel regard sur mon travail, sur l'idée d'une robe, de la parure, de l'apparence ainsi mises en majesté, fixées, comme des papillons dans leur cadre, mais vives, « à vif ». Ce regard si personnel, si particulier, baroque et novateur à la fois, était un immense cadeau et ses icônes ont trouvé naturellement leur place au pavillon de Marsan, puis se transportèrent à Arles, au cloître Saint-Trophime, l'été suivant. Parfaitement légitimes dans un tel lieu, comme des saintes de Zurbarán en pleine méditation.

Le lien de cette collaboration en forme de procession m'est cher et je suis heureux d'avoir pu se faire rencontrer Katerina Jebb et Pascale Picard au grand prieuré où la cohorte de ses créatures/créations rejoint celle des chevaliers de Malte et, surtout, de tous les grands photographes de l'histoire dans le fonds unique et si précieux des collections du musée Réattu, avec cet œil par elle seule inventé qui scrute et transperce, palpe et caresse, donne à voir vraiment par le biais d'un dispositif dont elle transcende la rudesse.

Diva machina!

interested in a cast of happiness fulfilled, blue skies and, at last, the quiet beatitude of bliss.
These girls or young maidens, these women, all of them beautiful, often famous, with no other cosmetic addition than a nude-coloured porcelain mask, emerge from the dark depths of the Earth's soil, miraculous beauties partially exhumed through careful excavation.

Neither one thing nor another, they float on the cusp of darkness and light, appearing and disappearing, between limbo and ether, in that faraway indifferent state of souls already busy elsewhere, or caught beneath the ice, like the mysterious girl called Geai in a novel by Christian Bobin, who smiled at the young Albain from under the frozen surface of Lake Saint-Sixte.

However, along with these female figures – half-spiritual, half-sensual and seemingly as enraptured as Baroque saints – Katerina Jebb has captured a world filled with post-ascension beings, mutants of the humankind of the future, part-bird and part-insect from thousands of years hence. Jebb has captured, let's not be afraid of words, "souls".

Further along, there it is a matter of intestines, of intestines, vivisection, dissecting and autopsies. Then, on a backdrop of opal-grey, it is the realm of assessment, inquest, evidence, the relics of our daily existence are disclosed and inventoried, our found objects scrutinised.
Yet again, rather than creating a testimonial, a compilation, an assemblage of seemingly banal flotsam, Katerina Jebb sanctifies or highlights these objects and gives them weight and meaning, elevating them to a higher status.

Deus/dea ex machina: these are indeed divinities, goddesses emerging from a machine, a scanner. Like Venus rising from the waves, they are at least part divine, the revealed image of those inanimate objects that, in this instance, truly do have a soul.
In the same way that in traditional drama an omniscient character comes on stage to clarify the intrigue at the end of the play, Katerina Jebb is a go-between, a translator, she reveals dual states, dual worlds, and dual realities.

I had never encountered such a perspective on my work, on the concept of a dress, of attire, of appearance, shown "in majesty" and framed like butterflies on display yet alive, intensely so.
Such a unique, personal point of view, both Baroque and innovative, was a great gift and so her icons fit quite naturally into the Marsan Pavilion, then travelled to the Saint Trophime Cloister the following summer in Arles, again perfectly legitimate in such a setting, as are Zurbarán's contemplative female saints.

The relationship born from this procession-like collaboration is dear to me therefore I am delighted to have instigated an encounter between Katerina Jebb and Pascale Picard at the Grand Priory where the cohort of her creatures/creations joins that of the Knights of Malta, and, first and foremost, also the works of the great photographers throughout history, housed in the unique, invaluable collections of the Musée Reattu. Her creative eye is hers alone, it scrutinizes and pierces, palpates and caresses, truly exposing her subject with the use of a device whose brutality she transcends.

Diva machina!

DEUS EX MACHINA
DEUS EX MACHINA

PASCALE PICARD

Le caractère historique d'un lieu, hanté par l'esprit des chevaliers de l'ordre de Malte associé au devenir d'une demeure d'artiste, consacre l'ambiance incroyablement baroque d'un édifice devenu musée en 1868. Jacques Réattu, replié derrière ces murs de 1796 à sa mort, avait gravé au fronton de l'entrée du bâtiment sa devise *Nulli labor fallax*, « le travail ne trahit personne ». Artiste républicain engagé, militant des droits de l'homme, il érigeait ici le temple d'une liberté d'expression artistique où, seul, face à son travail acharné, il ne serait plus trahi. Depuis, le grand prieuré abrite de son rempart rassurant l'œuvre d'artistes conquis et fascinés par la force d'un esprit des lieux toujours vivace.

En 2008, Katerina Jebb, invitée par Christian Lacroix à l'occasion de son exposition, succombe à son tour à l'attraction de ce territoire et y présente pour la première fois ses créations. À la suite de cette expérience, elle offre au musée une première œuvre, *Ladies Tights* (p. 89). Christian Lacroix me présente Katerina en 2014 et la donation de la spectaculaire série de huit grands formats, *Untitled Icon* – 1 à 8 (p. 39 à 47), entre dans les collections quelques mois plus tard. Intriguée par l'univers singulier d'une esthétique éclectique et conquise par la facture de compositions renouvelant un classicisme familier, celui de Réattu bien entendu, mais aussi celui d'Ingres, de David, de Gros, de Géricault, de Delacroix, la perspective d'une exposition monographique se dessine alors.

Les codes canoniques de la peinture d'histoire, le prix de Rome de Réattu trouvaient un écho fraternel dans *Tapestry* (p. 36-37). La technique de photomontage d'images exclusivement obtenues à partir d'un scanner fait entrer un médium industriel de numérisation dans un champ de créativité qui renoue avec les pratiques artistiques d'assemblages et de collages. L'image, organisée en strates, s'y compose en surface comme en profondeur alors que l'absence de perspective revendique une fusion des idoles d'hier et d'aujourd'hui. Le luxe oriental de figures de mode contemporaines alanguies, le profil de Tilda Swinton, telle l'effigie impériale d'une monnaie antique, la sensualité de la bouche de Kylie Minogue, un sextoy suspendu, un mannequin médical destiné à l'étude anatomique, un enfant marchant baigné de lumière s'y superposent à *Roger délivrant Angélique*, à *L'Enlèvement des Sabines*, aux *Pestiférés de Jaffa*, au *Radeau de la Méduse*, aux *Massacres de Scio*. Ces peintures néoclassiques posent ainsi la trame du sujet dans une apparente incohérence. L'ensemble s'organise symétriquement autour d'une figure qui domine cet univers de sa

Both the historical character of a place haunted by the Knights of the Order of Malta and the memory of an artist's residence, create an amazingly baroque atmosphere. The edifice was to become a museum in 1868. Jacques Réattu, who retreated within these walls from 1796 until his death, had his motto engraved on the pediment of the building entrance: *Nulli Labor Fallax*, "Work does not betray". A committed republican and passionate human rights advocate, the artist created here a safe haven for artistic expression where, alone, tirelessly immersed in his work, he would no longer be betrayed. Ever since, within its protective walls the Grand Priory has welcomed works by artists who were at once charmed and fascinated by its atmosphere and the energy it still radiates.

Invited by Christian Lacroix for his exhibition in 2008, Katerina Jebb was enthralled by the space and presented her creations there for the first time. In the wake of this experience she donated a first piece to the museum: *Ladies Tights* (p. 89). Christian Lacroix introduced me to Katerina in 2014, and a few months later she granted a spectacular series of eight large-format works: *Untitled Icon N°1 to 8* (p. 39 to 47) to Réattu's collection. Intrigued by the unusual and eclectic aesthetics of this environment, delighted by familiar classical compositions – by Réattu, of course, as well as by painters such as Ingres, David, Gros, Géricault and Delacroix – the idea of a monographic exhibition began to take shape.

The canon codes of historical painting, Réattu's painting that won the *Prix de Rome* would find a sibling in Jebb's *Tapestry* (p. 36-37). Photomontage techniques employed to construct images obtained with a scanner introduce the industrial digital medium to the art world. The image is arranged in layers, assembled both in the surface and the background, while the lack of perspective asserts the fusion of past and present idols. The oriental luxury of languorous contemporary fashion personalities, the profile of Tilda Swinton reminiscent of some imperial effigy stamped on an ancient coin, the sensuality of Kylie Minogue's mouth, a suspended sex toy, a medical mannequin for the study of anatomy, and a child walking into an aura of light are all superimposed upon *Ruggiero Freeing Angelica*, *The Rape of the Sabine Women*, *The Plague Stricken in Jaffa*, *The Raft of the Medusa and The Chios Massacre*. Thus, Neoclassical paintings structure the theme without any apparent logic. The ensemble is set symmetrically around a predominant figure of serene youth. A celestial apparition, clothed in a Christian Lacroix dress, presides over a world that celebrates the power of womanhood.

sérénité juvénile. Comme une fée, elle apparaît vêtue d'une robe de Christian Lacroix et préside à ce monde qui célèbre la puissance de la féminité. Icône sacrifiée, engagée jusqu'à la mort, fidèle, objet de fantasme ou mère, elle triomphe de la perversion, des guerres, des hommes, de la mort, et préside à la vie comme à la beauté. Allégorie contemporaine d'un féminisme tout en nuance et en subtilité, Katerina Jebb se garde de toute approche sociologique cherchant à exprimer le pouvoir de l'intellect. Ce tableau est unique dans son parcours et répond à une commande privée destinée à la production d'une tapisserie ou d'un tapis.

Untitled Icons développe une esthétique similaire mais affirme une dimension plus spirituelle de la recherche de l'artiste. L'anonymat leur concède une certaine universalité. Les figures en lévitation s'individualisent, la composition plus sobre pose l'accent sur l'assemblage de visages et de mains qui viennent incarner les robes de Christian Lacroix. L'effet est tout aussi séduisant que mystérieux tandis que la perspective, en série, des huit images évoque le souvenir des sept peintures en pied de saintes, produites par l'atelier de Zurbarán vers 1650 (musée de Séville). La recherche quasi obsessionnelle du rapport du corps et de l'esprit au vêtement se glisse ici. La suggestion de l'empreinte corporelle s'exprime dans l'intimité du vêtement, comme un moule vide maculé de traces d'ADN.

Untitled Icon 2 est l'une des figures emblématiques de la série. La robe-carcan doit sa beauté sculpturale à son devant de jupe et à sa basque, constitués d'une cape de paséo offerte à Christian Lacroix par le matador Chamaco. Elle hérite du rouge des robes de mariée du XVIII[e] siècle comme du sang du combat de l'arène. Ici détourné, teinté, l'attribut du matador en parade devient armure. La figure s'anime du visage fantôme de Tilda Swinton après que Madonna l'a portée et habitée d'une énergie qui transpire encore dans le souffle de l'actrice (p. 41).

Cette recherche de l'être redouble lorsque Katerina Jebb entreprend de passer au crible du scanner des vêtures historiques, l'émouvant corsage de Marie-Antoinette (p. 118-119), le costume du Dauphin son fils (p. 134), la robe de Joséphine (p. 133), la veste de Napoléon (p. 129). D'une manière inattendue, l'hyperréalisme des contextures, d'une déchirure, d'une tache, invite à entrer dans l'intimité des êtres disparus. L'attrait de l'écriture répond à cette même fascination. La numérisation des garde-robes de

A forsaken icon, resolved unto death, faithful, an object of desire or simply a mother, she triumphs over perversion, wars, men and death to oversee life and beauty. Katerina Jebb's highly nuanced and subtle contemporary allegory carefully avoids any form of sociological approach that might give the intellect credit. This oeuvre, an exception in her body of work, was executed for a private commission as a model for a tapestry or a carpet.

Untitled Icons is of similar aesthetics, however, the series delves into the more spiritual aspects of the artist's research. Anonymity offers them a touch of universality. The levitating figures become individuals; the sobriety of the composition focuses our attention on an assemblage of faces and hands that serve to personify Christian Lacroix's dresses. The effect is at once appealing and mysterious, while the perspective created by the series of eight images brings to mind the seven full-length paintings of female saints produced by the Zurbarán workshop circa 1650 (Seville Museum). The almost obsessive quest to link body and soul to the garments is visible here. The elusive shape of the body lies at the heart of the costume as if the latter were an empty mould smeared with traces of DNA.

Untitled Icon N°2 is one of the emblematic figures of the series. The corseted dress owes its sculptural beauty to the skirt front and bodice flaps made from a *capote de paseo*, a gift to the couturier from the matador Chamaco. Its crimson colour is inherited from 18th-century bridal gowns and the blood of the bullfight arena. Re-appropriated and dyed, the proud matador's attire becomes armour. The figure is inhabited by the ghostly features of Tilda Swinton donning the dress after Madonna had filled it with the energy that still transpires in the actress's voice (p. 41).

Katerina Jebb's pursuit delves deeper yet when her scanner captures historical garments: the bodice of the hapless Marie-Antoinette (p. 118-119), the suit worn by her son, Le Dauphin (p. 134), Josephine's dress (p. 133), Napoleon's jacket (p. 129). Surprisingly, the hyperrealist rendition of the fabric grain, stains, wear and tear, transports us into the intimacy of the deceased. Handwriting evokes a similar fascination. Digitising the clothes worn by historical personalities as if they were holy shrouds sanctifies them. The choice of shadow boxes as frames further strengthens the notion of them as relics.

personnages historiques, tels des Saint-Suaires, les sacralise. Le choix d'encadrement dans des cadres-écrins renforce l'idée de reliques.

Peu à peu la facture s'épure, les sujets s'individualisent froidement, méthodologiquement, et l'inventaire dépasse le principe de la série.

L'inventaire de l'atelier de Balthus marque sans doute un temps fort de ce processus qui parvient à se dégager de la forme pour privilégier une certaine abstraction dans le détail d'une peinture inachevée ou dans les résidus de pigments répandus, déclinant une nouvelle manière de percer la matière (p. 147). L'hyperréalisme du rendu obtenu par la numérisation pousse également à développer l'aspect documentaire des objets. Souvenir des ready-made de Duchamp, le concept évolue cependant. Ici le scanner, devenu un outil artistique par le choix de l'artiste, ne reproduit que des objets manufacturés liés à l'intimité d'un autre artiste, à un autre médium artistique. Pinceaux, tubes de peinture, spatules, flacons se détachent d'un fond souvent gris et sont imprimés de la main de Balthus (p. 154-155). L'effet le plus puissant du processus apparaît dans le traitement du tablier de Balthus, lui-même composé des strates de peintures d'une vie entière, désincarné, aplati, son patron se dessine comme un hiéroglyphe sur le mur d'un temple (p. 156-157). Empreintes, traces d'ADN sur les derniers mégots écrasés dans le cendrier de toujours, le fantôme Balthus émerge de ces images jusque dans la numérisation de sa tombe (p. 159). Comme un point final de l'inventaire, le traitement suggère le retour à l'éternité, la fusion du corps avec l'élément naturel dont la vigueur végétale dévore tout. Seul signal d'une présence humaine, la stèle funéraire, déclinant discrètement un nom d'artiste, « BALTHUS ». L'heureux hasard d'une pomme tombée là vient intriguer et parfaire le tableau.

Fascinée ou obsédée par cette étroite frontière entre vie et mort, Katerina Jebb s'attache à fixer le vivant dans des portraits dédiés à des femmes choisies comme des sujets contribuant à son discours sur le pouvoir de la féminité. Leur dénominateur commun est celui de la réussite, qu'elle soit sociale ou professionnelle. Telles des déesses, elle met en scène les héroïnes contemporaines d'un panthéon devenu people : Tilda Swinton, Isabelle Huppert, Kristin Scott Thomas, Kate Moss, Kylie Minogue. Cette approche du présent se révèle pareillement dans les vidéos de Katerina Jebb. L'ambiance toujours poussiéreuse, entre deux mondes, entre deux eaux, comme apparaît Setsuko

Gradually, the composition is refined, the subjects are clinically, methodically individualised and inventory soon overrules the concept of a series.

Documenting Balthus's studio was arguably a milestone in a process that frees itself from formality and moves towards abstraction, focusing on a detail of an unfinished painting, on residual pigment traces, thus testing new ways of understanding matter (p. 147). The hyperrealist image obtained by digitisation opens a new direction to query: the object as document, a concept reminiscent of Duchamp's ready-mades. Here the scanner has become a creative tool and the artist has chosen to reproduce only manufactured objects pertaining to another artist's personal affairs, to another artistic medium. Paintbrushes, tubes, painter's knives, glass containers, generally set against a greyish background, bear the imprint of Balthus's hand (p. 154-155). The most compelling effect of this process is evinced in the treatment of Balthus's smock that records a lifetime of accumulated paint deposits: it is disembodied, flattened, the pattern revealed like hieroglyphs in a temple (p. 156-157). Prints, traces of DNA on his last cigarette stubs cast in the ashtray he always used, the ghost of Balthus transpires from these images, even from that of his grave (p. 159). Bringing the inventory to a close, the rendition of his tomb suggests a path to eternity, the body absorbed by natural elements, the all-devouring vitality of vegetation. The only sign of human presence, the burial headstone, discreetly mentions the name of an artist: "BALTHUS". The auspicious presence of a fallen apple adds an intriguing last touch to the tableau.

Whether fascinated or obsessed by the narrow line between life and death, Katerina Jebb has set out to capture the living in her portraits that celebrate the women she chose as subjects to illustrate her narrative on the power of womanhood. They are united by success, whether social or professional. She views her contemporary heroines from the celebrity hall of fame as belonging to a pantheon of goddesses: Isabelle Huppert, Kristin Scott-Thomas, Kate Moss, Tilda Swinton, Kylie Minogue. Katerina Jebb's perception of the present is also revealed in her videos. As always the mood is ethereal, otherworldly, the subject suspended, afloat as Setsuko Klossowska de Rola appears to be, drifting like John Everett Millais's *Ophelia* (p. 49). Like a pendant piece to the image of Balthus's grave, this reference to the famous English Pre-Raphaelite painting continues the inventory of the Balthus family.

Klossowska de Rola, flottant à la manière de l'*Ophelia* de John Everett Millais (p. 49). Référence à la célèbre peinture anglaise préraphaélite, comme un pendant à la tombe de Balthus, l'inventaire de la famille Balthus se poursuit ainsi.

L'approche autobiographique apparaît dans le scan de la carte de presse de Katerina Jebb, sa photographie d'identité est à elle seule une composition, le regard vers les cieux, telle une image saint-sulpicienne (p. 102). Sa date de naissance, sa fonction de photographe, l'année mais surtout le nom du quotidien *Libération* sonne comme le tournant d'une vie militante de femme éprouvant son rapport à la société contemporaine. L'image sonne comme une carte d'affranchie, comme le manifeste d'une sensibilité affirmée pour les sujets emblématiques de la libération de la femme. Son propre autoportrait dévoilant son sein, obtenu à la sauvette dans une boutique de reprographie, qu'elle fera signer à Hugh Hefner, président de la revue *Playboy*, est très ironique (p. 85). En ce sens les collants (p. 89), les clichés « blonds de votre enfance » (p. 95), la robe de Dior (p. 93) symbole d'un luxe libérateur d'après-guerre ou encore le paradoxe outrancier dans la sauvagerie d'un manteau confectionné d'une peau de léopard, métaphore d'une femme fauve (p. 100), sont des œuvres marquantes. Cette image voisine avec la couverture de la revue *Transition* illustrée du peigne de Marcel Duchamp sur la tranche duquel est gravé : « Trois ou quatre gouttes de hauteur n'ont rien à faire avec la sauvagerie », citation sans autre sens que son non-sens. Incohérences énigmatiques dont on retrouve le fil rouge dans le scan d'un flacon de parfum du parfumeur Henri Rigaud « Un air embaumé » dont Marcel Duchamp détournera, en 1921, l'étiquette avec la complicité de Man Ray.

Le rapport à la sensualité se conjugue en juxtaposition d'images, d'objets à l'évocation d'un érotisme sous-entendu. Une plante carnivore aux allures de phallus voisine avec la délicatesse d'un intérieur de robe drapé suggérant dans son rose tendre les muqueuses d'un vagin (p. 115). Sourires entendus lorsqu'elle provoque la rencontre d'une plaque rouge récompensant le premier prix d'un concours agricole d'insémination artificielle avec la veste de Napoléon (p. 128) !

Fascinée par la « haute société », Katerina Jebb en cultive l'antithèse, démystifiant tout en finesse les icônes marketing des grandes marques de luxe lorsqu'elle scanne un simple sachet plastique griffé Céline, plus encore lorsqu'elle remplit de viande fraîche un flacon de « Chanel n°5 » acheté aux puces. La viande provient d'une boucherie « chic » de Chelsea qu'elle donnera à son chien après cette expérience.

Cette ironie provocante et fantasmagorique, cette dramaturgie constante trouve toute sa mesure dans l'un des sujets récents de Katerina Jebb : un caneton bicéphale, *Le Poussin*. Toute l'horreur, la violence de la nature personnifiée par l'innocence d'un petit Cerbère devenu touchant, voire « mignon », qui apparaît soudainement d'un mécanisme d'imagerie industrielle : un *deus ex machina*.

An autobiographical approach is recorded with a scan of Katerina Jebb's press card where even her identity portrait photo is a composition, eyes looking to the heavens like saints on religious paraphernalia (p. 102). Her date of birth, profession as photographer, the year and most significantly the name of the newspaper, "*Libération*", all resonate as if they marked a turning point in the life of a female activist testing her relationship with contemporary society. The image brings to mind a freedwoman's card; it is a sort of manifesto affirming her affinities for the emblematic issue of women's liberation.
Her own portrait, with a breast exposed, was captured by a photocopy machine while at a print shop; the irony is, she had it autographed by Hugh Hefner, the founder of Playboy magazine (p. 85). The tights (p. 89), the images of *les blonds de votre enfance* (the blonds of your childhood, p. 95), the Dior dress (p. 93) – a symbol of the freedom found in post-war luxury – the outrageous paradox shown in the bestiality of a leopard skin coat (p. 100), a metaphor for the idea of feral women, are all striking images. The latter is set next to the 1937 cover of *Transition magazine* featuring Marcel Duchamp's comb, engraved on its edge "*3 ou 4 gouttes de hauteur n'ont rien à faire avec la sauvagerie*" (3 or 4 drops in height have nothing to do with savegery), a quote that has no other meaning than nonsense. The thread of enigmatic incongruity continues with the scan of a Henri Rigaud bottle of perfume called "Air embaumé" (scented air). Its label was *détourné* by Marcel Duchamp with the help of Man Ray in 1921.

The reference to sensuality is expanded by juxtaposing several images of objects summoning the idea of latent eroticism. A phallic-like carnivorous plant is placed next to the delicately opened folds of a dress, its blush-pink fabric suggesting the mucus membranes of the vagina (p. 115). Sarcastic smiles arise when the artist brings together a red plate commemorating the first prize of an agricultural contest for artificial insemination with Napoleon's jacket (p. 128).

Katerina Jebb's fascination with high society has led her to work with contrasts, she demystifies with finesse luxury brand marketing icons when, for instance, she scans a plastic bag bearing the Celine designer label. She pushes the concept even further by filling a Chanel N° 5 bottle bought at the flea market with fresh meat. The meat was purchased at a "chic" butcher's in Chelsea and was fed to her dog after the experiment.

Katerina Jebb's provocative, fantastical irony, her taste for dramatisation finds its measure in one of her latest subjects: a double-headed duckling. All the horror and violence in nature embodied by an innocent and touching little Cerberus, cute even, produced forthwith by an industrial imaging device: a *deus ex machina*.

SOUS LA SURFACE
BEYOND THE SURFACE

FRANCIS HODGSON

La photographie est une affaire de surfaces. Et le travail des photographes est de refuser de rester à la surface. Une reproduction minutieuse de la manière dont la lumière tombe sur des surfaces donne une photo *de* quelque chose ; mais pour obtenir une photo sur quelque chose, il faut y ajouter des allusions, des métaphores et que s'y imprime la pleine présence intellectuelle du photographe. C'est entre ces deux démarches que se joue tout le ballet du sens. Katerina Jebb le sait. Sa technique est excentrique et ses sujets légèrement décalés. Mais ses préoccupations ont depuis longtemps une grande cohérence, et sa manière et son doigté sont toujours très personnels. Sa façon de regarder reflète une façon de penser : ni l'une ni l'autre ne restent à la surface.

Commençons par ce qui saute aux yeux : on ne trouve pas une seule image d'homme dans l'exposition. Seulement des reliques d'artistes de sexe masculin et diverses autres traces d'hommes. Jebb trouve de multiples manières de s'intéresser aux femmes. *Tapestry* est presque un florilège des attitudes des femmes elles-mêmes et des attitudes envers les femmes. On y croise la propre fille de Jebb, en fillette qui s'avance crânement sur le terrain miné des différentes féminités. Jebb n'a pas peur d'aborder les choses de front, comme le montre son autoportrait qui fait peu de cas de la signature de Hugh Hefner. Hefner est *Hef*, le fondateur de *Playboy*, que le journaliste américain Tom Wolfe avait trouvé reclus et crasseux sur un lit qui tournoyait lentement, dans une pièce où la lumière du jour ne pénétrait pas. L'autoportrait montre un acte de dévoilement, similaire à celui grâce auquel Hefner avait fait fortune : on y voit la poitrine, les lèvres, la figure et la chevelure d'une femme, toutes des caractères sexuels secondaires. Mais tandis que Hefner vendait du fantasme et l'illusion d'une soumission et d'une disponibilité, Jebb n'offre que son seul choix personnel et le dévoilement de sa seule personne. Cette image tient grâce à des morceaux de scotch, comme il se doit. Les célèbres doubles pages au milieu de *Playboy* finissaient toujours collées sur des casiers d'hommes, sur leurs lieux de travail, ou sur les placards des garçons dans leur chambre. Hef ne fit pas preuve de discernement en signant cette photo : son geste parachevait l'élégante mise au pilori par Jebb de tout ce que représentaient ses images.

Jebb a travaillé pour des marques de mode, en faisant preuve d'inventivité et de flair. Elle est depuis longtemps soutenue et sponsorisée par Comme des Garçons, Louis Vuitton et d'autres grands noms. Elle souligne que cela ne fait pas pour autant d'elle une photographe de mode, que ce qui l'intéresse coïncide avec certaines préoccupations des marques de mode : notamment la manière dont les femmes se donnent à voir. Cela va donc sans aucun doute et à juste titre bien au-delà d'un mépris pour Hugh Hefner.

It is the proper business of photography to deal with surfaces. It is the proper business of photographers to refuse to be satisfied with what's on the surface. Careful reproduction of the way light falls on surfaces gives a photograph *of* something; but it takes allusion and metaphor and the full insertion of the intellectual presence of the photographer to give a photograph *about* something. Between those two attitudes lies the whole dance of meaning. Katerina Jebb understands that. She has eccentric technique and her subject matter is just off usual. Yet her concerns have been consistent for a long time, her manner and *doigté* always her own. She has a way of seeing which reflects a way of thinking and neither is ever satisfied with the surface alone.

To start with the obvious, there are no pictures of men in this exhibition. There are only relics of male artists, and traces of men in other forms. Jebb finds many different ways to be interested in women. *Tapestry* is almost a compendium of women's attitudes and attitudes to women. It includes Jebb's own daughter, marching as boldly as a little girl through the minefield of different femininities. Jebb isn't frightened of tackling things head on: see her self-portrait, wholly dismissive of the signature of Hugh Hefner. Hefner was "Hef", the founder of *Playboy*, whom the American journalist Tom Wolfe found a grubby recluse on a slowly spinning bed in a room sheltered from all daylight. The self-portrait shows an act of unveiling, precisely the act from which Hef made his fortune; it shows the breast and lips and face and hair of a woman: secondary sexual characteristics all. But where Hefner sold fantasy and the illusion of submission and availability, Jebb gives only her own decision and only her own person unveiled. The picture is held together with bits of sticky tape, as it should be. *Playboy*'s famous centrefolds always ended up taped to the lockers of men in workplaces or the cupboard doors of boys in their bedrooms. It was very short-sighted of Hef to sign it: in doing so, he completed the elegant skewering of all that his imagery stood for.

Jebb has worked for fashion brands – with imagination and flair. She has long been supported and sponsored by Comme des Garçons, Louis Vuitton and other major names of the sort. She insists that this doesn't make her a fashion photographer; rather that her concerns overlap with some of the brands': both are very interested in the ways women present themselves in the world. Inevitably, and quite properly, that goes a long way beyond contempt for Hugh Hefner.

Katerina Jebb's most particular technical mannerism is that she uses scanners to make photographs. There are historical reasons why she started: an accident, difficulty holding cameras. She sometimes lays her sitters on large flat-bed scanners, and she sometimes

La principale spécificité technique de Katerina Jebb est qu'elle se sert de scanners pour faire des photographies. Des raisons historiques l'ont poussée vers ce choix : un accident et une difficulté à tenir l'appareil photo. Il arrive qu'elle installe ses modèles sur de grands scanners à plat ou approche d'eux à la verticale des scanners plus petits et plus légers. Dans tous les cas, le procédé est particulier. Les connotations médicales sont inévitables : froides, scientifiques, factuelles. Pourtant la dimension physique du scan en fait une expérience très inhabituelle. Se faire prendre en photo crée souvent de la gêne mais l'interaction n'est en général pas aussi intime. Lorsque Jebb tient son scanner tout près du modèle, c'est comme une caresse, une manière d'accumuler du regard par un contact si proche qu'il en devient troublant, comme si vous autorisiez une personne aveugle à passer ses mains sur votre visage ; ou comme si un amoureux voyait avec ses doigts au lieu de ses yeux.

Le scanner a été une véritable révélation. Jebb a élevé cet outil éminemment superficiel – conçu et en général utilisé exclusivement pour numériser des surfaces planes – au rang de moyen d'expression personnel. Elle a découvert que les scanners ont une faible profondeur de champ. Malgré leur exactitude factuelle, ils ne voient guère au-delà de la zone limitée où ils opèrent parfaitement. Pour les portraits, cette caractéristique engendre une effervescence à la surface de ce que Jebb photographie, un bourdonnement harmonique juste au-delà du spectre optique. Cela devient une transcription de la tension interne du modèle, de toutes ces connexions chimiques et électriques qui passent par les synapses et les nerfs. On pourrait appeler cela l'« aura ». C'est la dimension qu'on manque lorsqu'on voit trop clairement, celle qui nécessite de l'imagination et de l'intelligence. Il se peut aussi – mais ce n'est pas à un auteur de sexe masculin de le dire – que ce soit également la part féminine.

Jebb regarde aussi sous la surface de manière plus explicite. Elle s'intéresse (et revient souvent) aux ressources qui permettent aux femmes d'avoir l'apparence qu'elles ont. Boîtes de faux cils, collants couleur chair (du moins couleur chair pour les gens d'une certaine couleur), filets de poulet (nom prodigieusement impitoyable des rembourrages externes pour les seins), perruques, etc. Prenez les dessous merveilleusement complexes d'une robe (*Inside of a Dress*, 2013). Du dehors, on a l'impression de regarder un objet impeccable, gracieux, voire de luxe. Mais vue par Jebb (il existe des termes techniques spécifiques pour chaque pli, chaque rembourrage, chaque ruban), cette robe est une machine qui marche. Nous sommes invités à la contempler avec admiration, comme les novices le font devant toute machinerie complexe. Mais cette image est aussi une invitation à imaginer l'ancienne propriétaire, et à imaginer qu'une autre puisse la porter à l'avenir.

holds smaller lighter machines up to them. In either case, the process is peculiar. The medical overtones can't be avoided: cold, scientific, factual. Yet the close physicality also makes for a very unusual experience of being photographed. Having one's picture taken is often embarrassing; but it is not usually so intimate. When Jebb holds a scanner up to a sitter, it is like a caress, a process of accumulating vision through contact so close as to be unnerving, like allowing a blind person to run their hands over your face; or a lover using fingers rather than eyes to see.

Scanning has been a revelation. Katerina Jebb has lifted this most superficial of tools – it is designed and normally used to deal specifically with plane surfaces – into an element of her expression. Scanners have, Jebb discovered, a shallow depth of field. That is to say that for all their bold factuality, they see a bit beyond their limited range of perfect operation. In portraiture, this results in a hum on the surface of what she photographs, a harmonic burr just beyond the visible spectrum. This becomes a transcription of the buzzing internal tension of the sitter, all those chemical and electrical connections filtering down synapses and nerves. Call it the aura if you like; it's the bit that you miss if you see too clearly. It's the bit you need imagination and understanding to see. And by that same token it may be – it is not for a male writer to say – the feminine bit.

Peering beneath the surface is something Jebb does in more formal ways, too. She loves (and often comes back to) the mechanics that allow women to appear as they do. Boxes of false eyelashes; flesh-coloured tights (at least they're flesh-coloured for Caucasian people of a particular shade); chicken fillets (the merciless name for external breast padding); wigs…. Look at the wonderfully complex inner workings of the dress (*Inside of a Dress*, 2013). Seen from the other side, this represents an effortless and graceful, even a rather superior object. Seen as Jebb sees it (there are formal technical names for every pleat and pad and tape), it's a machine that works. We are invited to stare in simple admiration, as non-specialists always do at any complex machine laid out before them. But it's also an invitation to imagine the former wearer, maybe to imagine someone wearing it again in the future. It's an examination of the workings of a certain kind of womanhood. It's a ghostly relic, but not so much of the designer and the former owner as of the attitudes those people once had and the hard work it took to maintain them. It carries the aura of the womanly impulses behind it – to make, to wear, to be identified by. That is not usually carried in photographs of such solid precision.

We've seen museum displays of Napoleon's clothes before. Or if not his, then those of Queen Victoria or Pelé. Even in a late-capitalist

C'est un examen des mécanismes d'une certaine forme de féminité. La robe est une relique spectrale, pas tant du couturier ni de son ancienne propriétaire, que des attitudes de ces gens, jadis, et du labeur qu'ils y consacrèrent. Elle porte l'aura des motivations féminines qu'elle traduit : fabriquer, porter, être reconnue. Les photographies d'une telle précision ne rendent d'habitude pas ce genre de chose.

Nous avons déjà vu des vêtements de Napoléon exposés dans les musées. Et à défaut de Napoléon, des vêtements de la reine Victoria ou de Pelé. Même dans la société du capitalisme tardif, qui prétend accorder de la valeur à un réalisme inflexible, nous tirons un grand plaisir des reliques. Je possède une photo de mon fils dans le maillot de Pelé, exultant de se trouver drapé de ce qu'avait porté le grand homme. Peu importe que Pelé ait revêtu un maillot neuf à chaque rencontre et qu'il ait joué plus de mille matches. Les reliques et les photographies s'accordent particulièrement bien. Et ce n'est pas seulement parce qu'elles représentent toutes les deux des tranches intactes du passé, qui survivent dans le présent. Ce n'est pas non plus uniquement parce que la photographie est intimement liée à la mort et à la mémoire. Tout cela a déjà été amplement souligné, est pertinent et juste. Mais la photographie est aussi devenue notre manière commune de manifester notre affection. Prendre en photo (ou accumuler les photos prises par d'autres) revient à posséder un peu. Et une fois prise, une photo est un certificat d'actions très commode pour témoigner de notre investissement dans quelque chose que nous ne possédons en fait pas du tout.

C'est en partie ce qui explique que les photos de reliques d'artistes créées par Jebb soient si émouvantes. Picabia n'est peut-être pas l'artiste le plus fêté de sa génération : son goût pour une peinture aguicheuse à la fin de sa vie dévalue le reste de son œuvre. Il est moins célébré que beaucoup d'autres peintres. Son heure viendra peut-être sur le marché de l'art. C'était toutefois un dessinateur hors pair. Une image de son taille-crayon, un ustensile étonnamment compliqué pour une tâche si simple, incarne donc plusieurs choses à la fois. C'est d'abord un document : pour produire de tels traits, outre son apprentissage et son talent, Picabia avait aussi besoin d'un instrument précis, capable de tailler ses crayons exactement comme il le souhaitait. Jebb a photographié le taille-crayon flottant, sans support, émergeant de la grisaille environnante ; il est lui-même très tranchant. Et c'est ainsi que l'artiste l'utilisait. Pour avoir la liberté de dessiner comme il le faisait, il lui fallait d'abord s'astreindre à une discipline et affûter ses crayons avec une grande précision ; le regard de Jebb nous le rappelle. L'aspect inhabituel du taille-crayon Iduna, tellement plus grand et sophistiqué que la petite lame que la plupart d'entre nous utilisons, ajoute un degré

society that purports to value hard-headed 'realism', we take great joy from relics. I own a photograph of my son in Pelé's shirt, gurning with pleasure at being wrapped in something which once wrapped the great man. No matter that Pelé wore a new shirt for every game and that he played more than a thousand times. Relics and photographs go together peculiarly well. It's not just that both represent frozen slices of the past that still survive in the present. It's not even just that photography has an intimate connection with death and memory. All of that has been extensively written about, and is interesting and true. Photographs have also become the formal way in which we show our affection for things. To photograph (or to accumulate photographs by others) means to take a little bit of ownership; and once made, a picture is a beautifully portable share-certificate of our investment in something that we don't in fact own at all.

That's partly why Jebb's pictures of the relics of an artist are so moving. Picabia may not be to be everyone's taste in this generation: maybe his commitment at the end of his life to pin-up imagery undermines the work he did beforehand. However it may be, he has been less feted than many. Perhaps his time in the markets is yet to come. But he had a wonderful facility with line. So a picture of his pencil sharpener, an oddly complicated machine for such a simple task, does many things at once. It acts as documentary evidence: for such an artist to produce those lines, beyond training and talent he also needed this precise machine capable of sharpening pencils to his very exact specification. Jebb has photographed the sharpener floating, unattached, looming out of the encircling murk; it is itself sharp. That's exactly how the artist used it. To have the freedom to draw as he did, he needed first the discipline to sharpen pencils very exactly, and Jebb's way of seeing reminds us of that. The unfamiliar aspect of the Iduna sharpener, so much bigger and more sophisticated than the little blade used by most of us, adds a degree of mystery. No wonder the American scholar Henry Petroski was able to write a four- or five-hundred-page book on pencils. It is not a simple thing, this artist's sharpener. Jebb explores relics for all the different weights they have, not simply for one.

In pictures of people and pictures of objects, then, Katerina Jebb examines the surface so intently that we are invited to stop thinking about the surface. We may know what to find below: both Balthus and Picabia were enthusiastically interested in a certain kind of mythologized attitude to sex. Jebb has photographed a sex-doll, its entire body made from precisely that same silicon which women choose to add to their own with selectivity. When not portraying herself as a deconstructed *Playboy* centrefold, she compares her lips to those of her friend and collaborator the Australian singer and dancer Kylie Minogue. Attitudes to gender and sexuality are

de mystère. Il n'est pas étonnant que l'universitaire américain Henry Petroski ait pu rédiger un ouvrage de quatre ou cinq cents pages sur le crayon. Ce taille-crayon d'artiste est tout sauf basique. Jebb s'intéresse aux reliques pour toutes leurs résonances, et non pour une exclusivement.

Qu'elle photographie des personnes ou des objets, Katerina Jebb observe la surface avec une si grande intensité qu'elle nous invite à cesser de penser à la surface. Peut-être savons-nous ce que nous trouverons en dessous. Balthus et Picabia étaient tous les deux passionnés par une certaine approche mythologisante de la sexualité. Jebb a photographié une poupée érotique, dont le corps est entièrement fabriqué avec la silicone que certaines femmes choisissent d'implanter dans le leur. Lorsqu'elle ne se compare pas à une pin-up déconstruite de *Playboy*, Jebb compare ses lèvres à celle de son amie et collaboratrice Kylie Minogue, la chanteuse et danseuse australienne. Les rapports au genre et à la sexualité ne sont jamais absents de ses images ; mais ils sont modulés de manière à échapper aux perspectives masculines auxquelles nous sommes si habitués. Dans beaucoup de ses études de vêtements pour Comme des Garçons, par exemple, Jebb ajoute une déconstruction photographique à la déconstruction déjà poussée des vêtements eux-mêmes : on rencontre ainsi des nœuds de tissu chiffonné, soyeux et satiné ou duveteux et moelleux, qui miment le plaisir tactile que les femmes trouvent à porter de beaux tissus, utilisés maintes fois, mais en ignorant complètement ce type de vêtement en tant qu'invitation à isoler des parties du corps, en tant que marqueurs sexuels. Même dans la série *Icons*, de 2008, qui paraît si pudique, la question du genre affleure. Les *Icones* possèdent des mains et des visages : ce ne sont pas de simples mannequins de vitrine sous les vêtements. Mais aucune n'a de pieds. Elles s'envolent ou s'effondrent, sans jambes pour les soutenir, dans une parodie acérée de l'étiquette victorienne, qui considérait la moindre parcelle de peau des membres inférieurs comme une invitation au sexe et exigeait que même les jambes des pianos, dans les salons, soient recouvertes, sous peine d'inspirer des pensées impures.

Ces images sont joyeuses. Jebb aborde la sexualité comme elle aborde tout le reste, d'une manière très personnelle et très variée. Elle a déclaré un jour au cours d'un entretien sur son œuvre que « le genre n'a rien à y voir. On travaille juste avec ce qu'on a. On travaille avec ses sens. Et si on a les sensations d'une femme, alors on les utilise ». Elle a eu recours à la parodie avec beaucoup de succès dans une série de fausses publicités pour des produits cosmétiques. Il est difficile de ne pas pouffer de rire devant une actrice de l'envergure de Tilda Swinton s'exclamant : « J'ai toujours rêvé de faire un publicité pour un parfum. Qui n'en a pas rêvé ? C'est le but ultime d'une actrice après tout. » Le film que Jebb a réalisé sur la veuve d'André Malraux, qui joue du piano, est en revanche empli de respect et d'admiration, et d'une pointe d'envie. Jebb aborde son travail avec un non-conformisme certain. Contrairement à de nombreux artistes, elle refuse de répéter des formules qui marchent aussi longtemps que le marché l'acceptera. Elle aurait pourtant pu s'en contenter. Son exposition des Arlésiennes, par exemple, dont Christian Lacroix était le commissaire, lors des Rencontres d'Arles en 2014, fit connaître ses scans grand format à un large public et correspond exactement à la sorte d'étape décisive qui peut marquer la fin d'une expérience et le début d'un solide succès commercial. Mais Jebb continue de réagir avec chaque nouveau projet, et continue d'avoir confiance dans ses propres réponses.

Les portraits sombres, scannés par Katerina Jebb, sont présentés au musée Réattu dans une série de cadres métalliques qu'elle a trouvés dans les réserves du musée. Ils avaient été conçus par l'architecte Jean-Michel Wilmotte, qui était en charge de la nouvelle scénographie des œuvres de Picasso, au début des années 1990. Katerina Jebb, telle qu'en elle-même, s'est amusée à réutiliser ces cadres fabriqués pour abriter des œuvres de Picasso, lui-même un grand amoureux d'Arles. Elle aime collecter des reliques, et leur redonner vie. De manière tout aussi caractéristique, Katerina Jebb a vitré ces cadres mais sans utiliser le verre antireflet que les musées ont coutume d'employer : les spectateurs n'ont d'autre choix que de voir leurs propres réflexions dans les images. Une autre spécialité dans laquelle elle excelle.

never far from these pictures but those attitudes are modulated away from the masculine angles we are so used to. In many of the studies of clothing for Comme des Garçons, for example, Jebb adds photographic deconstruction to the already considerable deconstruction in the clothes: we get bunched knots of fabric, silky-satiny or downy-fluffy, which mimic the tactile pleasure women get from wearing good fabrics well used, and which absolutely ignore that whole strand of clothing as an invitation to isolate bits of the body as sexual markers. Even in the "Icons" series from 2008, which seem so demure, there is a lurking question of gender. The "Icons" have hands and faces: they are not simple shop-mannequins under the clothes. But none of them have feet. They fly or fall, unsupported by legs, in a sharp parody of that Victorian etiquette which held all hint of a lower limb to be a direct suggestion of sex, and which demanded that even the sturdy legs of drawing-room pianos should be covered lest they lead to impure thoughts.

There is a frank joy in all of this. Jebb tackles sexuality as she tackles everything else, on her own terms and in a variety of ways. She once said in an interview on her work that "gender has really got nothing to do with it. You just work with what you've got. You work with your senses. And if yours are the sensations of a woman, then you just use those". She has used parody to very good effect in a series of spoof advertisements for beauty products. It is very difficult to keep a straight face in front of an actress of the stature of Tilda Swinton saying "I've always wanted to do a perfume commercial. I mean, who hasn't wanted to do a perfume commercial? It's pretty much what you set out to be an actress to do…". On the other hand, a film she made of the elderly widow of André Malraux playing the piano is full of respect and admiration and a little touch of envy.

There's certainly a hint of the maverick in the way Jebb approaches her work. She won't – as so many artists sadly do – simply apply a successful formula as long as the market will bear it. She could have done so; her show of the Arlésiennes, curated by Christian Lacroix at the Rencontres d'Arles in 2014, for example, which brought the full-length scans to the attention of a wide public, corresponds exactly to that launch-moment which marks the end of experiment and the beginning of steady commercial success. Jebb keeps on reacting in each new project, keeps on trusting her responses.

Katerina Jebb's dark scanned portraits are presented at the Musée Réattu in a set of metal frames she found in one of the storerooms of the museum. They were designed by the architect Jean-Michel Wilmotte, who led the redesign of the Picasso displays at the museum in the early 1990s. Typically, Katerina Jebb has found it a pleasure to re-use frames made to house works by Picasso, himself a great lover of Arles. Picking her way through relics in that way – and giving them fresh life in the process – is what she does. Equally typically, Katerina Jebb has glazed these frames without using the special anti-glare glass that museums often use: viewers have no choice but to see their reflections in the pictures. That's another of the things that she does so well.

CROSSING EROS

CROSSING EROS

JEFF RIAN

Le verbe *scanner*, du latin *scandere*, « scander des vers de poésie », en est venu à signifier « observer de près ». Les scanners d'aujourd'hui sont les descendants des fax et des photocopieuses ; ce sont des lecteurs qui créent des fichiers numériques à partir d'un balayage ligne par ligne. Il en existe de multiples sortes : scanners rotatifs ou à tambour, CT-scans, scanners à main, stylos numériseurs, scanners tridimensionnels, lecteurs de code-barres, et scanners à plat ou à miroir, comme ceux qu'utilise Katerina Jebb. Ceux-ci sont équipés d'un dispositif à transfert de charge (DTC) qui capte la lumière réfléchie par l'objet scanné et en convertit les charges électriques en pixels : plus le nombre de pixels est élevé, meilleure est la définition.

Les scanners sont atteints de myopie – pour autant que l'on puisse appliquer ce terme à une machine dont le brusque vrombissement rappelle le robot R2D2 de *La Guerre des étoiles*. La numérisation est de meilleure qualité lorsque leur couvercle est fermé. Or quand on scanne une personne ou un objet, le couvercle reste ouvert et, comme Katerina Jebb a pu le vérifier, seul le tout premier plan, qui se trouve en contact direct avec la vitre, est clairement visible, tandis que les parties plus éloignées s'estompent dans un éther obscur dont la couleur fait penser à une photo Polaroïd mal exposée. Jebb a résolu ce problème en découpant des morceaux de carton, plats ou en forme de boîte, de la taille du scanner, qu'elle tient au-dessus de l'objet ou de la personne qu'elle scanne, afin de réfléchir la lumière. Il en résulte un effet visuel troublant, sensiblement différent d'une photographie ordinaire, avec un fond gris qui est devenu la couleur emblématique de ses scans, un indéfinissable *sfumato*, une ambiance grise, évanescente et indistincte, qui n'est ni de l'espace ni de l'air.

Réaliser un scan demande du temps : il faut environ quinze secondes pour une résolution de 300 points par pouce (ppp ou dpi), environ une minute pour 600 ppp, et jusqu'à sept minutes pour 6 000 ppp, la résolution privilégiée par Jebb. Cela ne pose aucun problème lorsqu'il s'agit de scanner des objets mais une immobilité aussi prolongée peut être éprouvante pour un modèle. Katerina Jebb ayant éliminé l'appareil photo, le studio, l'éclairage et le fond – tout l'attirail d'une séance photo pour la mode ou la publicité –, les modèles doivent s'approcher du scanner. Privées de la possibilité de danser ou d'évoluer devant l'objectif de l'appareil photo, à leur gré ou pour prendre les poses qu'on leur indique, elles doivent rester debout tandis que Jebb, immobile comme une statue et retenant sa respiration, maintient le scanner à la verticale tout près d'elles. Cette dimension très frontale, fondée sur une technologie de reproduction grand public, a en outre pour effet de donner à la peau du modèle une apparence lisse proche de la céramique.
L'effet de proximité des scans, à une époque où l'art digital en était

The verb *to scan*, from the Latin *scandere*, to measure poetic lines in metrical feet, came to mean to study closely. Today's scanners are the successors of fax and photocopy machines, line-by-line readers that create digital files. There are all kinds: rotary or drum scanners, CAT scanners, hand-held scanners, wand scanners, 3D scanners, barcode scanners, and flatbed or reflective scanners like the ones Katerina Jebb uses. These have a charge-coupled device (CCD), which shines a white light onto the object whose "charge" converts into pixels: more pixels, better definition.

Scanners are myopic – if such a word can apply to a machine that makes an abrupt whirring sound similar to the robot R2D2 from *Star Wars*. A scanner reads clearest when the cover is closed. But when a person or object is scanned, the cover is open and, as Jebb came to realize, only the immediate foreground, the part resting directly on the glass, is clearly visible, whereas the receding portions fade into nebulous murk the colour of a badly exposed Polaroid print. She solved that problem by cutting flat or box-shaped cardboard to the size of the scanner's panel, which she held over the object or person in order to reflect the light back. The result was an uncanny visual dimension, palpably different from a standard photograph, with a grey background that became the trademark colour in her scans, a vague and indescribable sfumato, an ephemeral, ambient, unspecific grey goo that is neither space nor air.

But a scan takes time: 300 dots per inch (dpi) takes about 15 seconds; 600 dpi takes about a minute; and 6000 dpi, which she uses, can take seven minutes. For objects, that's no problem, but for a model to remain still so long can be taxing on the nerves. For not only had Katerina Jebb cut out the camera, studio, lighting, and background – the accoutrements of a fashion or publicity session – the model had to approach the scanner. Unable to dance or shift around in front of a clicking camera as she might like, or as she might be asked to do in order to assume varieties of pose, the model had to stand in some way while Jebb stood still as a statue, holding her breath with the scanner vertical and close to the subject. This very frontal dimension, using common commercial copy technology, had the added effect of turning the model's skin into an almost ceramic smoothness.

The propinquity of the scanning process at a time when digital art was in its infancy made Jebb's pictures a novelty, different from fashion photography. Editors at *Vogue*, *Life Magazine*, *Interview* and *The Face* published her work. She started to collaborate with Comme des Garçons. Others followed. Her scans were an unexploited specialty item with the aesthetic allure of the computers and programs that everyone from amateurs to the designers at the publishing houses were taking up, circa 1992, as the new instruments.

à ses débuts, constituait une nouveauté, qui distinguait les images de Katerina Jebb de la photographie de mode. *Vogue, Life Magazine, Interview* et *The Face se* mirent à publier son travail. Elle collabora avec Comme des Garçons. D'autres marques suivirent. Ses scans étaient comme une spécialité inexploitée, possédant le charme esthétique des nouveaux outils – ordinateurs et logiciels – que tout le monde adoptait alors, des amateurs aux graphistes des maisons d'édition, vers 1992. L'édition était en pleine révolution. Les imprimeries se modernisaient. Les logiciels remplaçaient le montage de maquettes et bouleversaient de nombreux processus et règles remontant à Gutenberg. Les revues amateur se développaient. Les magazines évoluèrent, tout comme la photographie de mode – j'étais alors rédacteur de la revue *Purple* depuis 1995, à une époque où celle-ci se tournait vers la mode. Avec une nouvelle génération ces revues représentaient une nouvelle forme d'art née pendant ce qui apparaît rétrospectivement comme une période de grâce, dans l'intervalle entre le lancement de l'ordinateur Macintosh d'Apple, en 1991, et la naissance de Google, le 4 septembre 1998. La technologie informatique allait prendre d'assaut la photographie, la musique, la presse, l'édition, le cinéma et l'histoire de l'information et des débats. À leur manière discrète et esthétique, les scans de Katerina Jebb réitéraient ce changement.

En 2000, le scanner AI de Canon était devenu obsolète. Jebb fit l'acquisition d'un ordinateur portable et d'un scanner plus petit, de format A3, pas trop lourd mais assez puissant pour scanner ou opérer à la manière d'un technicien en radiologie, tandis que son assistant déclenchait le scan depuis l'ordinateur. Ce nouveau média étrange l'amena à réaliser différents travaux et lui permit de subvenir à ses besoins et à ceux de ses deux jeunes enfants.
Puis, avec l'évolution des communications, il devint possible d'éditer des films sur des ordinateurs personnels, alors que c'était auparavant très coûteux, et Katerina Jebb se mit à faire des films – *Simulacrum & Hyperbole*, une série en douze parties de fausses publicités, exposée à la galerie Gloria Maria à Milan. Il s'ensuivit une commande pour les parfums Comme des Garçons. Le film *The Future Will Last a Very Long Time*, tourné en 35 mm, montre Tilda Swinton dans les archives du musée Galliera à Paris, en train d'examiner des reliques historiques, de Napoléon à Schiaparelli.

Depuis qu'elle a commencé à scanner des objets, Jebb a l'impression que les scans rendent les choses « magiques », presque réelles ; cheveux et perruques, visages, qu'elle appelle des « icônes », un poussin à deux têtes et une récompense agricole pour insémination artificielle, achetée à un marché aux puces, vêtements de toutes sortes, par exemple des collants qui semblent si vrais qu'on pourrait les toucher. Elle a scanné des objets personnels ayant appartenu à deux icônes du surréalisme français : le gratte-dos, le taille-crayon

These were the new publishing tools. Print shops upgraded. Page layout programs replaced paste-up art and redefined many of the rules and processes that could be traced back to Gutenberg. Amateur magazines took off. The glossies changed, as did fashion photography, a development I remember, having been an editor at *Purple* magazine since 1995 during its transit into fashion. A new generation of artists, photographers, musicians, filmmakers and fashion designers appeared in those new magazines, which were a new art form in what now seems like a grace period in the segue between the 1991 Apple Macintosh Classic computer and Google's birth on 4 September 1998. Computer technology would subsume photography, music, magazines, books, film and the history of information and human argument. Katerina Jebb's scans quietly and aesthetically reiterated that change.

By 2000 the Canon AI scanner was obsolete. She purchased a laptop computer and a smaller A3 scanner, not too heavy and powerful enough. With this one she could scan objects or stand like a technician operating an X-ray machine, her assistant pressing the start button on the laptop. This odd new medium guided her from job to job, enabling her to support herself and her two children born in the early 2000s.

Then, as the communications environment was changing, and as prohibitively expensive movies could be processed on home computers, Jebb began making films – *Simulacrum & Hyperbole*, a twelve-part series of "fake-ads" exhibited at Gloria Maria Gallery, Milan. This followed with a commission to make a real ad for Commes des Garçons Parfums. The film *The Future Will Last a Very Long Time*, shot on 35mm, captures Tilda Swinton in the archives of Musée Galliera, Paris, investigating historical relics from Napoleon to Schiaparelli.

Ever since she began scanning objects, she felt that scans made things "magical", almost real: hair and wigs; people's faces, which she calls "icons"; the two-headed baby chick and the agricultural award for artificial insemination, which she'd bought at a flea market; clothing of various sorts, such as pantyhose that look real enough to touch. She scanned personal items from the estates of two icons of French surrealism: Francis Picabia's back scratcher, pencil sharpener and a telegram; objects belonging to Balthazar Klossowski de Rola, a.k.a. Balthus: paint, smock, paints, tools, ashtray, eyeglasses, letters. She was given access to a Swiss collector's private collection of love letters, handwritten missives from Stalin to his daughter, from Napoleon to his sister, a letter Marie Antoinette wrapped around a cork and smuggled out of prison just days before her execution. She would decide the scale of each vividly detailed print; rarely are they the same. The letters are shown in very large scale.

et un télégramme de Francis Picabia ; et un tableau, une blouse, des tubes de peinture, des outils, un cendrier, des lunettes et des lettres ayant appartenu à Balthasar Klossowski de Rola, *alias* Balthus. Elle a eu accès à la collection particulière d'un collectionneur suisse de lettres d'amour, à des lettres manuscrites de Staline à sa fille, de Napoléon à sa sœur, à une lettre de Marie-Antoinette, enroulée autour d'un bouchon et sortie clandestinement de prison quelques jours avant son exécution. Jebb décide du format de chaque impression au cas par cas ; elles sont rarement identiques. Les lettres manuscrites sont ainsi montrées à très grande échelle.

Je l'ai vue scanner le corset de soie teinte au bleu du Nil, délicatement cousu à la main, porté par Marie-Antoinette en 1793. Elle réalisa vingt et un scans, douze pour l'avant du corset et neuf pour le dos. Après un traitement par Photoshop, le résultat mit au jour de minuscules détails. Une clarté aussi palpable, presque tangible, est impossible à obtenir avec un objectif d'appareil photo mais est idéale pour les musées qui souhaitent mettre en valeur des objets trop fragiles pour être exposés ne fût-ce que brièvement à la lumière. C'est cette clarté de l'image qui a poussé les conservateurs à lui accorder l'autorisation de scanner ce vêtement.
Dans une œuvre personnelle, Jebb a scanné son sein gauche, dénudé. En apprenant que Hugh Hefner, le fondateur de la revue *Playboy*, qu'elle admire, allait être à Paris pour dédicacer un livre, elle fit en sorte qu'il lui dédicace son sein scanné avec la mention « *with love* ». Ornée de cette signature, l'image donne un aperçu de son éros, de son esthétique fondée sur l'attirance et de son style de féminisme, où vie et art domestiques – vêtements, parfums, femmes – jouent un rôle majeur. Mais elle apprécie en même temps une approche masculine – elle veut que la fragilité soit vue au prisme de la robustesse, et c'est ce qu'offrent les scans : des femmes et des objets encadrés par le gris neutre de la technologie masculine.

Chez un fabricant de poupées gonflables à San Diego, elle a réalisé des photographies analogues, grandeur nature mais excluant la tête, d'un jouet érotique parfaitement symétrique, aussi glabre qu'une Vénus attique, avec des seins plus volumineux, une taille plus fine, les jambes écartées, les bras ouverts, et des organes sexuels délicieusement fermes. La poupée incarne le rêve de Pygmalion – un rêve d'homme, observé d'un point de vue féminin. La série *Living Currency* pourrait résumer cette démarche. Devant les scans de nus féminins parés d'articles de luxe, on comprend que les objets coûteux survivront aux corps éphémères, que l'argent a plus de pouvoir que le sexe. *Lower Torso*, qui fait partie de cette série, a été créé dans la chambre de Jebb, un mercredi après-midi, alors que ses enfants étaient rentrés de l'école et qu'un réparateur se trouvait dans la maison ; le modèle nu portait un bracelet dragon de Chopard, livré sous haute protection, par un garde qui attendait dans la pièce voisine

I watched her scan the intricately hand-stitched, Nile-blue silk corset worn by Marie Antoinette in 1793. She made 21 passes, 12 for the front, nine for the back. The result, after adjustment in Photoshop, revealed minute details. Such perceptible, nearly touchable, clarity isn't possible with a lens camera, but is ideal for museums that want to display objects too fragile for even short-term exposure. That clarity convinced the conservators of this garment to allow her to scan it in the first place.

In a personal work, she scanned her naked left breast. Hearing that Hugh Hefner, founder of *Playboy* magazine and whom she admires, would be in Paris for a book signing, she made the effort to have him dedicate her scanned breast to her "with love". Signed by Hugh the image hints at her *eros*, her aesthetic of attraction, and her style of feminism, in which domestic life and domestic art – clothing, perfumes, women – figure highly. But she likes a masculine purview – she wants fragility to be seen via toughness, which is what the scan offers: women and objects framed in masculine technology's neutral grey.

At a sex doll manufacturer's in San Diego she made life-size but headless analogue photographs of a perfectly symmetrical sex toy, as free of body hair as an Attic Venus, with bigger breasts, smaller waist, spread legs, open arms, and deliciously pert sex parts. The doll incarnated Pygmalion's dream – a man's dream, which she sees from a woman's perspective. The series "Living Currency" might sum it up. Female nudes are scanned wearing expensive objects; meaning that ephemeral bodies will be outlived by expensive objects, pointing to the power of money over sex. *Lower Torso*, from this series, was created in her bedroom on a Wednesday afternoon, her kids home from school, a repairman in the house, the naked model wearing the Chopard dragon bracelet that had been hand-delivered under full protection, the guard waiting in the next room.

Picabia, Balthus and Hefner are the avuncular dons of a softer era, decades before television, computers and internet porn. The sex doll was among the first of her images I'd seen, only months ago, rubbing prosthetic desire against my Catholic education. But all of her works echo the changes wrought by the Summer of Love, 1967, when she was only four but sexual liberation was in the air – and they very nearly scare me because they all, but especially the sex doll, embody how life now transpires in the green glass of a computer screen and the black glass of a smartphone.

The female body is the most looked at object since the dawn of consciousness. Greek Venuses were constructed part by part from ideal proportions, each appendage calculated to embody a human

Picabia, Balthus et Hefner sont les maîtres bienveillants d'une époque plus douce, plusieurs décennies avant la télévision, l'ordinateur et la pornographie sur Internet. La poupée gonflable est l'une des premières images de Jebb que j'aie vues, une source de frottements entre le désir prosthétique et mon éducation catholique. Toute son œuvre évoque en fait les changements suscités par l'« été de l'amour » en 1967, alors qu'elle n'avait que quatre ans mais que la libération sexuelle était dans l'air du temps, et ces images me font presque peur parce que toutes, et notamment la poupée gonflable, incarnent la manifestation contemporaine de la vie, à travers la dalle verte des écrans d'ordinateur et la dalle noire des smartphones.
Le corps féminin est l'objet le plus contemplé depuis l'apparition de la conscience. Les Vénus grecques étaient construites de manière fractionnée, en fonction de proportions idéales, chaque membre étant calculé pour incarner une icône humaine. *Vogue* et *Playboy* ont repris et développé la beauté classique, fondée sur la jeunesse, la symétrie et les proportions, pour une communication de masse. Les salles de gym et les cliniques de chirurgie esthétique répondent aux possibilités nanobiologiques actuelles de créer des hommes et des femmes transhumains.

Dans les années 1990, Vanessa Beecroft recrutait des modèles à qui elle demandait de se déplacer doucement, comme des mannequins, d'abord parées de sous-vêtements et de perruques, puis entièrement nues ; Mariko Mori s'est photographiée en hôtesse intergalactique. Beecroft et Mori allégorisaient des jeunes femmes comme objets du regard – que ce soit féminin ou masculin. En 1983, les androïdes de *Blade Runner* issus de la science-fiction de Philip K. Dick rappelaient aussi les mondes dystopiques « englouti » et « de cristal » de J. G. Ballard. Techniquement parlant, les scans de Katerina Jebb reflètent l'esthétique suggestive des écrans à rétroéclairage et à *cristaux liquides* (LCD) – les dalles des ordinateurs, des lecteurs de DVD, des consoles de jeux, des tableaux de bord, des montres, des calculatrices, des smartphones et des dispositifs immersifs informatiques. La microtechnologie de pointe suscite naturellement un intérêt esthétique. Un scientifique a croisé un lapin et une méduse pour créer un petit lapin qui luit d'une étrange lueur verdâtre. Olafur Eliasson a teint des rivières avec une matière verte. Katerina Jebb réalise des scans.

Les cristaux liquides – un vocable qui semble tout droit sorti de la science-fiction – ont remplacé les tubes cathodiques en exploitant, grâce aux nanotechnologies, un état intermédiaire de la matière, entre liquide et cristal. Les nanosciences transforment des molécules en micro-machines (utilisées dans les crèmes pour la peau, les pansements, les lunettes de vue photochromiques, des chaussettes et balles de tennis plus durables, les écrans des

icon. *Vogue* and *Playboy* expand classical beauty's youth, symmetry and proportion for mass communication. Today's gyms and aesthetic surgeries cater to the current nano-biological possibilities for creating trans-human men and women.

In the 1990s Vanessa Beecroft recruited live models to meander slowly like mannequins, at first in underwear and wigs, then totally nude; Moriko Mori photographed herself as a hostess from outer space. Beecroft and Mori allegorized young women as the subject of staring – by women *and* men. *Blade Runner's* androids, 1983, based on Philip K. Dick's science fiction, also recalled J.G. Ballard's dystopian "drowned" and "crystal" worlds. Jebb's scans, technically speaking, reflect the redolent aesthetic of light-through, liquid-crystal display screens (LCDs) – the panels on computers, DVD players, game devices, instrument panels, watches, calculators, smartphones, and computer-based *immersive media* (there's a digital imaging company with that name). High-quality micro-technology naturally inspires aesthetic interests. A scientist crossbred a rabbit and a jellyfish to create a bunny that glowed an eerie green. Olafur Eliasson tinted rivers with green goo. Jebb made scans.

Liquid crystal, which sounds like sci-fi jargon, has replaced the cathode ray tube (CRT) using nanotechnology's "state of matter" between liquid and crystal. Nanotechnology turns molecules into micro-machines (now used in skin creams, bandages, photochromic eyeglasses, longer lasting socks and tennis balls, and the screens of computers and smartphones). Katerina Jebb's images suggest an odd immateriality: her obviously real people and real things look like they've been suffused with electronic voodoo. Aesthetically they are a romantic cast of David Lynch's mundane surrealism, the otherworldly in the ordinary. They look so good, so beautiful and attractive. But their status as representations (or re-presentations or meta-representations) recalls a computer operator's second personality – the shrinking violet who becomes a vitriolic blogger. Where photography once technologized one-point perspective, screen culture now subsumes people, places and things in the unpredictable powers of watching and being watched, from public surveillance to invasive surgery to angry blogs. Immersive media's screen space is our world's metaphysical stage for enacting social, political, commercial and sexual engagements and virtual allegories.

But Jebb crosses *eros* and art, while also materializing Marshall McLuhan's dictum "the medium is the message". Her very large montages recall the double and sometimes triple exposures she made when she first started taking photographs and making portraits in the mid-1980s, but are like carefully composed kaleidoscope images (from Greek *kalos*, beautiful; *eidos* shape; and *scope*, to view). They derive from a computer program's

ordinateurs et des smartphones). Les images de Jebb évoquent une étrange immatérialité : les personnes et les objets bien réels qu'elle montre semblent sous l'emprise d'un vaudou électronique. Du point de vue esthétique, elles font penser à une version romantique du surréalisme ordinaire de David Lynch, à un surnaturel du banal. Elles paraissent si belles et si séduisantes. Mais leur statut de représentations (ou de re-présentations et de méta-représentations) rappelle aussi la double personnalité de ceux qui sont derrière leur écran d'ordinateur – les timides qui se métamorphosent en blogueurs agressifs. Si la photographie a jadis technologisé la perspective à point de fuite unique, la culture des écrans soumet désormais les gens, les lieux et les choses au pouvoir impondérable du regard, comme objets ou sujets, qu'il s'agisse de surveillance publique, de chirurgie invasive ou de blogs irascibles. L'écran des dispositifs immersifs est devenu la scène métaphysique sur laquelle se jouent nos pratiques sociales, politiques, commerciales et sexuelles et nos allégories virtuelles.

Katerina Jebb entrelace éros et art, tout en vérifiant la maxime de Marshall McLuhan, « le médium est le message ». Ses immenses montages rappellent les doubles voire triples expositions qu'elle appréciait lorsqu'elle se mit à la photo et au portrait au milieu des années 1980, mais ils sont aussi des images kaléidoscopiques soigneusement composées (du grec *kalos*, beau, *eidos*, forme, et *scopein*, voir). Ils dérivent de la publication assistée par ordinateur et sont des métaphores esthétiques des pages très fournies de Google, désormais personnalisées pour chacun en fonction de ses recherches antérieures, si bien que tout ce que nous cherchons peut nous revenir à la figure.

Nous discutions dans son studio lorsqu'elle a mentionné la métaphore du fantôme dans la machine. Dans *Le Cheval dans la locomotive* (1967), Arthur Koestler réfute l'idée cartésienne d'une séparation de l'esprit et du corps (et le behaviorisme de B. F. Skinner). Katerina Jebb a puisé ses références dans *The Concept of Mind*, de Gilbert Ryle, qui développe la thèse de Koestler en soulignant que « l'esprit n'est pas juste un fantôme au service d'une machine ». Nous ne nous réduisons pas à cela. Le mot *obscurité* me venait sans cesse à l'esprit, car l'affichage à cristaux liquides semblait à la fois un oxymore (liquide et cristallin ?) et une métaphore de la nanobiologie, qui emploie les atomes comme des machines. Les écrans LCD compacts élargissent la conscience humaine et nous saisissent, tels des fantômes dans ces machines.
Les sons et les images générés par ordinateur exercent une influence qui va au-delà de ce que peut fabriquer la main et de ce que peut voir l'œil. Ces médias brouillent réalité et réalité virtuelle, si bien que la vie avec ces technologies ressemble à une bouteille de Klein non orientable, dont l'intérieur est l'extérieur, ou à un ruban de Möbius où la vie serait tournée tantôt vers l'intérieur, tantôt vers l'extérieur, mais toujours en gros plan. C'est à partir de cela que Katerina Jebb crée de la beauté.

page-layout process and are aesthetic metaphors of Google's busy pages, now personalized for you and me from previous searches, so that whatever you look up can be thrown back in your face.

We were talking in her studio when she raised the ghost in the machine metaphor. Arthur Koestler argued in his book, *The Ghost in the Machine* (1967), against De Carte's separation of mind and body (also against B.F. Skinner's behaviourism). Jebb got her reference from Gilbert Ryle's *The Concept of Mind*, who, furthering Koestler's thesis, insisted, "minds are not merely ghosts harnessed to machines". No, we are not. But the word *murk* kept popping in my mind, for which *liquid crystal display* seemed both an oxymoron (liquid *and* crystal?) and a metaphor for nano-biology, which uses atoms as machines. Pocket-sized LCD screens extend human consciousness and capture us, as ghosts in these machines.

Computer-based sounds and images exert influence beyond the hand's way to make and the eye's way to see. These media blur reality with virtual reality, making living with technology seem like a *non-orientable* Klein bottle, whose inside is its outside, or a flat-surfaced Mobius strip upon which lives turn inward, outward, and so close-up. Katerina Jebb creates beauty from that.

POUR KATERINA JEBB
FOR KATERINA JEBB

OLIVIER SAILLARD

Les vêtements que Katerina Jebb observe avec minutie depuis plusieurs années sont des portraits. Les portraits qu'elle fige avec les moyens techniques qu'elle a fait siens sont des paysages. Les paysages qu'elle convoite avec l'assiduité d'une archéologue sont des épidermes. De photographie en photographie, d'image en image, convient-il davantage de dire, Katerina Jebb repère, s'approche, épingle sur sa toile les sujets tels les papillons vulnérables prisonniers des taxidermistes. De l'éphémère, Jebb a fait une science et un langage. Les procédés avec lesquels elle joue et y parvient n'y sont pas pour rien. Méprisés par d'autres, délaissés par certains, utilisés par tous, les photocopieurs et les scans sont ses ciseaux et ses pinceaux. Objets lourds et encombrants, ils demandent une manipulation des sujets, un déplacement des formes et des volumes. Ils suggèrent un temps de pause étendu comme aux premiers temps de la photographie. Qu'il s'agisse d'une robe longue, d'une comédienne en vue, d'un visage anonyme, l'immobilité que Jebb leur impose trace des contours nouveaux, dessine des précipices insoupçonnés. Une lenteur préexiste à l'image, exclut le bruit du mouvement.

La création des photographies n'est pas gouvernée par le renouvellement des gestes. Il n'est plus d'instantanés, pris sur le vif comme l'époque en distille trop. Il n'est plus de pauses et de manières abusives comme l'esthétique de la mode aime à s'en repaître. Katerina Jebb statufie sous le scan dominant ses modèles, qu'ils se nomment lèvres, cheveux, courriers épars, cols, chemises, sourires. La lumière froide qui passe lentement et autopsie sous la vitre glacée est son scalpel. Il isole sur le fond gris immuable la fragilité des apparences, la fugacité d'un regard, la catastrophe d'une déchirure.

Selon un système d'inversion et de précisions anatomiques, les images de Jebb deviennent peintures. Si les outils qu'elle utilise à ses fins sont des plus récents, son style, ses compositions demeurent classiques. Les bras des actrices et des mannequins qu'elle piège dans son cadre en évacuant le geste effronté se perdent. Ils fondent derrière le motif rayé d'un tissu ou sous les fleurs inquiétantes d'une robe carapace. De toutes les chairs que l'auteure aborde, le vêtement sort vainqueur. Comme dans la rue, au loin, à l'horizon, c'est lui qui s'annonce le premier. Il est un drapeau qui flotte à la superficie des êtres et des images. Lorsqu'il enveloppe un corps, il relègue la silhouette à un niveau second, comme une ombre mélancolique. Lorsqu'il est seul,

The clothes Katerina Jebb has been studying with such care for the past years are portraits. The portraits she captures with the particular instruments she has chosen are landscapes. The landscapes she covets with the alacrity of an archaeologist are skin tissues. From photograph to photograph or, it would be more accurate to say, from image to image, Katerina Jebb detects, approaches and pins her subjects onto the canvas like a taxidermist traps a delicate butterfly. She has turned the ephemeral into a science and a language. The devices she employs to achieve this are essential to the process. Disdained by others, abandoned by some, used by everyone, photocopiers and scanners are her scissors and paintbrushes. Such heavy, cumbersome equipment requires that the subjects be manipulated, the shapes and volumes shifted. They suggest lengthy exposure times, as in the early days of photography. Whether a gown, a famous actress or an anonymous face, the stillness Jebb imposes upon them traces novel boundaries and draws unexpected precipices. The length of time needed to generate the image excludes the noise of movement.

These photographs are not created by repetitive gestures. These are not shots snapped on the spur of the moment as has become the rule nowadays. No postures and excessive attitudes such as those avidly consumed in fashion aesthetics. Be they lips, hair, miscellaneous literature, collars, shirts or smiles, Katerina Jebb monumentalises her models under the scanner. The bleak light – her scalpel slowly travelling across the cold glass screen – undertakes the autopsy. It singles out against its impassive grey background, the frailty of appearances, the elusiveness of a glance, the tragedy of a tear.

Due to a series of inversions and anatomic adjustments, Jebb's images morph into paintings. Though the media she has appropriated are of the latest technology, her style and her compositions are nevertheless classical. The arms of the actresses and models she traps inside her frame are lost, eliminating any insolent gestures. They disappear behind the striped pattern of a fabric or the haunting floral design of a corseted gown. Whatever flesh the author has under observation, it is always the garment that prevails. Just as in the street or on the distant horizon, the garment is the first element to be recognised. Like a flag floating over the surface of each being, each image. When it clothes a body, the silhouette is relegated to a secondary role, a melancholy shadow. When it is alone, orphaned, the garment becomes

orphelin, il est consacré en sculpture de l'être. Et quand la face, le profil d'un visage sont les titres d'une œuvre, c'est en songe qu'ils réapparaissent. Il y a entre Jebb et ses images une fine membrane qui s'appelle mémoire. Les objets du quotidien sont les cosmétiques des jours délaissés. Partout se répand dans un gris métallique l'impression de disparition arrêtée que traque l'artiste. Les expressions se figent comme dans les peintures de quelques périodes romantiques et noires.

Que peut bien rechercher Katerina Jebb ? Depuis les années 1990, l'auteure étend ses modèles sur des photocopieurs, danse une parade autour d'eux avec l'œil du radiologue. Si l'économie stylistique est rigoureusement la même et renvoie à une sorte d'inventaire du monde vivant, la quête n'est jamais satisfaite. La précision de son art est une forme d'acuité qui échappe à l'œil nu. On est surpris du caractère méconnu des formes révélées et pourtant reportées avec un soin médical. Elles jaillissent de l'écran de Jebb comme d'un miroir vorace qui se déforme à force de vérités troublantes. Quel que soit le scan, l'appareil photo, le téléphone, le photocopieur qu'elle pose entre elle et la réalité feinte, une fine frontière transparente, faite de verre ou de cristaux liquides, isole et interdit la duplication. Cette pellicule sans couleur qui sépare les objets de reproduction à la base de la diffusion des images sont les miroirs de Jebb. Comme si ils ne suffisaient pas à décrire les abîmes contemporains qu'elle scrute dans les reflets d'une société de consommation ou dans le dérisoire d'un quotidien en état d'ébriété, Jebb enferme ses clichés sous d'autres paravents de Plexiglas, dans des caissons de verre, capsules contre le temps qui fuit.

Katerina Jebb est anglaise. Elle porte les cheveux longs, bouclés, aux reflets blonds qu'elle replace toujours de la main. Elle n'a pas son pareil pour dénicher la perle rare dans une boutique *vintage* ou dans un étal de vêtements anciens. Elle possède une collection de robes, de manteaux, de chemises et de vestes en tout genre qui sont un portrait curieux d'elle-même. Ils reflètent aussi son goût singulier pour une forme d'extravagance éteinte. Ses gestes sont toujours identiques. Il en est un que l'insolence de la vie s'est chargée de fixer à jamais. Cela ne se discerne pas mais il pourrait être – si ce n'est à l'origine – une clé de compréhension de son travail où tout semble reclus dans l'immobilité de l'heure.

Le domicile de Katerina Jebb ressemble à un cabinet dentaire du début du XX^{e} siècle et à celui d'une fleuriste des Halles, dont

consecrated like the sculpture of a soul. The features, the profile of a face are conjured up as visions. Between Jebb and her images lies the frail membrane of remembrance. Mundane objects become the cosmetics of discarded days. Seeping throughout the metallic grey is that sense of arrested disintegration the artist wishes to explore. Expressions are congealed as in those dark romantic paintings of past times.

What is it that Katerina Jebb is looking for? Ever since the 1990s, the author has stretched her models out on photocopiers and begun a ritual dance whilst eyeing them with medical precision. Though her stylistic treatment is strictly identical and would suggest a cataloguing of the living world, the quest is never complete. The finesse of her craft reaches a level of precision invisible to the naked eye. Though recorded with scientific accuracy, one is astonished at the unfamiliar shapes she reveals. They spring from her screen as if from a voracious mirror slowly warped by the sheer amount of disturbing truths it births. Whether it is a scanner, a camera, a phone, a photocopier she has set between herself and feigned reality, a thin, translucent film of glass or liquid crystal protects and forbids duplication. Jebb's mirror is this colourless film that separates objects, whose purpose is reproduction, from the dissemination of images. As if it were not enough to describe the contemporary pitfalls that she scrutinises in the reflections of the consumer society or in the triviality of an intoxicated quotidian, Jebb locks her images behind more Plexiglas shields, seals them in glass cases like capsules that stop the flight of time.

Katerina Jebb is English. She wears her hair long, it is wavy with blond highlights, and she constantly pushes and pulls at it with her hand. She is a master at seeking out treasures when shopping at a vintage boutique or a second-hand clothes store. She owns a collection of miscellaneous dresses, coats, blouses and jackets that themselves compose a strange portrait of her. They also reflect her very personal inclination toward a form of antiquated extravagance. Her gestures are always identical, the consequence of hazard even immortalised one of them. It is not easily perceived but could be – if not the origin – a key to comprehending a body of work in which everything seems to be withdrawn inside the stillness of a moment.

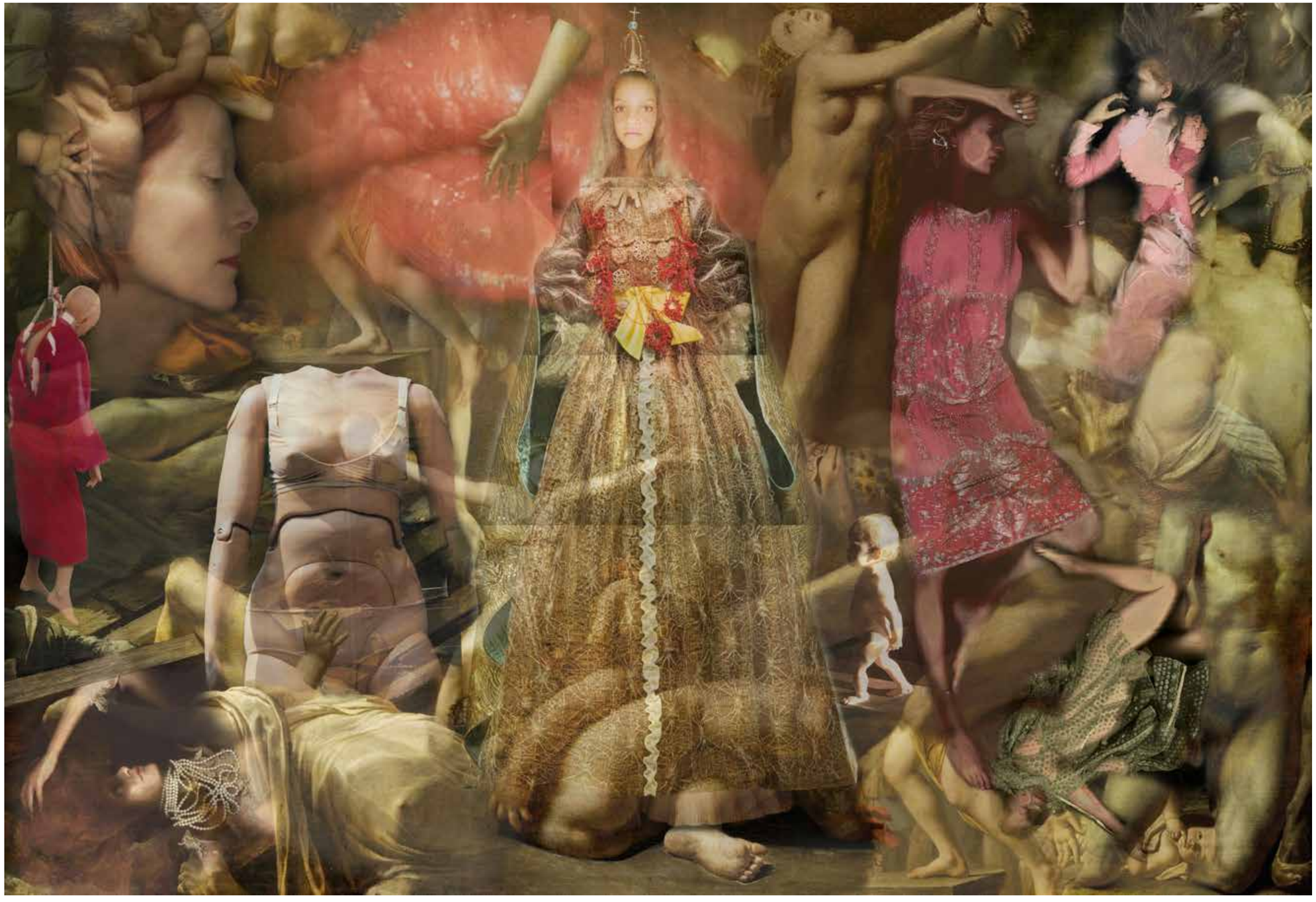
Katerina Jebb's home is a cross between an early 20th century dentist's surgery and a market florist's house that might have

l'ensemble aurait inspiré une boîte de nuit, une boîte de vie où elle évolue. Autour d'elle, s'activent des assistants aux silhouettes étranges qu'elle semble élire pour les apparences qu'elle catalogue dans le travail comme dans le quotidien. De ce point de vue-là, les images de Jebb sont des passeports pour la mémoire de ce que d'autres rangeaient aux rayons des futilités. On dira que ce goût pour l'étrange et le morbide qu'elle photocopie au jour le jour est un aveu de ses origines anglaises. On aura raison et on aura tort sans doute de donner au romanesque de Jebb des localisations outre-Manche. Ce que nous appelons précisément « nature morte » ne se prononce-t-il pas chez elle *still life* ? Immobile et toujours en vie.

inspired a nightclub, a day club for her to live in. Busying themselves all round are her strange looking assistants, seemingly chosen for the aspects she catalogues for work or in life. In that perspective, Jebb's images are portals into the memory of things others would have dismissed as trivia. It could be said that her penchant for the strange and the morbid she photocopies day in and day out testifies to her English origins. This could be true yet it would be a mistake to situate Jebb's fictions within any English geographical location. Indeed, isn't what is called a *nature morte* in French a still-life in her country? Still, yet still alive.

DEUS EX MACHINA

KATERINA JEBB



Tapestry, 2011
Technique mixte
Mixed media
284,5 × 454,7 cm

Untitled Icon N° 1, 2008
Photographie numérique sur papier
Digital photograph on paper
220 × 130 cm
Collection musée Réattu, Arles

Untitled Icon N° 2, 2008
Photographie numérique sur papier
Digital photograph on paper
220 × 130 cm
Collection musée Réattu, Arles

Untitled Icon N° 5, 2008
Photographie numérique
sur papier
Digital photograph on paper
220 × 130 cm
Collection musée Réattu,
Arles

Untitled Icon N° 8, 2008
Photographie numérique
sur papier
Digital photograph on paper
220 × 130 cm
Collection musée Réattu, Arles

Untitled Icon N° 4, 2008
Photographie numérique sur papier
Digital photograph on paper
220 × 130 cm
Collection musée Réattu, Arles

Untitled Icon N° 6, 2008
Photographie numérique sur papier
Digital photograph on paper
220 × 130 cm
Collection musée Réattu, Arles

Untitled Icon N° 3, 2008
Photographie numérique sur papier
Digital photograph on paper
220 × 130 cm
Collection musée Réattu, Arles

The Future Will Last A Very Long Time, 2012
Film / Film - 10 min 07 s

We Can Find Beautiful Things Without Consciousness, 2010, 2012, 2015
Film / Film - 3min 19s

The Ambiguous Destiny of the Object Guido Brivio, Professor of Aesthetics, Turin University, 2012
Film / Film - 5min 55s

Setsuko Klossowska de Rola, 2016
Vidéo / Video
33 s

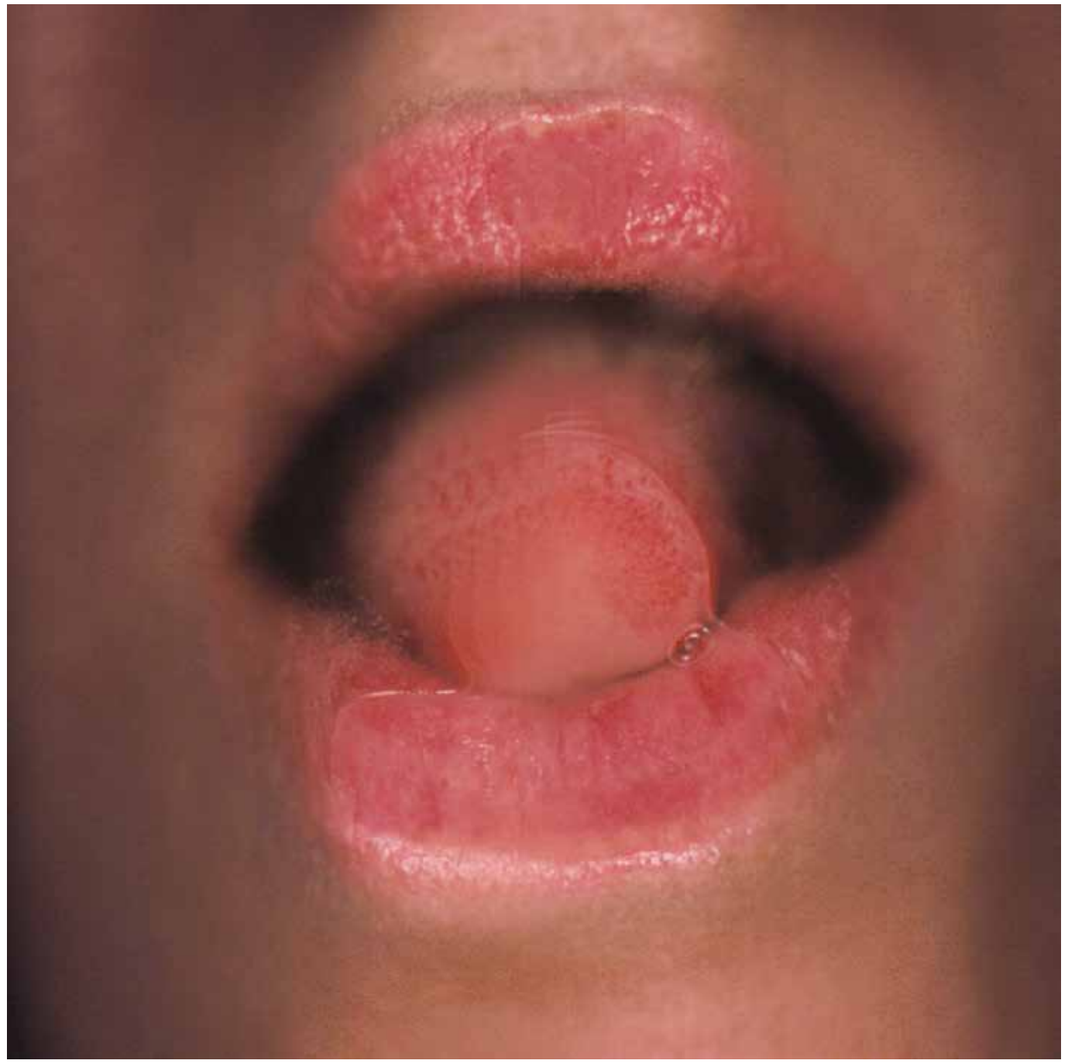
Comme des Garçons, Anna Cleveland, 2015
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
170 × 50,3 cm

Comme des Garçons, Isabelle Huppert, 2014
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
94 × 48,5 cm

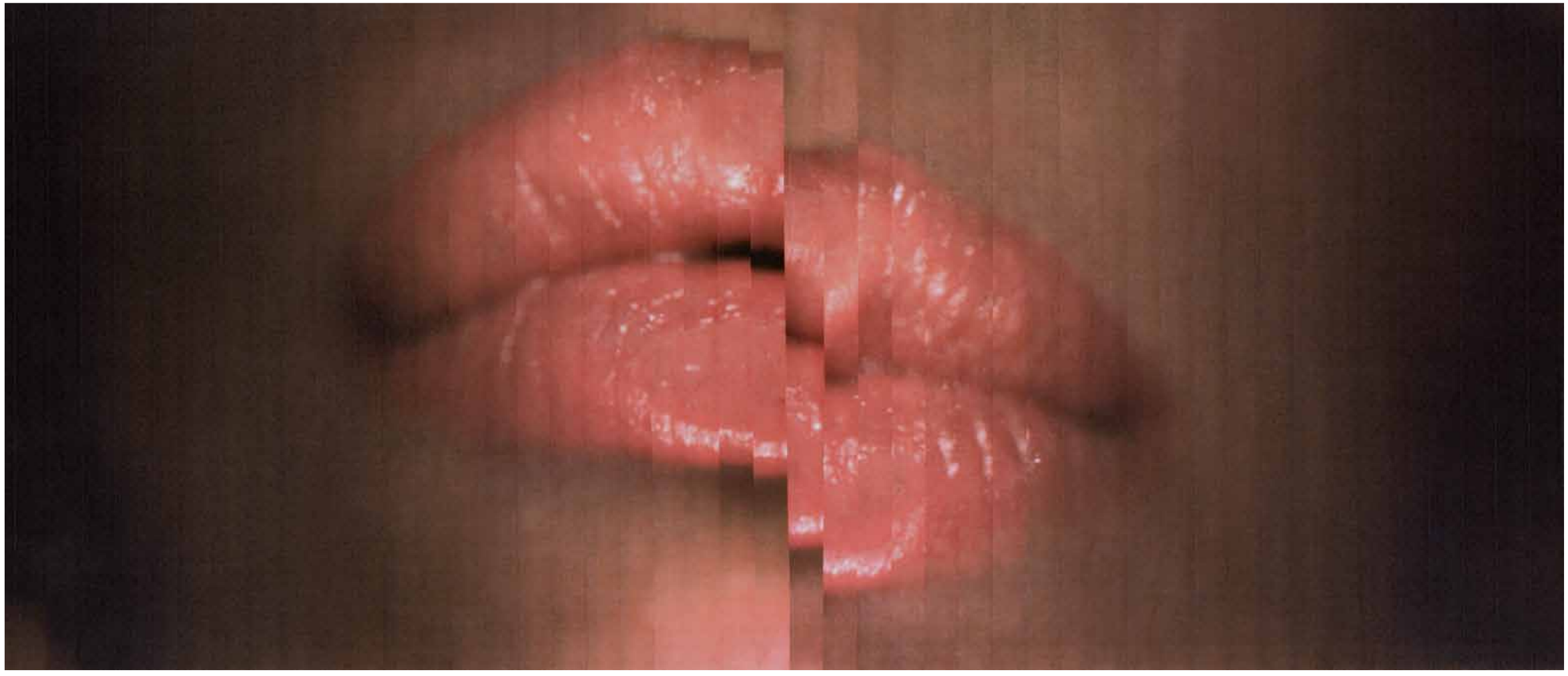
Comme des Garçons, Aine O'Gorman, 2013
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
140 × 209 cm

Comme des Garçons, Organ Piece, 1997
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
172,3 × 69,3 cm

Comme des Garçons, Clotilde Hesme, 2007
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
110 × 72,5 cm



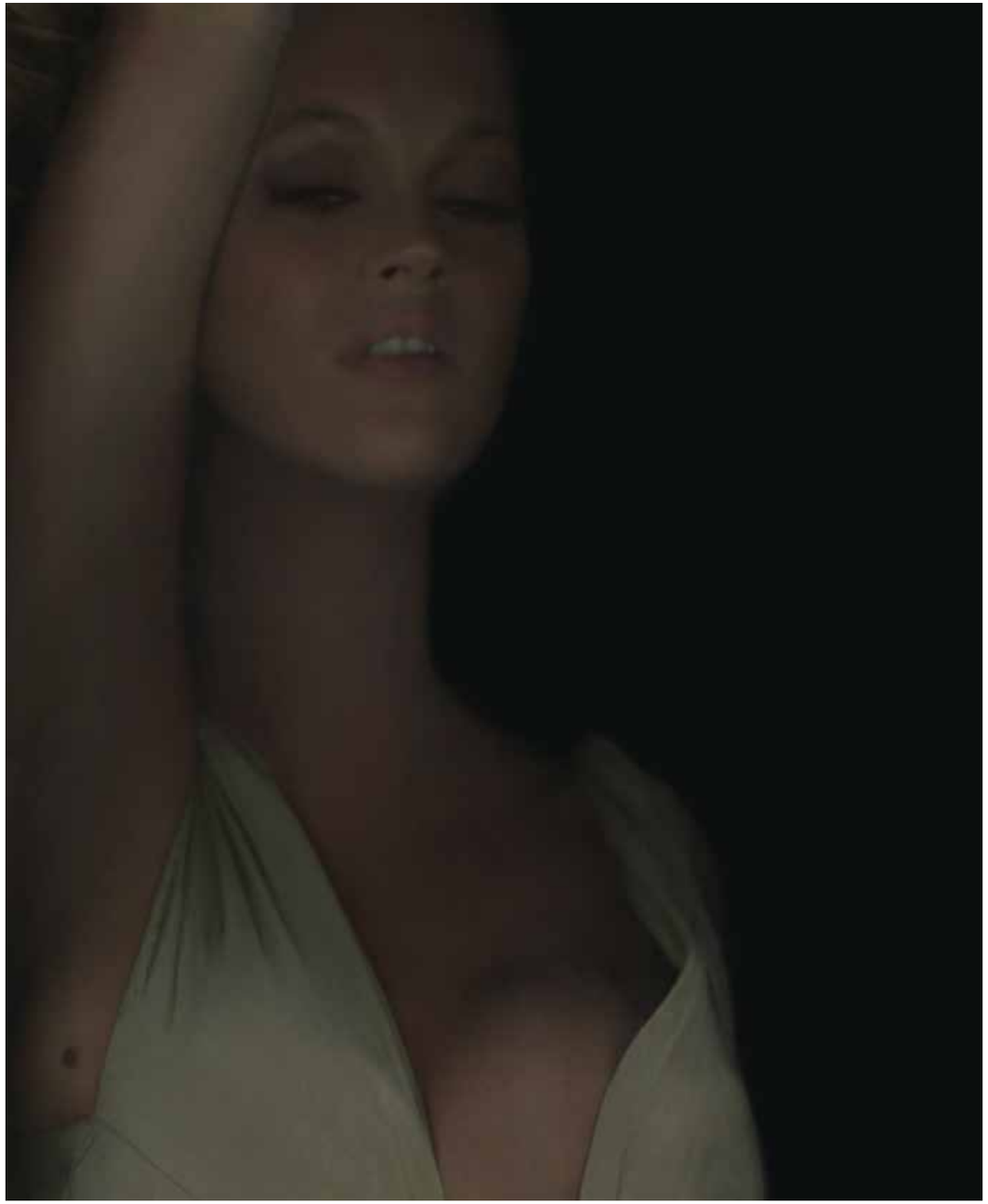
Auto Portrait Oral, 1996
Photocopie sur papier
Photocopy on paper
100 × 100 cm



Oral Portrait, Kylie, 1996
Photocopie sur papier
Photocopy on paper
70 x 120 cm

Beata Vildzevicuite, 2006
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
72,7 x 100 cm

Kristin Scott-Thomas, 2014
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
51,5 × 42,2 cm



Kate Moss, 2010
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
51,5 × 42,2 cm

Tilda Swinton, 2007
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
51,5 × 42,2 cm

Harumi Klossowska de Rola, 2007
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
51,5 × 42,2 cm

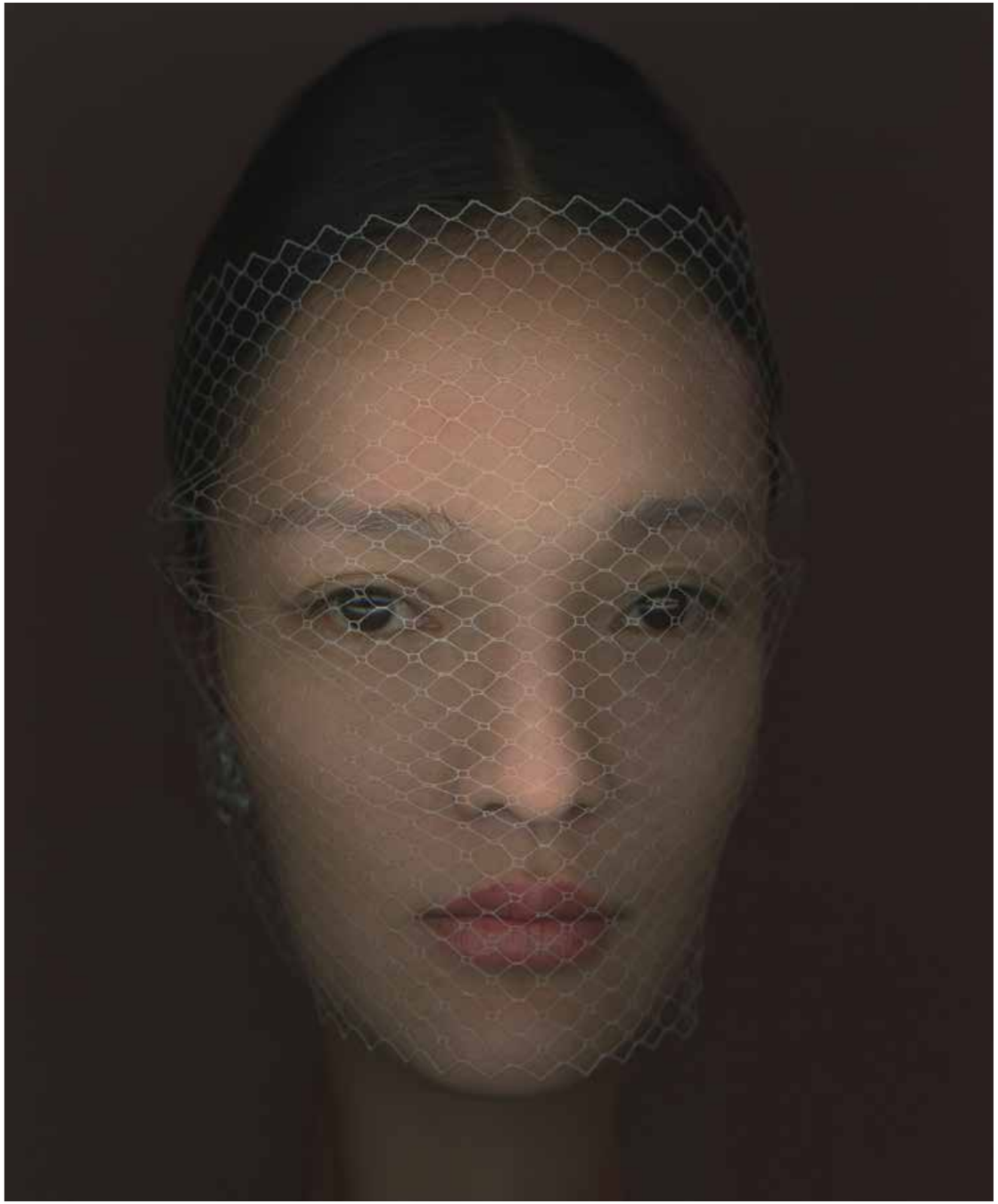
Lugdivine Mannoni, 2014
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
51,5 × 42,2 cm

Michèle Lamy, 2016
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
51,5 × 42,2 cm

Anna Murray, 2014
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
51,5 × 42,2 cm

Shona Murray, 2014
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
51,5 × 42,2 cm

Zhou Xun, 2014
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
51,5 × 42,2 cm

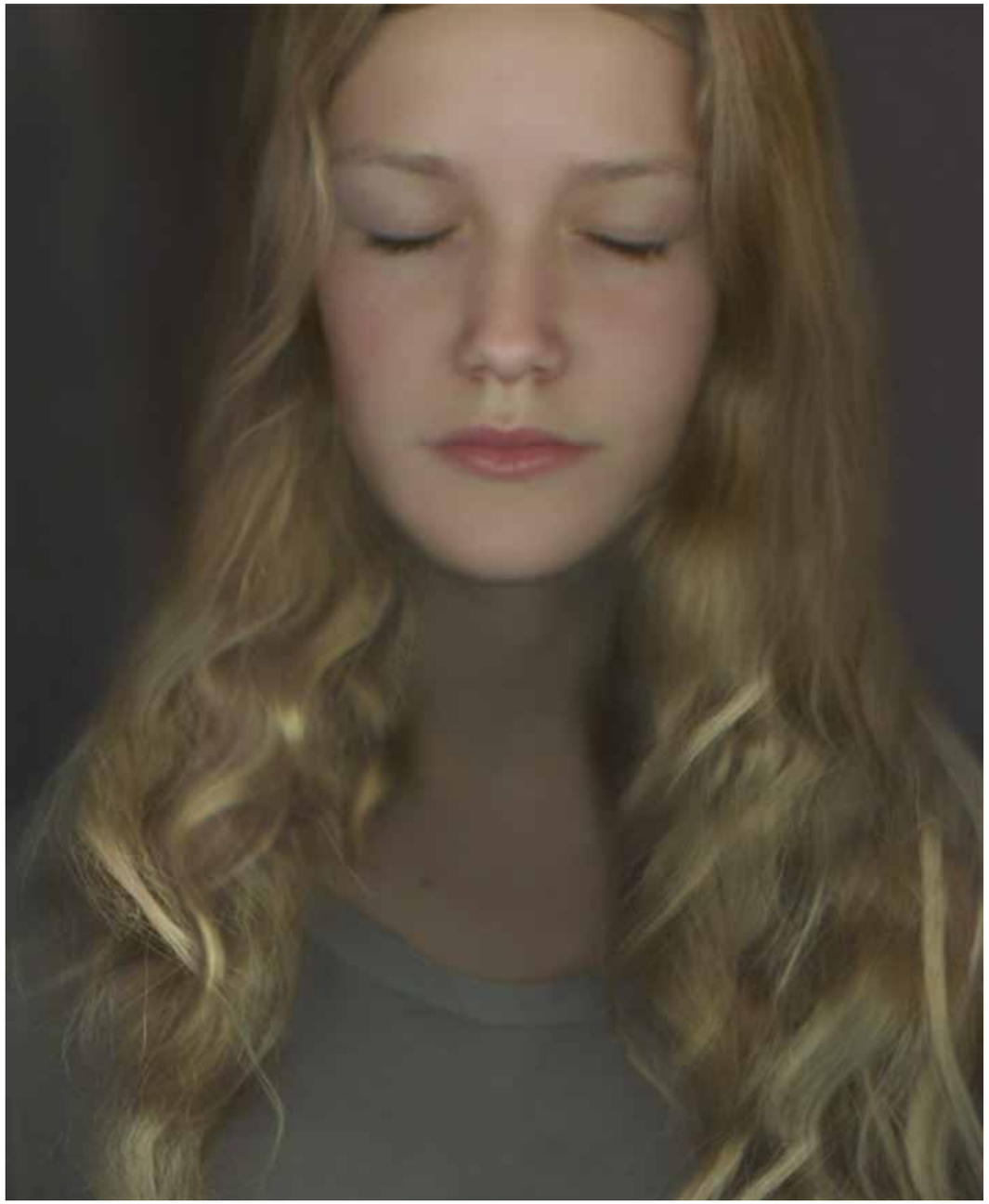


Annika Mennour, 2015
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
51,5 × 42,2 cm

Isabelle Huppert, 2014
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
51,5 × 42,2 cm

Katerina Jebb, 1996
Photocopie sur papier
Photocopy on paper
51,5 × 42,2 cm

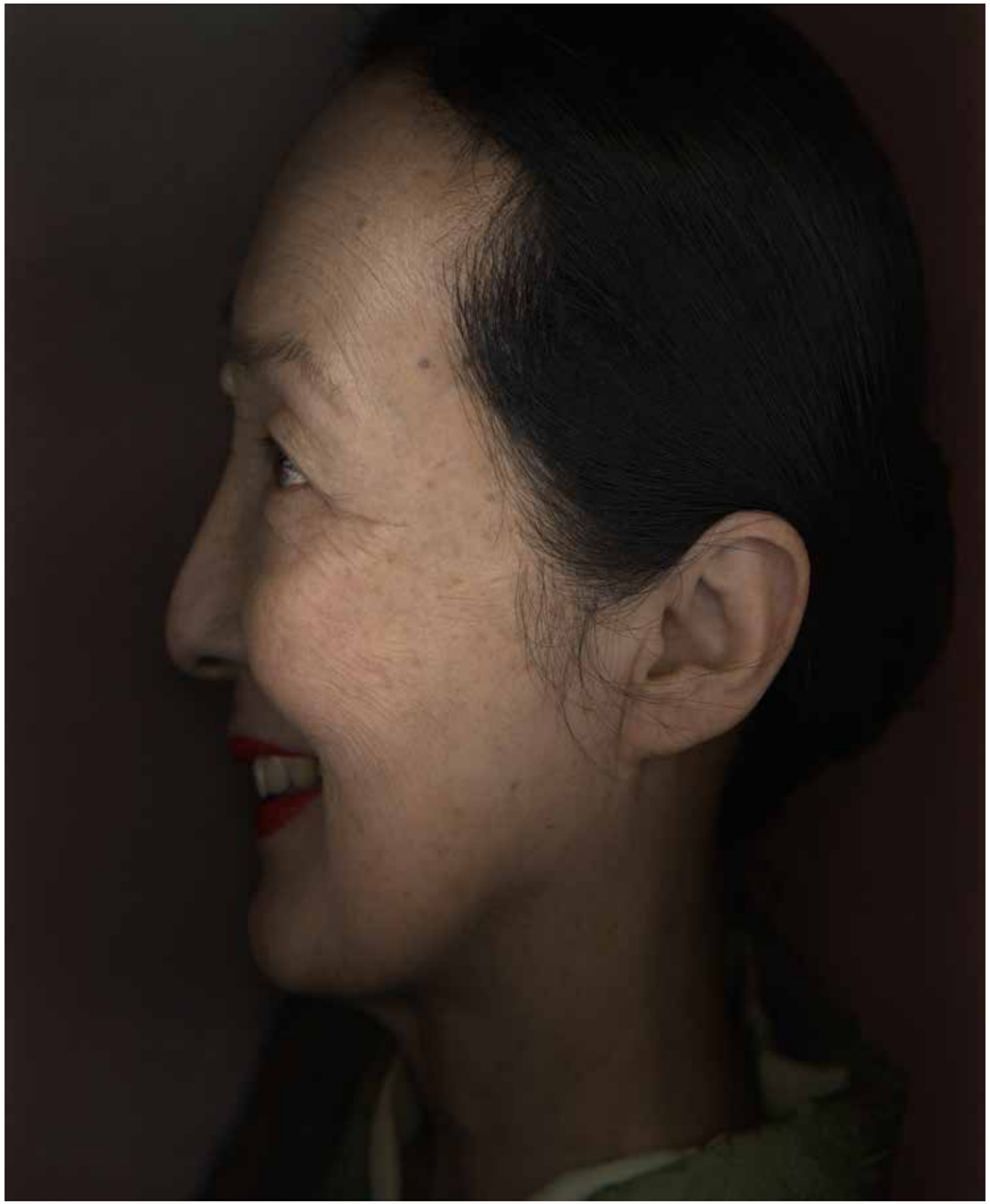
Summer-Moon Pinoteau-Jebb, 2015
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
51,5 × 42,2 cm



Betony Vernon, 2009
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
51,5 × 42,2 cm

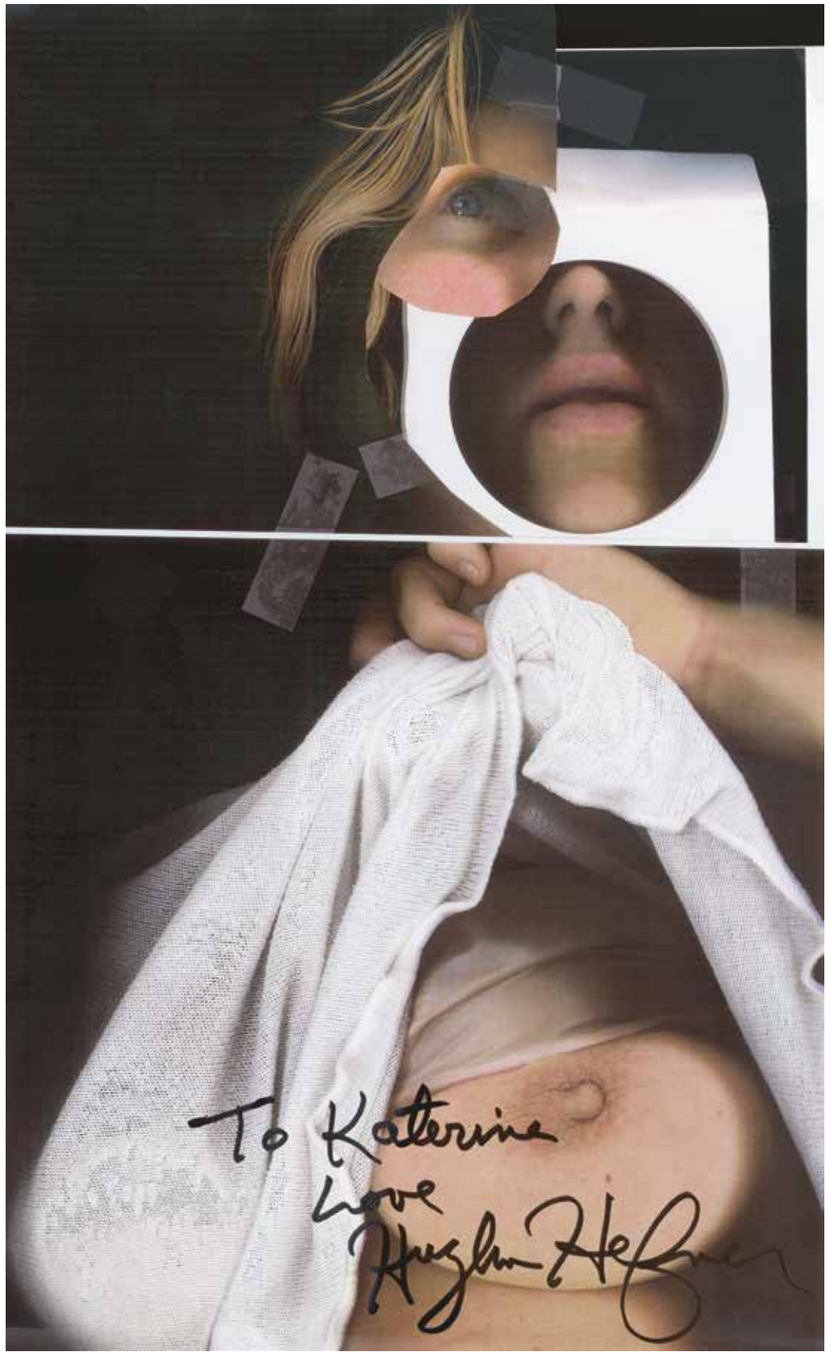
Codie Young, 2013
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
51,5× 42,2 cm

Ginevra Elkann, 2016
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
51,5 × 42,2 cm



Setsuko Klossowska de Rola, 2016
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
51,5 × 42,2 cm

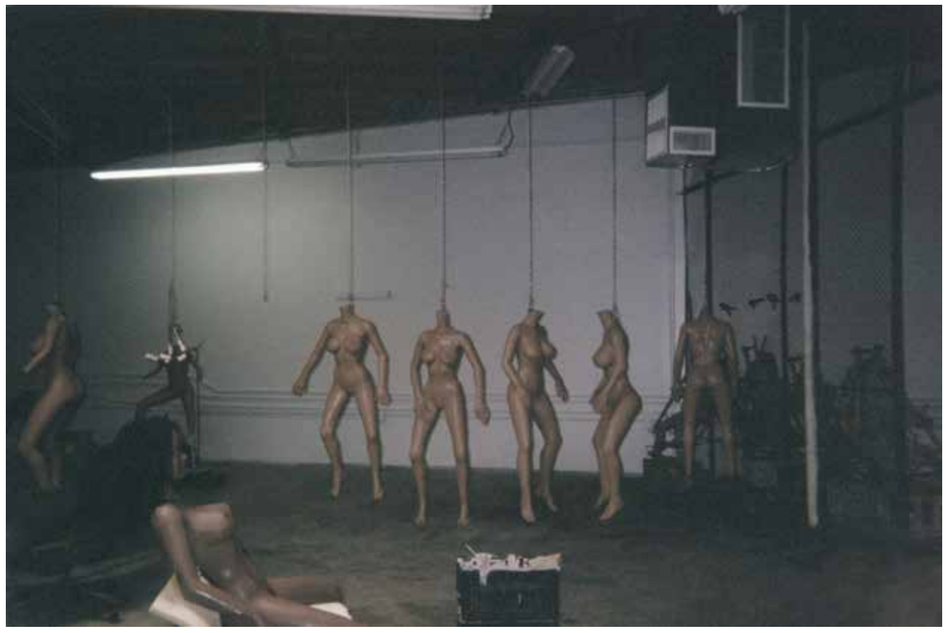
Self-Portrait Signed by Hugh Hefner, 2003
Photocopie, collage et marqueur sur papier
Photocopy, collage and permanent marker on paper
83,6 x 50 cm



Mouth of a Sex Doll, 1999
Tirage argentique
Analogue photographic print
40 x 59,5 cm

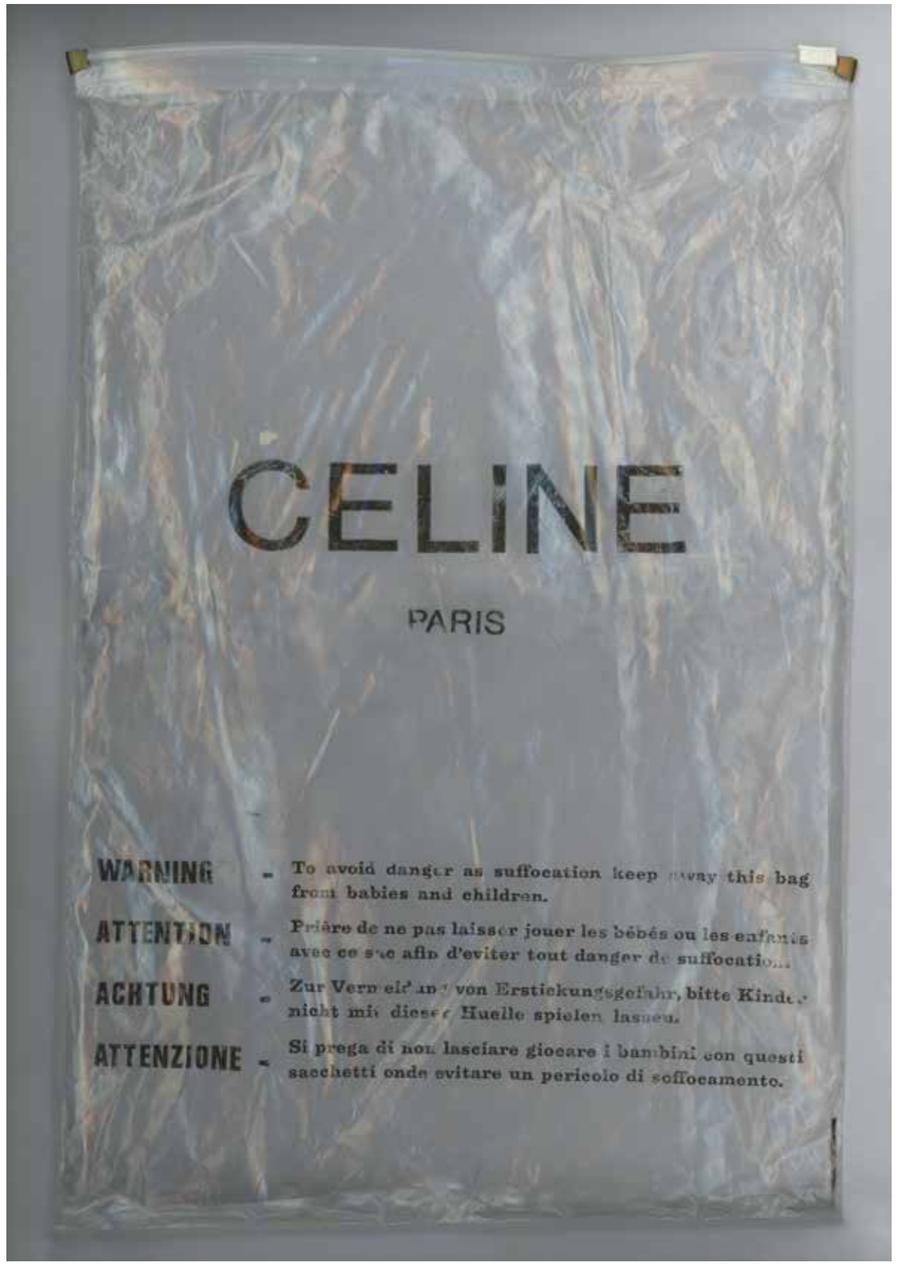
Real Doll, 1999
Tirage argentique
Analogue photographic print
150 x 100 cm

Ladies Tights, 1996
Photocopie sur papier
Photocopy on paper
85 × 60 cm
Collection musée Réattu, Arles



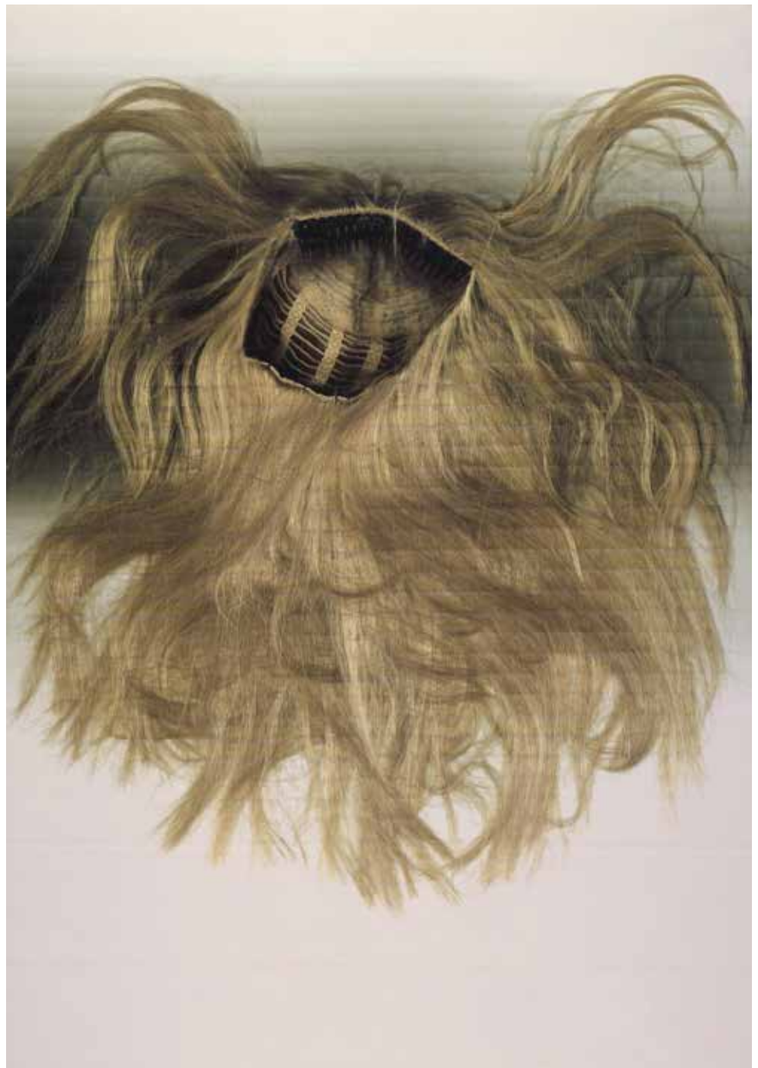
Multiple Real Doll, 1999
Tirage argentique
Analogue photographic print
150 x 200 cm

Incubation, Real Doll, 1999
Tirage argentique
Analogue photographic print
150 x 100 cm



Empty Plastic Bag Found in the Suitcase of Olga Picabia, Comité Picabia, 2012
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
60 × 40 cm

Dior New Look Dress, 1947, Collection Musée Galliera, 2012
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
150 × 97,6 cm



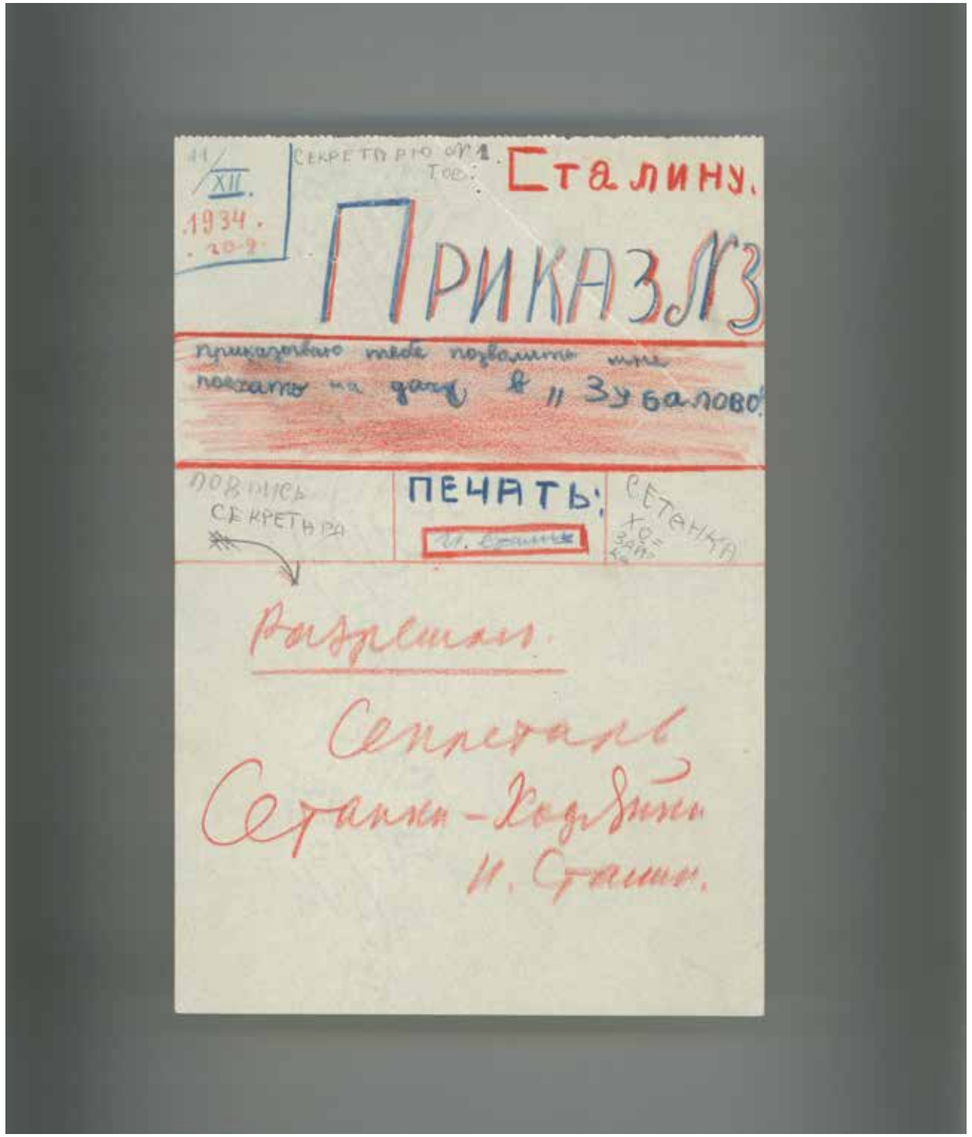
Inside of a Wig, 1996
Photocopie sur papier
Photocopy on paper
85 × 60 cm

Blonds de votre enfance, 2015
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
44,9 x 57,2 cm

Blond Medium, 1997
Photocopie sur papier
Photocopy on paper
60 × 45 cm

Blonde Hair Brush, 2007
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
47,8 × 33,9 cm

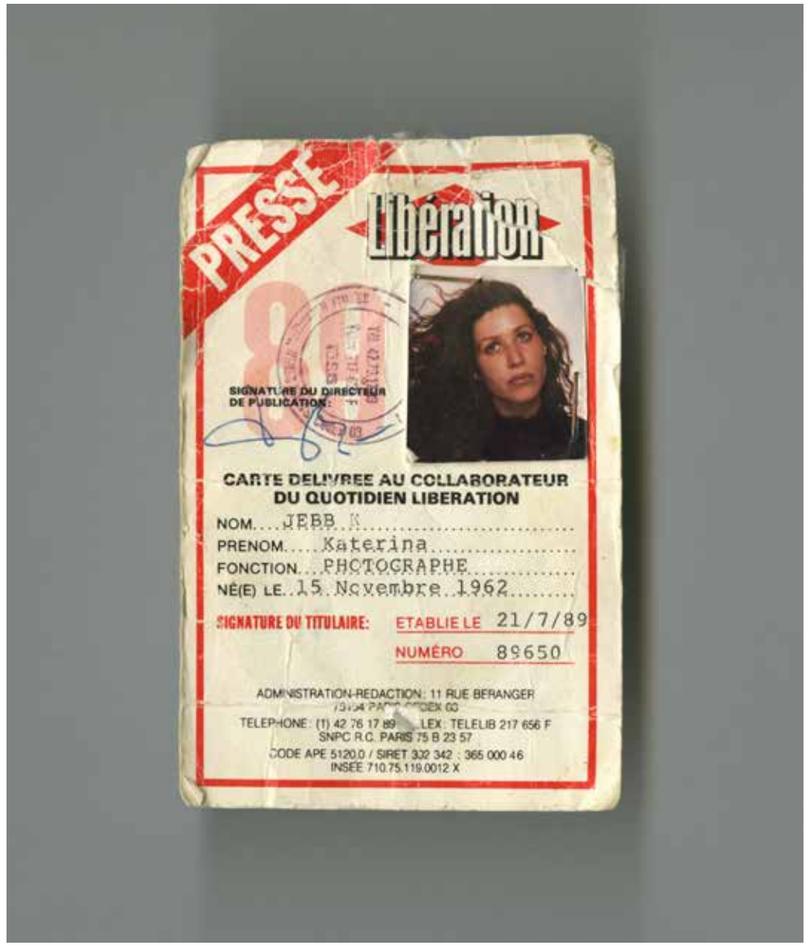
Schiaparelli Cape, 1938, Collection Musée Galliera, 2012
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
84,1 x 78,6 cm



Correspondence Between Stalin and his Daughter Svetlana, 1934, Collection Anne-Marie Springer, 2015
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
100 × 78,1 cm

Dior Leopard Skin Coat, 1960, Collection Musée Galliera, 2012
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
92 × 92 cm

Transition, Issue Duchamp, Eugene Jolas, 1937, 2013
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
60 × 45,7 cm



Libération Press Pass, 1989, 2012
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
42 × 29 cm

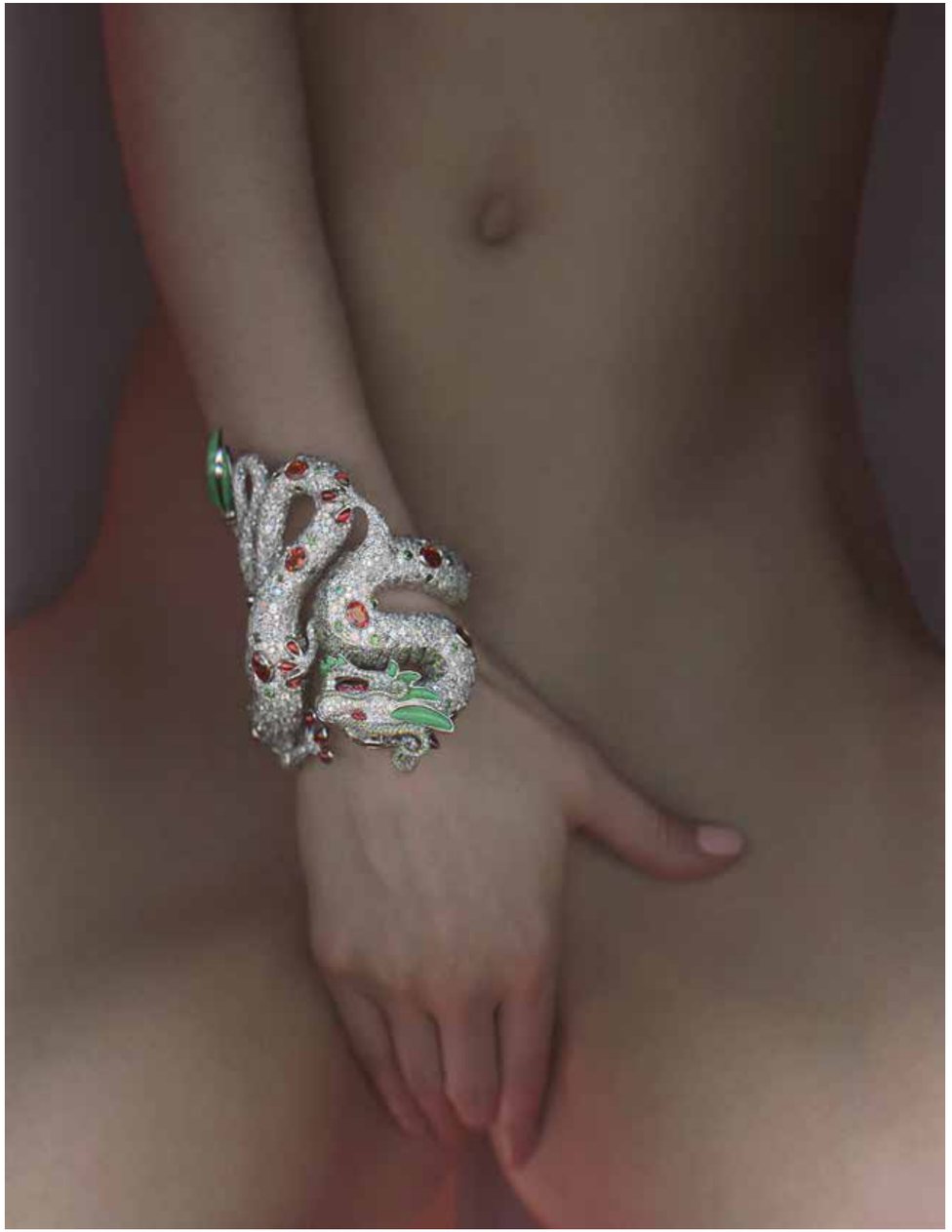
Chanel N°5 Perfume Bottle with Raw Meat, 1997
Tirage argentique
Analogue photographic print
80 × 61 cm

Inside of a Shoe, 1996
Photocopie sur papier
Photocopy on paper
49,2 × 22,9 cm

Upper Torso, 2013
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
99 × 76,5 cm

False Eyelashes, 1998
Photocopie sur papier
Photocopy on paper
30,8 x 38 cm

Study, 1996
Photocopie sur papier
Photocopy on paper
80 × 59 cm



Lower Torso, 2013
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
40 × 30,7 cm

Inside of a Dress, Collection Musée Galliera, 2013
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
70 × 49,5 cm

Un air embaumé, Collection Musée Galliera, 2012
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
60,4 × 45,4 cm

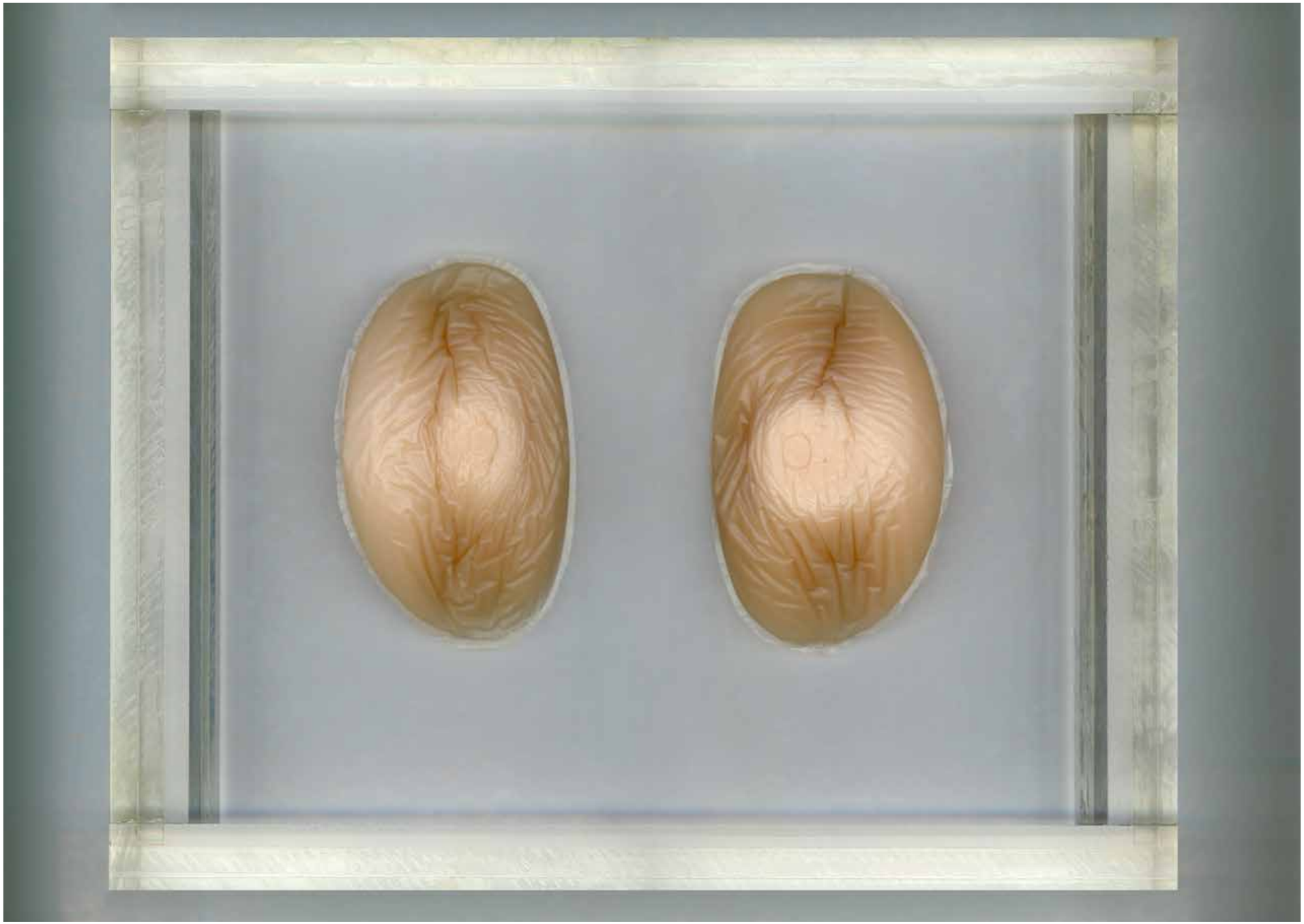
Inside of a Dress, Collection Musée Galliera, 2013
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
49,6 x 70 cm

Outside of a Dress, Collection Musée Galliera, 2013
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
79,6 × 59 cm

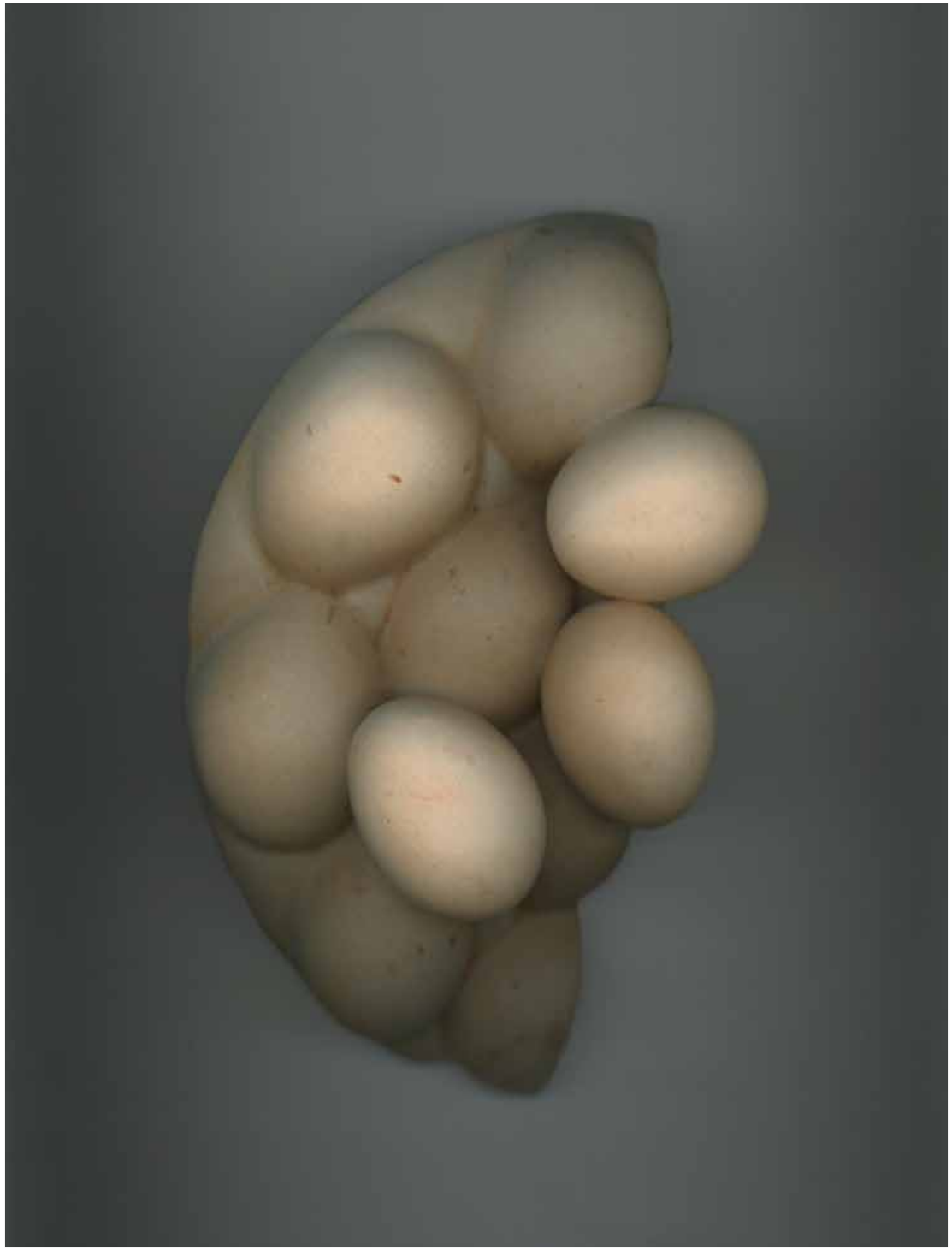
Carnivore (Nephentes), 2010
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
60 × 40 cm

The Lake, 2001
Tirage argentique
Analogue photographic print
110 × 170 cm

Corset of Marie-Antoinette, Collection Musée Galliera, 2016
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
76 × 64,3 cm



Silicone Objects Suspended in Plexiglas, 2015
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
67,3 × 49,8 cm



Eggs, 2013
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
60 × 40 cm

Nest, 2013
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
60 × 40 cm

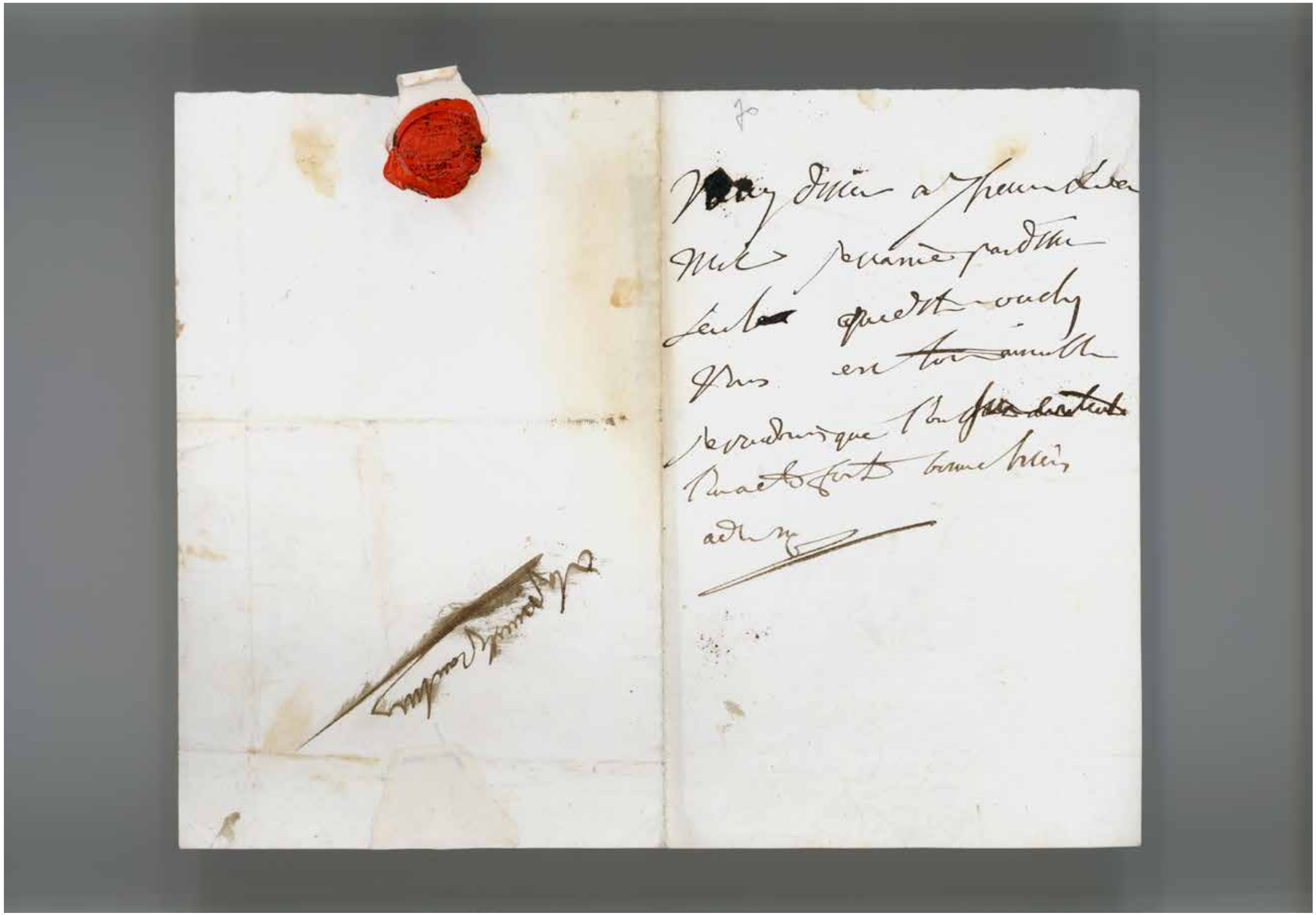
Two-Headed Chick, 2015
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
58,7 × 80 cm

Woman in a Rain Hat, 1996
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
55 × 60 cm

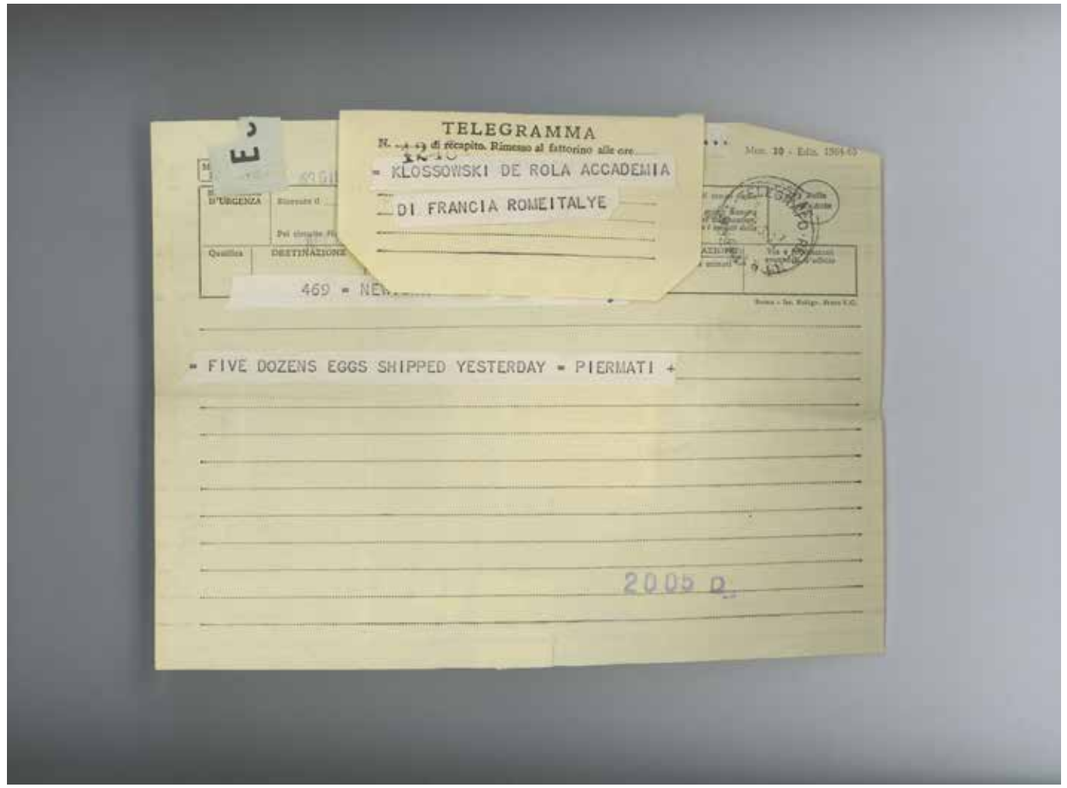
Francis Picabia's Backscratcher, Comité Picabia, 2012
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
60 × 40 cm

Artificial Insemination, 2015
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
60 × 47,2 cm

Napoléon's Coat, Collection Musée Galliera, 2015
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
130 × 69,5 cm



Letter from Napoléon Bonaparte to his Sister, Collection Anne-Marie Springer, 2015
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
69,5 x 100 cm



Five Dozens Eggs Shipped Yesterday
Telegram from Pierre Matisse to Balthus, 2003, Balthus Fondation, 2012
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
80 x 100 cm

The Dress of Joséphine de Beauharnais, Collection Musée Galliera, 2015
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
170 × 120 cm

Clothing of Le Dauphin, Son of Marie-Antoinette, Collection Musée Galliera, 2015
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
99 x 59,6 cm

Letter of Marie-Antoinette, Collection Anne-Marie Springer, 2015
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
64,5 x 100 cm

The Pencil Sharpener of Francis Picabia, Comitée Picabia, 2012
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
Chacun / Each 84 × 61 cm

Cloth with Red Pigment, The Balthus Inventory, 2011
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
60 × 40,5 cm

Cloth With Orange and Green Pigment, The Balthus Inventory, 2011
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
60 × 40,5 cm

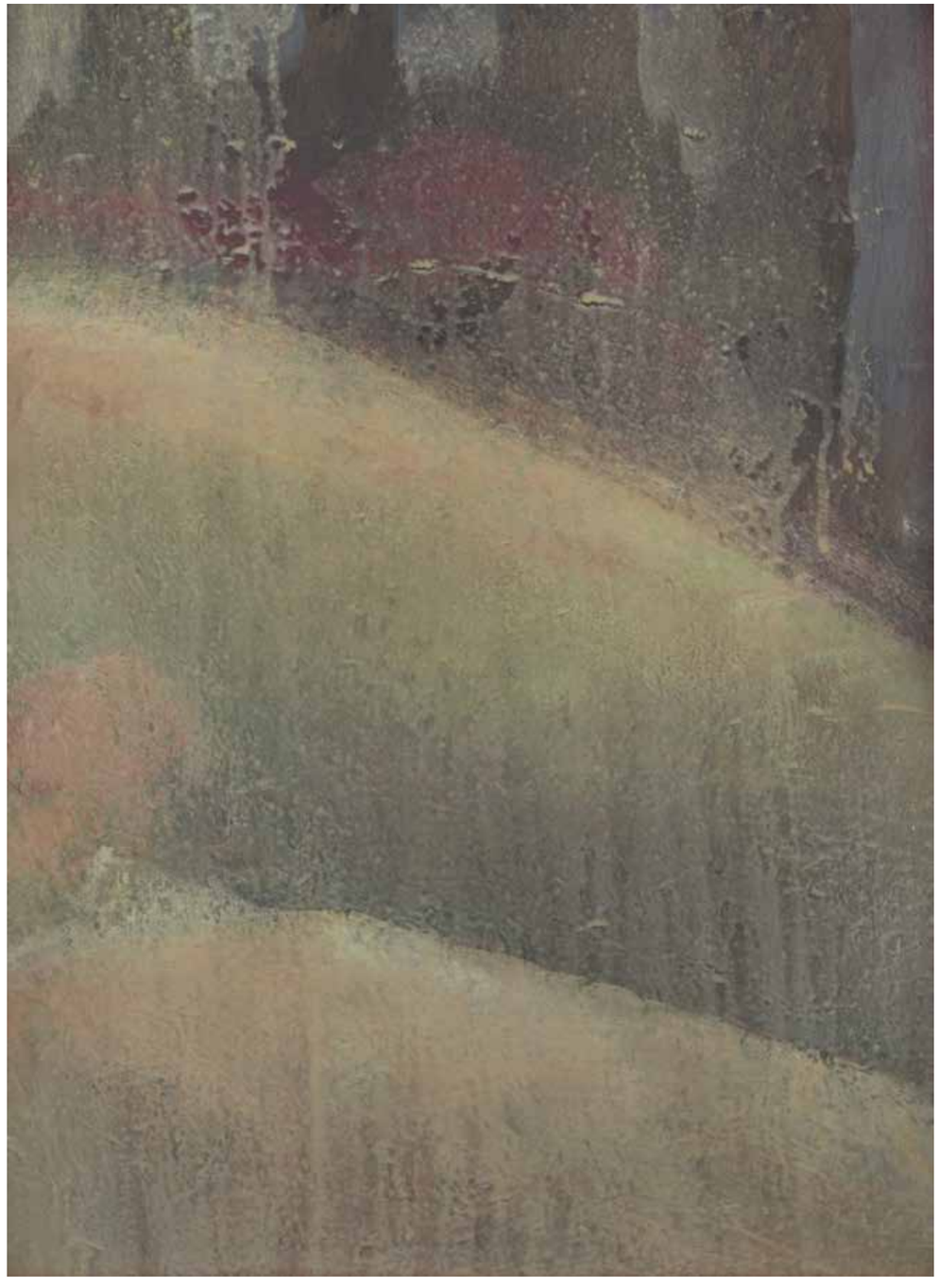
Keys, The Balthus Inventory, 2015
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
32,5 × 23,5 cm

Fallen White Pigment, The Balthus Inventory, 2011
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
32,5 × 23,5 cm

Nature is More Beautiful Without Man, The Balthus Inventory, 2011
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
32,5 × 23,5 cm

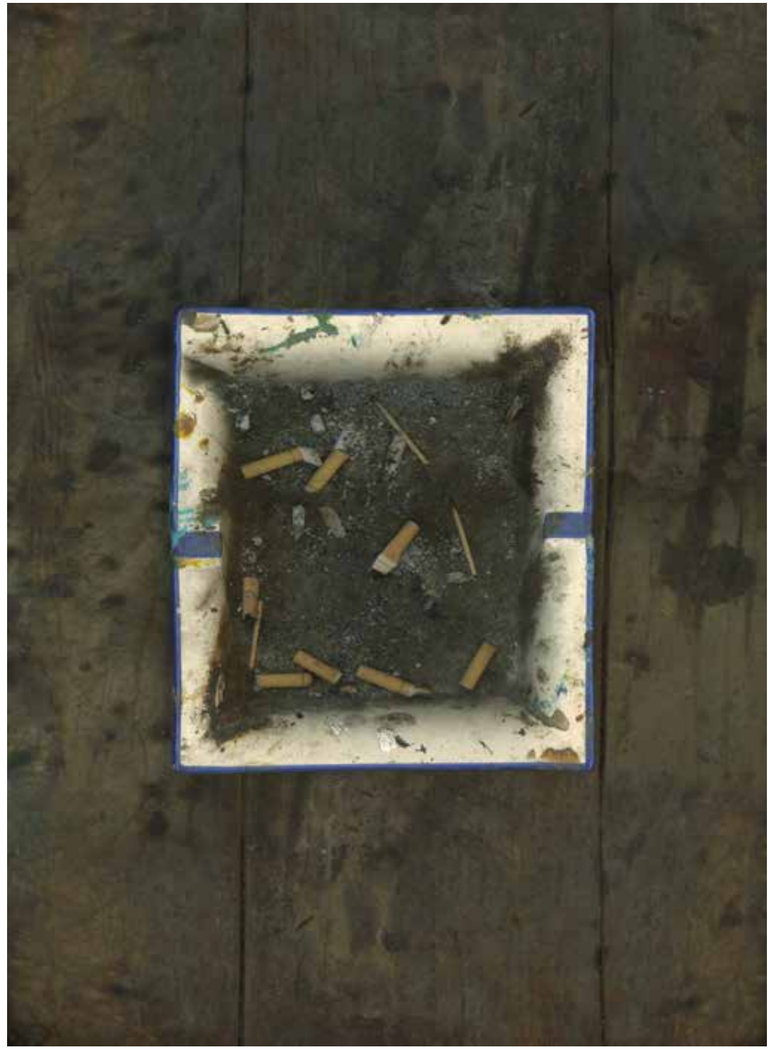
Glasses of Balthus, The Balthus Inventory, 2011
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
23,5 x 32,5 cm

Wood and Metal Tools, The Balthus Inventory, 2011
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
32,5 × 23,5 cm



Detail of Last Painting, The Balthus Inventory, 2013
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
32,5 × 23,5 cm

Scissors, The Balthus Inventory, 2013
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
60 × 40 cm

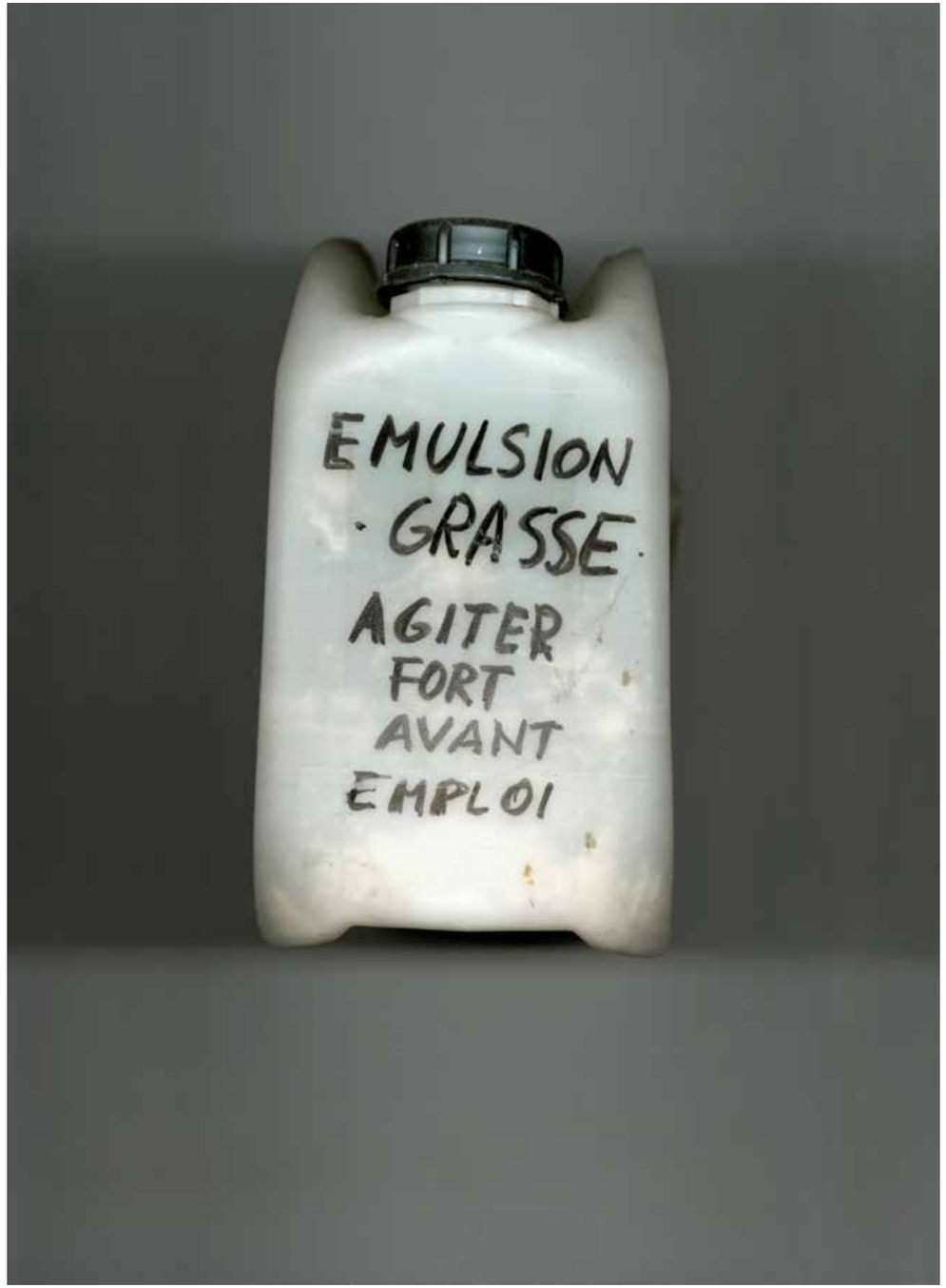


Balthus's Ashtray, The Balthus Inventory, 2011
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
32,5 × 23,5 cm

Cigarettes, The Balthus Inventory, 2013
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
32,5 × 23,5 cm

Emulsion Grasse, The Balthus Inventory, 2011
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
32,5 × 23,5 cm

Tubes of Paint, The Balthus Inventory, 2011
p.154-155 (détail / detail)
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
65 × 470 cm



BLOCKX
REMBRANDT
Artists

Tablier de Balthus, The Balthus Inventory, 2011
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
150 × 150 cm
Collection Fondation Balthus

Tablier de Balthus, The Balthus Inventory, 2011
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
150 × 150 cm
Collection Fondation Balthus

The Tomb of Balthus, 2011
Scan numérique sur papier
Digital scan on paper
220 × 120 cm

BIOGRAPHIE
BIOGRAPHY

Katerina Jebb est une plasticienne née le 15 novembre 1962 en Angleterre. Elle vit et travaille à Paris.
Autodidacte, elle commence par s'orienter vers la photographie expérimentale pour ensuite développer un travail fondé sur le photomontage.

Son œuvre a été présentée dans de nombreuses expositions et galeries.

The artist Katerina Jebb was born in England on 15 November 1962. She lives and works in Paris.
Jebb works in various mediums, notably with domestic scanners.

Her work has been shown in numerous exhibitions and galleries.

2015

- **Paul Kasmin Gallery, New York :** « The Written Trace »
- **Musée Réattu, Arles :** « Oser la photographie »
- **Palais Galliéra, Paris :** « Jeanne Lanvin »

2014

- **Metropolitan Art Museum, Tokyo :** « L'inventaire de Balthus »
- **Festival d'Arles**, chapelle de la Charité d'Arles : « L'Arlésienne »
- **La Fondation Balthus, Rossinière, Suisse :** « L'inventaire »

2013

- **Librairie Mazarine, Paris :** « Le tablier de Balthus »
- **FIAC, hôtel de Miramion, Paris :** Balice Hertling avec Nilufar and Gio Marconi Gallery, Milan : « Télégramme Duchamp à Picabia »

2012

- **Palais de Tokyo, Paris :** Festival d'automne, « The Future Will Last a Very Long Time »
- **MoMu, musée d'Anvers :** « Madame Grès Sculptural Fashion »
- **Musée Réattu, Arles :** « Acte V »
- **Art Paris, Grand Palais**, Analix Gallery, Genève
- **Vara Fine Arts VPL, New York :** « Second Skin »

2011

- **Centre Pompidou, Paris :** « You Can Find Beautiful Things Without Consciousness », Asvoff Festival
- **Museum of the Moving Image, New York :** « Opening Sequence, Birds of Paradise »
- **Musée Bourdelle, Paris :** Madame Grès, « La couture à l'œuvre »
- **National Museum Kulturforum, Berlin :** « Visions and Fashion »
- **La Chapelle Balthus, Rossinière, Suisse :** « Le tablier de Balthus »,
- **Trading Museum, Comme des Garçons, Paris :** « Simulacrum & Hyperbole »
- **British Film Institute, Londres :** Birds Eye View Film Festival, « Simulacrum & Hyperbole »

2010

- **Gloria Maria Gallery, Milan :** « Simulacrum & Hyperbole »
- **Brachfeld Gallery, Paris :** « In the Realm of the Senses »

2009

- **Musée Réattu, Arles :** « Chambre d'Écho »
- **The Barbican Centre, Londres :** « The Curve Gallery »,
- **Contemporary Art Space of Dudelange, Luxembourg :** « Faire peau de l'inconscient »
- **Art Gallery of the General Council, Aix-en-Provence :** « Hair du temps »

2008

- **Musée Réattu, Arles :** « Still and Living, Objects and Women »
- **Palais de l'Archevêque, Rencontre d'Arles :** « Untitled Icons 1-8 »
- **Le Laboratoire, Paris :** « On Capturing a Cloud »
- **Dover Street Market, Londres, Comme des Garçons :** « Eve Democracy »

2007

- **Comme des Garçons, Kobe, Japon :** « Human Photocopy Window Installation »

2006

- **Givenchy, Paris :** « Unidentified N°35 »
- **Givenchy, Madison, New York :** « Art Meets Fashion »

2000

- **Anne Faggionto Gallery, Londres :** « Psycho, Art and Anatomy »

1999

- **Kunstmuseum Wolfsburg, Allemagne :** « Avantgarderobe, Kunst und Mode im 20 Jahrhundert »
- **The Hayward Gallery, Londres :** « Addressing the Century, 100 Years of Art and Advertising »
- **RMIT Gallery, Melbourne :** « Hype Fashion, Art and Advertising »

1998

- **The Whitney Museum, New York :** « The Warhol Look: Glamour, Style an Fashion »
- **Musée de la Mode, Marseille**
- **Musée des Beaux-Arts, Ontario**
- **Museum of Contemporary Art, Sydney**
- **The Andy Warhol Museum, Pittsburgh**
- **CCAC Gallery, San Francisco :** « Fast Forward », collaboration avec Comme des Garçons
- **Kunstlerhaus Gallery, Vienna :** « Fast Forward », collaboration avec Comme des Garçons
- **Art Gallery of Western Australia, Perth**

BIBLIOGRAPHIE
BIBLIOGRAPHY

Brivio, Guido
« The Inventory of Balthus »,
Purple Magazine, n° 21, 2014

Cohen, Lisa
« Fashion Backward », *The New Yorker,*
Thenewyorker.com, 13 avril 2013

Dolat, Béline
« Faire défiler le passé », *Le Monde,*
Lemonde.fr, septembre 2012

Gavin, Francesca
« Women who inspire: Katerina Jebb », *Aesop,*
aesop.com, 2011

Hodgkin, Beatrice
« Katerina Jebb »,
The Financial Times,
http://howtospendit.ft.com, février 2015

Juillerat, Vincent
« Katerina Jebb »
in *Les Rencontres d'Arles Photographie 2008, Christian Lacroix et ses invités*,
Actes Sud, 2008, p. 242-247

Moutashar, Michèle (dir.),
Musée Réattu, Christian Lacroix,
Actes Sud-Musée Réattu, 2008, p. 164-167

Paquin, Paquita
« Journal d'une Parisienne : Katerina Jebb »
interview par Paquita Paquin,
Puretrend.com, 2012

Picard, Pascale (dir.),
Oser la photographie,
50 ans d'une collection d'avant-garde à Arles,
Silvana Editoriale, 2015, p. 340-341

Renaux, Pascale
« Cinq à sept, Riccardo Tisci, Katerina Jebb »,
interview par Pascale Renaux,
Numéro magazine, n° 81, mars 2007

Ryling, Tom
« Beautiful Commerce »,
Glass Magazine, décembre 2011

Saillard ,Olivier et Zazzo, Anne (dir.),
Paris haute couture,
Skira-Flammarion, 2012

Saillard, Olivier et Swinton, Tilda
Autre couture,
Rizzoli-New York, 2015

Thawley, Dan
« Simulacrum and Hyperbole »,
Top Magazine, novembre 2011

Thawley, Dan
« Katerina Jebb Scans Balthus at DSM New York »,
Interview Magazine, décembre 2013

Thawley, Dan
« Katerina Jebb Interviewed by Dan Thawley »,
Saw Magazine, printemps-été 2014

Van Der Kemp, Guinevere
« Katerina Jebb, the Linguistic Cross Dresser »,
interview par Guinevere Van der Kemp,
Acne paper, n°13, printemps 2012, p. 49-52, p. 247

Van Der Kemp, Guinevere
« One Billion Illuminating Spirits Now Playing
at a Cinema Near You »,
Le Festival d'Automne, Palais de Tokyo, 2012

Waknine, Stephanie
« Simulacrum and Hyperbole »,
POP Magazine, novembre 2011

Zahm, Olivier
« Katerina Jebb, Photographer on Identity »,
interview par Olivier Zahm,
Purple Magazine, n° 18, 2012

REMERCIEMENTS
THANKS

Cette exposition n'aurait pu avoir lieu sans la complicité et la générosité de Katerina Jebb, un grand merci pour sa disponibilité et son engagement. Nous remercions également son équipe et tous ceux qui ont soutenu ce projet :

This exhibition would not have been possible without the help and generosity of Katerina Jebb, a big thank you for her availability and commitment. We would also like thank her team and everyone who supported this project:

Laurie Anderson
B. Calté
Anastasia Barberi
Victoria Bartlett
Marisa Berenson
Peter Berger
Hervé Bialé
Anna Bingemann
Nigel Boekee
Edward Brachfeld
Guido Brivio
Pierre Calté
Gloria Maria Cappelletti
Michael Cleary
Eleanor Coleman
Marie Collin
Dorothée Davoise
Christophe Delestre
Delfina Delettrez
Bruno Destribats
Corinne Dom
Pierre Durieu
Carol Ann Emquies
Moise Emquies
Salomon Emquies
Epson France
Annabel Fernandes
Festival d'Automne, Paris
Michele Filomeno
Haidee Findlay-Levin
Jonathan Fischnaller
Fondation Balthus
Damian Foxe
David Gallardo
Dominique Gérard
Marie Giraud
Lucile Godin
Valentine Gomes Ferenczi
Pascale Gorguet-Ballesteros
Graphic Procédé Paris
Leah Gudmundson
Gale Morgan Harold III
Diarmid Harrison Murray
Maia Hawad
Andrew Heather
Marie Barbara Hervey
Teresa Ingemarsdotter-Johansson
Naomi Itkes
Noel Frederick Jebb
Norah Mary Jebb
Adrian Joffe
Jonny Johansson
John Cage Foundation
Johanna Judah Rosenblatt
Rei Kawakubo
Jina Khayyer
Harumi Klossowska de Rola
Setsuko Klossowska de Rola
Anna Klossowski
Thadée Klossowski
Christian Lacroix
Sébastien Le Corroller
Jeff Leatham
Karchun Leung
Tina Lignell
Romaine Lillie
Timothy Lim
Donna Limoges
Mattias Magnusson
Gael Mamine
Oliver Martin
Nadira Mechrafi
Nolwen Montenot
Cerise Morize
Bruno Moroni
Franck Jesus Mura
Thierry Nivart
Rauwanne Northcott
Daniel Östmann
Nathalie Ours
Isabelle Perracchi
Thomas Persson
Salla Pesonen
Benoit Peverelli
Louis-Valentin Pinoteau-Jebb
Summer-Moon Pinoteau-Jebb
Elisabeth Pouliquen
Céline Quideau
Quintin Jade Ambre
Emma Reeves
Sarah Reygate
Benjamin Ricart
Helen Ritchie
Karine Rossignol
Alexandre Samson
Alexandra Schiavi
Mikael Schiller
Remko Schnorr
Pierre Schweitzer
Alon Shastel
Todd Shemarya
Jennifer Shorto
Anne Marie Springer
Aysha Catherine Sursock
Charuvan Sursock-Rangsit
Johannes Svartholm
Daniel Thawley
Valérie Viscardi
Karen Warren
Race Willard
Ariella Wolens
Steven Wong
Olivier Zahm Olivier
Lhoussaine Zammat
Giancarlo Zampollo

Sujets / Subjects
Anna Cleveland
Delfine Delettrez
Lucie Dumont Golovanoff
Ginevra Elkann
Clotilde Hesme
Isabelle Huppert
Harumi Klossowska de Rola
Setsuko Klossowska de Rola
Michèle Lamy
Grace Mcgrade
Annika Mennour
Kylie Minogue
Kate Moss
Anna Murray
Shona Murray
Claire Myhill
Bianca O'Brien
Aine O'Gorman
Summer-Moon Pinoteau-Jebb
Pauline Rossignol
Margaux Scherrer
Kristin Scott-Thomas Kristin
Tilda Swinton
Betony Vernon
Beata Vildzeviciute
Codie Young

Nous tenons à remercier chaleureusement les auteurs de cet ouvrage :
We would especially like to thank the authors of this book:
Francis Hodgson
Christian Lacroix
Pascale Picard
Jeff Rian
Olivier Saillard

Ce catalogue est publié à l'occasion de l'exposition produite par la ville d'Arles :
Deus ex machina - Katerina Jebb, présentée au musée Réattu du 2 juillet au 31 décembre 2016.

This catalogue is published in conjunction with the exhibition Deux ex Machina - Katerina Jebb,
produced by the city of Arles and presented at the musée Reattu from July 2nd to December 31st 2016.

COMITÉ D'HONNEUR / HONOR COMMITTEE

Hervé Schiavetti
Maire d'Arles / Mayor of Arles
Claudie Durand
Adjointe au Maire déléguée à la culture /
Deputy Mayor in charge of culture
Katerina Jebb
Plasticienne / Visual artist

COMMISSARIAT / CURATORSHIP

Pascale Picard
Directrice du musée Réattu / Director of the musée Réattu

KATERINA JEBB STUDIO

Rauwanne Northcott
Archiviste / Archivist
Jade Ambre Quintin
Retouches numériques / Digital retouching
Hervé Bialé - RVB Paris
Retouches numériques / Digital retouching

CONSERVATION / CURATORSHIP

Daniel Rouvier
Conservateur en chef / Head curator
Camille Amoros
assistée de / assisted by **Thierry Nivart**
Régie des collections / Collections manager

DOCUMENTATION / DOCUMENTATION

Gérard Nicollet
assisté de / assisted by **Véronique Aubert-Llorens**
Wilfried Benndorf
Bibliothèque / Library

ADMINISTRATION / ADMINISTRATION

Mostafa Afkir
Administration générale / General administration
Fayrouz Ridal
Gestion du personnel / Human resources

SERVICE DES PUBLICS / VISITOR SERVICES

Julie Mazé, Élizabeth Pouliquen, Caroline Serrecourt
Médiatrices / Educational services

MONTAGE DE L'EXPOSITION / EXHIBITION INSTALLATION

Fabrice Adell
assisté de / assisted by **Annie Bataille, Joseph Oppedisano**
avec la collaboration des services techniques de la ville /
with the collaboration of the technical services of the city

ACCUEIL – LIBRAIRIE-BOUTIQUE / WELCOME DESK – BOOKSTORE

Karim Abdessadek, Hélène Louvet, Geneviève Maillol, Adeline Michel.

GARDIENNAGE – SÉCURITE – INTENDANCE / SECURITY – LOGISTICS

Sidi Ayoune, Baya Benaouda, Houria Bouchnafer, Gérard Croce, Valérie Fernandez, Nadine Griot, Zehor Iffouzart, Mohamed Kaous, Yamina Mehiaoui, Claude Pinon, Alain Surrel.

DESIGN COMMUNICATION

Digital Deluxe, Patrick Poisson

RELATIONS PRESSE / PRESS RELATIONS

Pascal Scuotto,
Attaché de presse / Press agent

ENCADREMENTS / FRAMING

Atelier David Gallardo, Paris
Louis Simeone, Atelier d'Emilie, Arles

Les tirages de cette exposition ont été réalisés par Graphic Procédé Paris sur imprimante professionnelle Epson
The prints for this exhibition were produced by Graphic Procédé Paris on Epson professional printers

Avec le soutien exceptionnel de l'hôtel de charme du Mas de la Chapelle à Arles et de l'entreprise Sofec à Roquemaure
With the exceptional support of the hotel Le Mas de la Chapelle in Arles and the Sofec company in Roquemaure

Le musée est soutenu dans toutes ses actions par l'association des amis et partenaires du musée « Avec le Rhône en vis à vis»
The museum is supported in all its activities by the association of friends and partners of the museum "Avec le Rhône en vis à vis"

Credits photographiques / Photo credits
© Katerina Jebb 2016

ÉDITIONS SKIRA PARIS
14 rue Serpente, 75006 Paris
www.skira.net

Responsable des éditions / Senior Editor
Nathalie Prat-Couadau

Coordination éditoriale / Editorial Coordination
María Laura Ribadeneira
Assistée de / Assisted by
Aurianne Kolodziej - Anissa Mahdaoui

Conception et réalisation graphique / Graphic design and layout
Félicie Jobbé Duval - Alban Courtine

Traduction des textes à l'anglais / Translations to English
Laurette Tassin

Traduction des textes au français / Translations to French
Hélène Tronc

Relecture et corrections / Copyediting
Timothy Stroud – anglais / English
David Mac Dougall – français / French

Photogravure / Color Separation
Litho Art New

© Éditions Skira Paris, 2016
ISBN 978-2-37074-035-9

Dépôt légal juillet 2016
Achevé d'imprimer en juin 2016
sur les presses de Geers Offset à Gand, Belgique

Tous droits réservés.
Aucune partie de cette publication ne peut être reproduite, archivée ou transmise sous quelque forme ou par quelque moyen que ce soit, électronique, mécanique, par photocopie ou autre, sans l'autorisation préalable de l'éditeur.

All right reserved.
No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without prior consent of the publishers.