



ART IN EMBASSIES

UNITED STATES ART COLLECTION NATO | MILDEL



ART IN
EMBASSIES
NATO | MILDEL

**ART IN
EMBASSIES
U.S. MISSION
TO NATO
U.S. MILITARY
DELEGATION
TO THE NATO
MILITARY
COMMITTEE**



TABLE OF CONTENTS

| | | |
|----|--|--|
| 4 | INTRODUCTION | PRÉSENTATION |
| 6 | COLLECTION | COLLECTION |
| 52 | <i>SERVING ABROAD...THROUGH THEIR EYES</i> | <i>SERVING ABROAD...THROUGH THEIR EYES</i> |
| 72 | INDEX | INDICE |
| 74 | ACKNOWLEDGMENTS | RECONNAISSANCE |
| 75 | ART IN EMBASSIES | L'ART DANS LES AMBASSADES |

COLLECTION INTRODUCTION

The NATO permanent collection, curated by the U.S. Department of State's Office of Art in Embassies, is an installation of artworks that honors the U.S. Armed Forces by representing military personnel in their element—or, more specifically, in their elements. Depicted in both abstraction and detail are the operational areas that comprise each unit of the military, from land to air, from sea to space. Here, too, in a space of congregation, are the sites where these domains meet: the shorelines and horizons at which geographies come together and the shared spirits of endeavor and exploration that have borne Americans abroad. These are the landscapes that U.S. servicemembers traverse—that they call home and return from—and that bear witness to our actions around the world, as interpreted by artists.

Some of the landscapes in the NATO permanent collection reproduce with seeming visual fidelity a natural vista or built environment. These include a monumental-scale photograph by artist Stephen Wilkes of the National Mall in Washington, D.C. But what appears at first glance to be a single snapshot is actually multiple images taken over the course of one day and stitched together digitally, the resulting image providing a panoramic sweep of the light changing from daybreak to dusk. Similarly, an oil painting by Pennsylvania-based artist Thomas Paquette portrays an ocean bluff on the Pacific Coast as well as his recollection of it, with the initial observation giving way in the years it takes to complete each artwork. In these artworks and others in the collection, landscapes become histories; they are documentations of both place and the passage of time.

Other works bring attention to the mechanisms by which humans observe the world, such as a mixed-media collage by artist and writer Jenny Odell cataloging tools for long-range observation, or a paper bathymetric sculpture by Matthew Picton of the Arctic Circle and its ocean floor. Like many maps, Picton's meticulously crafted artworks are both the statistics in a dataset and a color-coded abstraction. Likewise, in a grouping of four Trevor Paglen images of clouds, the artist enhances the postcard-perfect sky with a numerical overlay showing the computations of a vision algorithm "seeing" the same view. Paglen uses a familiar element of classical imagery—a blue sky with scattered clouds is the background in such canonical artworks as the *Mona Lisa* and the ceiling of the Sistine Chapel—to pose a question about how observation has expanded beyond our vision.

As grouped depictions of land, air, sea, and space, the collection curated in Brussels by the Office of Art in Embassies is an extended consideration of the landscape tradition and the many ways artists represent the view. In addition to the powerful images from the *Women at War* series by Pulitzer Prize-winning photojournalist Lynsey Addario, the collection features twelve award-winning photographs taken by active military, Foreign Service, and Civil Service personnel that celebrated the 50th anniversary of Art in Embassies. Each curated artwork in the NATO permanent collection is also not only a landscape but also a "landmark," with a rocky outcropping or mountain serving as a Wayfinder within the Brussels' building; for example, with images of the water displayed near the Navy's offices, and of skies near the Air Force's offices. For those who are looking, this scenic curation thus offers a range of visual responses to a central question of both art and service: how to share what we know and have experienced, alongside what we've seen.

PRÉSENTATION DE LA COLLECTION

La collection permanente de l'OTAN, organisée par le Bureau de l'Art dans les ambassades du département d'État des États-Unis, est une installation d'œuvres d'art qui honore les forces armées des États-Unis en représentant le personnel militaire dans son élément ou, plus précisément, dans ses éléments. Les domaines opérationnels qui composent chaque unité de l'armée, de la terre à l'air et de la mer à l'espace, sont représentés à la fois de façon abstraite et dans les détails. Ici aussi, dans un espace de rassemblement, se trouvent les sites où ces domaines se rencontrent : les rivages et les horizons où les géographies se rejoignent ainsi que les esprits partagés de l'effort et de l'exploration qui ont porté les Américains à l'étranger. Ceux-ci sont les paysages que traversent les membres des forces armées américaines (qu'ils considèrent comme leurs foyers et d'où ils reviennent) et qui témoignent de nos actions à travers le monde, telles qu'interprétées par les artistes.

Certains paysages de la collection permanente de l'OTAN reproduisent avec une fidélité visuelle apparente une vision naturelle ou un environnement bâti. Ils comprennent notamment une photographie à l'échelle monumentale du National Mall à Washington, D.C. de l'artiste Stephen Wilkes. Mais ce qui semble à première vue être un seul instantané est en fait constitué de plusieurs images prises par S. Wilkes au cours d'une journée et assemblées numériquement, l'image en résultant fournissant un balayage panoramique de la lumière changeante depuis le lever du jour jusqu'au crépuscule. De même, une peinture à l'huile de l'artiste de Pennsylvanie Thomas Paquette dépeint une falaise côtière de la côte du Pacifique ainsi que son souvenir de celle-ci, son observation initiale ayant cédé au fil des années nécessaires pour terminer chaque œuvre. Dans ces œuvres d'art et dans d'autres œuvres de la collection, les paysages deviennent des histoires ; il s'agit de documentations à la fois du lieu et du temps qui passe.

D'autres œuvres attirent l'attention sur les mécanismes par lesquels les humains observent le monde, comme un collage de techniques mixtes de l'artiste et écrivaine Jenny Odell cataloguant des outils d'observation à longue distance, ou une sculpture bathymétrique en papier de Matthew Picton du cercle polaire arctique et de son plancher océanique. À l'instar de nombreuses cartes géographiques, les œuvres d'art méticuleusement conçues de Picton sont à la fois les statistiques d'un ensemble de données et une abstraction codée par couleur. De même, dans un regroupement de quatre images de nuages de Trevor Paglen, l'artiste améliore le ciel digne d'une carte postale avec une superposition numérique montrant les calculs d'un algorithme de vision en train de « voir » la même vue. T. Paglen utilise un élément familier de l'imagerie classique - un ciel bleu avec des nuages épars constitue également l'arrière-plan d'œuvres d'art canoniques telles que la *Joconde* ou le plafond de la chapelle Sixtine -, pour poser une question sur la façon dont l'observation s'est étendue au-delà de notre vision.

En tant que groupe de représentations de la terre, de l'air, de la mer et de l'espace, la collection organisée à Bruxelles par le Bureau de l'Art dans les ambassades est un examen approfondi de la tradition du paysage et des nombreuses façons dont les artistes représentent la vue. En plus des images puissantes de la série *Women at War (Femmes en guerre)* de la photojournaliste Lynsey Addario, lauréate du prix Pulitzer, la collection comprend douze photographies primées prises par des militaires en service actif, des membres du service extérieur et du service civil qui ont célébré le 50e anniversaire d'Art dans les ambassades. Chaque œuvre d'art conservée dans la collection permanente de l'OTAN constitue non seulement un paysage mais également un « point de repère », avec un affleurement rocheux ou une montagne servant de repère au sein du bâtiment de Bruxelles ; par exemple, avec des images aquatiques affichées à proximité des bureaux de la Marine et des images du ciel à proximité des bureaux de l'Air Force. Pour celles et ceux qui savent voir, cette curation scénique offre un éventail de réponses visuelles à une question centrale de l'art et du service : comment communiquer ce que nous savons et ce que nous avons vécu, parallèlement à ce que nous avons vu.

LYNSEY ADDARIO (1973—)

A celebrated photojournalist who has achieved the highest honors in her field, Lynsey Addario is perhaps even more distinguished by her dedication to documenting women in conflict zones, including active military and civilians. With no formal photography training, the child of two hairdressers from Westport, Connecticut, she has covered nearly every conflict of her time—traveling to more than seventy countries throughout her career, including in Iraq, Sudan, Libya, and Afghanistan. As one of few female photojournalists, and a mother, she has shared her access to women and their lives in parts of the world where her male colleagues are more restricted, such as her series on maternal mortality in Sierra Leone. The danger Addario has faced in the course of her work is also a reflection of the lives of the servicemembers with whom she has been embedded. “Our work takes us to some of the world’s darkest places, and our role is to document the reality on the ground and to get it out to the greater public,” she said of her profession. “We are messengers who have the privilege of witnessing the world around us in order to educate policymakers and the public, to create a document of history, to undo prejudices, and to create awareness.”

Célèbre photojournaliste ayant obtenu les plus hautes distinctions dans son domaine, Lynsey Addario se distingue peut-être encore plus par son dévouement à documenter les femmes dans les zones de conflit, en particulier parmi les militaires en service actif et les civils. Sans aucune formation en photographie, enfant de deux coiffeurs de Westport dans le Connecticut, elle a couvert presque tous les conflits de son époque - voyageant dans plus de soixante-dix pays au cours de sa carrière, notamment en Irak, au Darfour, en Libye et en Afghanistan. En tant que l’une des rares femmes photojournalistes, et en tant que mère, elle a partagé l'accès qu'elle a eu à des femmes et à leur vie dans des parties du monde où ses collègues masculins ne sont pas autant rentrés, comme sa série sur la mortalité maternelle en Sierra Leone. Le danger auquel Lynsey Addario a été confrontée dans le cadre de son travail est également le reflet de la vie des militaires parmi lesquels elle s'est intégrée. « Notre travail nous amène dans certains des endroits les plus sombres du monde, et notre rôle est de documenter la réalité sur le terrain et de la faire connaître au grand public », a-t-elle déclaré à propos de sa profession. « Nous sommes des messagers qui avons le privilège d'être témoins du monde qui nous entoure afin d'éduquer les décideurs politiques et le public, de créer un document historique, de mettre à bas les préjugés et de susciter une prise de conscience ».



Lynsey Addario
Blackhawk Helicopter Pilot (2009)
Women at War series

Addario was captured by Sunni insurgents near Fallujah, in 2004, while recording the experience of American G.I.s and Iraqis, and again faced mortal danger in 2011, when she and three colleagues from the *New York Times* were imprisoned in Libya by troops aligned with Muammar Gaddafi. Traveling with the 173rd Airborne Brigade in the Korengal Valley of Afghanistan, Addario jumped from a Black Hawk helicopter onto the side of a mountain with the rest of the battalion, trekked a week on foot with seventy pounds of equipment, and witnessed the death of American soldiers and friends in a Taliban ambush in 2007. In 2009, she was awarded a Pulitzer Prize for her coverage of the conflicts in Afghanistan and Pakistan. That same year, she photographed Black Hawk helicopter pilot CW2 Jessie Russell with the U.S. Army MEDEVAC unit of the 82nd Airborne, out of Fort Bragg, North Carolina. In the photo that now hangs in the NATO headquarters, Russell prepares to take air in Helmand Province, Afghanistan. Also, featured in that series, *Women at War*, are moments in the lives of young Afghan girls on remote bases and in villages with U.S. Marines' Female Engagement Teams. Addario is the recipient of a MacArthur Fellowship and was awarded the Academy of Achievement's Golden Plate Award by General David H. Petraeus in 2017.

Lynsey Addario a été capturée en 2004 par des insurgés sunnites près de Falloujah, alors qu'elle photographiait l'expérience de G.I. américains et d'iraquiens, et a de nouveau été confrontée à un danger mortel en 2011, lorsqu'elle et trois de ses collègues du *New York Times* ont été emprisonnés en Libye par des troupes alignées derrière Mouammar Kadhafi. Lors d'un voyage avec la 173e brigade aéroportée dans la vallée de Korengal en Afghanistan, Linsey Addario a sauté d'un hélicoptère Black Hawk sur le flanc d'une montagne avec le reste du bataillon, a fait un trek d'une semaine à pied avec plus de trente kilos de matériel et a assisté à la mort de soldats américains et de leurs amis dans une embuscade de talibans en 2007. En 2009, elle a reçu le prix Pulitzer pour sa couverture des conflits en Afghanistan et au Pakistan. La même année, elle a photographié Jessie Russell, pilote CW2 d'hélicoptère Black Hawk de l'unité MEDEVAC de l'armée américaine de la 82e division aéroportée, à Fort Bragg en Caroline du Nord. Sur la photo qui est maintenant accrochée au quartier général de l'OTAN, Jessie Russell se prépare à décoller dans la province de Helmand, en Afghanistan. Cette série, intitulée *Women at War (Femmes en guerre)*, présente également des moments de la vie de jeunes filles afghanes dans des bases éloignées et dans des villages avec les équipes féminines d'engagement du corps des Marines des États-Unis. Linsey Addario a reçu une bourse MacArthur et s'est vu décerner le Golden Plate Award de l'Academy of Achievement par le général David H. Petraeus en 2017.



Lynsey Addario
Afghan Girls (2010)
Women at War series

WHITNEY BEDFORD (1976—)

The Rainmaker is part of a group of paintings by Los Angeles-based artist Whitney Bedford exploring the “collision of the personal and the sublime,” as the artist explains. Ships at sea, and the qualities of human character brought to the fore by seafaring, are a classic theme of Romantic-era painting and literature that had its peak in the early-seventeenth century. Bedford’s paintings of ships allude to British painter J.M.W. Turner’s canonical works from this era and similarly portray the moment of confrontation with a powerful, indifferent nature. Bedford allows the material of the painting itself to convey the emotions we project onto the ocean, from the tumult of storms to the stillness of calm water. In her artwork, depicted in oil and ink, a slick surface modulates with expressive brush strokes and is “strategically elaborated with flurries in ink to depict both a physical and emotional landscape,” she says, of lines as physical and gestural as the waves they depict. As the paintings capture moments of will colliding with weather, so too does symbolism meet abstraction in the works, which feel at once personally expressive and part of a recognizable tradition. “The movement of paint describes and embodies the power and the beauty of nature’s creative and destructive forces,” says the Baltimore-born artist, whose work is in the collections of the Hammer Museum in Los Angeles, and the Museo Jumex in Mexico City, among other institutions. While Bedford describes the recurring motif of a ship weathering a storm in her paintings as “a metaphor for a more contemporary squall,” *The Rainmaker* is among the most hopeful of Bedford’s paintings in this series, with the schooner prevailing through a swell that threatens to upend it, and pointing ahead toward clear skies.

The Rainmaker fait partie d’un groupe de peintures de l’artiste Whitney Bedford de Los Angeles explorant la « collision du personnel et du sublime », comme l’explique l’artiste. Les navires en mer et les qualités du caractère humain mis en évidence par la navigation maritime sont un thème classique de la peinture et de la littérature de l’ère romantique qui a connu son apogée au début du XVIIe siècle. Les peintures de navires de W. Bedford font allusion aux œuvres canoniques du peintre britannique J.M.W. Turner de cette époque et dépeignent de manière similaire le moment de la confrontation avec une nature puissante et indifférente. W. Bedford permet à la matière de la peinture elle-même de transmettre les émotions que nous projetons sur l’océan, depuis le tumulte des tempêtes jusqu’à la sérénité de l’eau calme. Dans son œuvre, représentée à l’huile et à l’encre, une surface lisse module avec des coups de pinceau expressifs et l’ensemble est « stratégiquement élaboré avec des rafales d’encre pour représenter à la fois un paysage physique et émotionnel », dit-elle, de lignes aussi physiques et gestuelles que les vagues qu’elles représentent. Alors que les peintures capturent des moments où la volonté est confrontée aux intempéries, le symbolisme rencontre aussi l’abstraction dans les œuvres, qui sont à la fois personnellement expressives et font partie d’une tradition reconnaissable. « Le mouvement de la peinture décrit et incarne la puissance et la beauté des forces créatrices et destructrices de la nature », explique l’artiste née à Baltimore, dont le travail fait partie des collections du Hammer Museum de Los Angeles et du Museo Jumex de Mexico, entre autres institutions. Tandis que W. Bedford décrit le motif récurrent d’un navire traversant une tempête dans ses peintures comme « une métaphore d’une bourrasque plus contemporaine », *The Rainmaker* fait partie des œuvres les plus prometteuses de W. Bedford dans cette série, avec la goélette prévalant à travers une houle qui menace de la renverser, tout en pointant vers un ciel dégagé.



Whitney Bedford
The Rainmaker (2015)

AMY BENNETT (1977–)

For her series *Small Changes Every Day*, American artist Amy Bennett created a diorama of a fictional rural landscape, inspired by a move from New York City to Cold Springs in New York's Hudson Valley. Bennett carved mountains and rivers into an eight-foot square of styrofoam terrain—a place that could “exist at any point in time prior to man’s inhabitation”—and day by day, over the course of three-and-a-half years, made changes to her small plot. In 1/500 scale, Bennett propagated the valley with a forest of trees (made of wire and foam), which became with her slow intervention tidy rows of farmland and eventually more than 450 wooden buildings made by hand: houses, garages, commercial buildings, storefronts. “My handling of the paint became more precise as a pond became a grocery store and parking lot; a farmhouse became a school complex; an old house sitting at an odd angle stubbornly remained as the town built up around it,” says Bennett, a former Guggenheim Fellow whose work has been shown at the Metropolitan Museum of Art in New York. The paintings that document the changes, of which *Beforeland* is among the earliest, exist at the intersection of landscape and still life. They depict places that Bennett has made real (or at least miniature), and also her arrangement of them. “It is my hope that the series underscores the relentlessness of change and ultimately the fleeting nature of our existence,” Bennett says of her incremental and omniscient view. “The viewer is left to imagine the countless lives and stories playing out below, and ever so slowly evolving, one day after the next.”

Dans sa série *Small Changes Every Day*, l'artiste américaine Amy Bennett a créé un diorama d'un paysage rural fictif, inspiré d'un déménagement de New York à Cold Springs dans la vallée de l'Hudson à New York. A. Bennett a creusé des montagnes et des rivières dans un carré de huit pieds de terrain en styromousse (un endroit qui aurait pu « exister à tout moment avant l'occupation de l'homme ») et jour après jour, pendant trois ans et demi, en a modifié les caractéristiques. À l'échelle 1/500, A. Bennett a propagé la vallée avec une forêt d'arbres (faite de fil et de mousse), qui est devenue avec sa lente intervention des rangées de terres agricoles et finalement plus de 450 bâtiments en bois fabriqués à la main : maisons, garages, bâtiments commerciaux, devantures de magasins. « Ma manipulation de la peinture est devenue plus précise quand un étang est devenu une épicerie et un parking ; une ferme est devenue un complexe scolaire ; une vieille maison située à un angle étrange est restée obstinément inchangée alors que la ville s'est construite autour d'elle », explique A. Bennett, ancienne lauréate de la bourse Guggenheim dont le travail a été exposé au Metropolitan Museum of Art de New York. Les peintures qui documentent les changements, dont *Beforeland* parmi les plus anciens, existent à l'intersection du paysage et de la nature morte. Elles représentent des lieux que A. Bennett a rendus réels (ou du moins en miniature) en agissant sur leur agencement. « J'espère que la série soulignera l'acharnement du changement et, finalement, la nature éphémère de notre existence », a déclaré A. Bennett à propos de son point de vue progressif et omniscient. « Le spectateur se retrouve à imaginer les innombrables vies et histoires qui se déroulent sous la surface, et qui évoluent si lentement, un jour après l'autre. »



Amy Bennett
Beforeland (2014–2015)

VAL BRITTON (1977–)

The roads we've taken, and that others have taken before us, are layered onto the terrain of memory in Val Britton's immersive collages. How do we locate ourselves, the artist asks, and she means not only geographically but in the "symbolic landscape." In Britton's work, such as *Oceans*, the movement of water, flight routes, and wind patterns are visual echoes of "neural synapses and unseen networks, illuminating the spaces in-between and giving tangible form the meditative experience," as the artist explains. Britton found early inspiration for her work while on a cross-country roadtrip. Before the advent of GPS, she used an atlas to traverse the United States on a journey her father had taken hundreds of times before as a long-haul truck driver. The atlas was both a practical tool and a "language I adopted to make sense of his loss when I was younger, as well as a way to think about my own changing geography and sense of place," says the American artist. She began sketching out sections of her father's interstate routes, creating the scaffolding onto which she expressed her own life's movement, in a variety of techniques including drawing, painting, staining, printing, cutting, and stitching, which she then collages and layers in her pieces. "The connection to psychogeography is resonant for me," Britton says, of navigating the territory of the artwork. "Rather than describing a physical place or prescribing a way of looking, I am applying the map language to my internal, invented landscapes."

Les routes que nous avons empruntées et que d'autres ont empruntées avant nous se superposent au terrain de la mémoire dans les collages immersifs de Val Britton. « Comment nous situons-nous ? » demande l'artiste, non seulement au plan géographique mais aussi dans le « paysage symbolique ». Dans les œuvres de V. Britton, telles qu'*Oceans*, le mouvement de l'eau, les itinéraires de vol et les modèles du vent sont des échos visuels de « synapses neuronales et de réseaux invisibles, illuminant les espaces intermédiaires et donnant une forme tangible à l'expérience méditative », comme l'explique l'artiste. V. Britton a trouvé tôt l'inspiration pour son travail lors d'un voyage sur les routes du pays. Avant l'avènement du GPS, elle utilisait un atlas pour traverser les États-Unis lors de voyages que son père avait entrepris des centaines de fois auparavant en tant que chauffeur de poids-lourd. L'atlas était à la fois un outil pratique et un « langage que j'ai adopté pour donner un sens à sa perte quand j'étais plus jeune, ainsi qu'une façon d'envisager ma propre géographie et mon sentiment d'appartenance », explique l'artiste américaine. Elle commença à esquisser des sections des itinéraires inter-États de son père, créant ainsi l'échafaudage sur lequel elle a exprimé le mouvement de sa propre vie, dans une variété de techniques, y compris le dessin, la peinture, la coloration, l'impression, la découpe et la couture, qu'elle collait et superposait ensuite dans ses œuvres. « Le lien avec la psychogéographie résonne en moi », dit V. Britton, pour parler de sa navigation sur le territoire de l'art. « Plutôt que de décrire un lieu physique ou de prescrire une façon de regarder, j'applique le langage de la carte géographique à mes paysages internes inventés. »

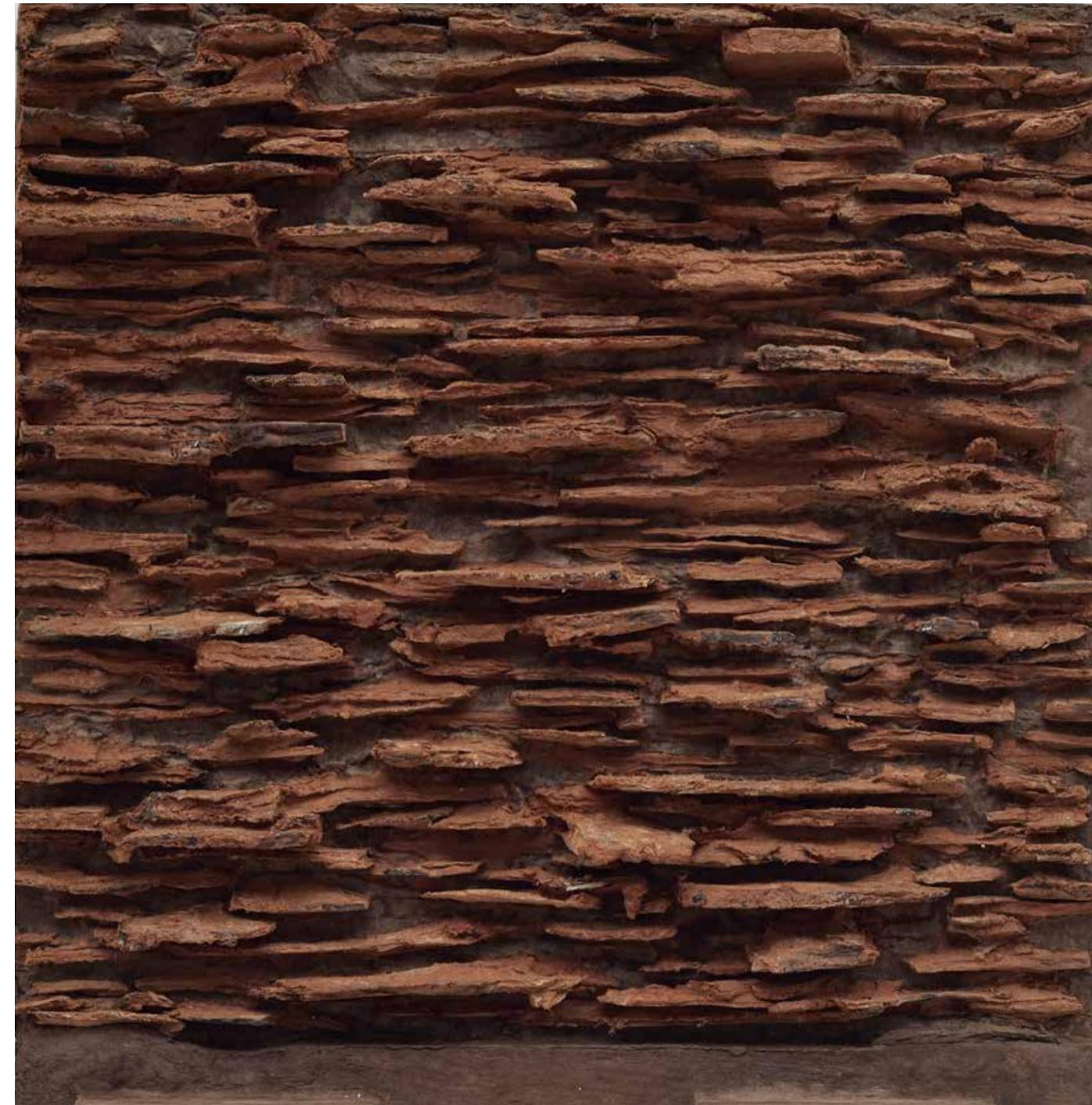




LEONARDO DREW (1961–)

In his assemblage reliefs, public installations, and sculptures, American artist Leonardo Drew creates reflections of order and chaos, ephemerality and decay. Drew, whose childhood room in a housing project in Bridgeport, Connecticut, famously overlooked a landfill, first made artwork with found materials, creating emotionally charged art from discarded remnants and their excavation and rearrangements. Later, he began intervening on scrap materials by chemically rusting them or burning them, and has been known to excavate his old pieces for material in ongoing works, in what he has called part of his “cycle of birth, life, death, and regeneration.” In an artistic process that intentionally resists stasis, so, too, is his artwork part of a sequence larger than the artist. “We are not separate from natural forces. We are the nature of nature, so there should be no separation,” he has said. Whether more intimate in scale—such as the four works in the NATO permanent collection in Brussels—or installations that seem to erupt from floor to ceiling, Drew’s works, some of which allude to African American history or to industrialization in the United States, appear in a suspended state between formation and dissolution. In the artist’s dense and eroding pieces, the foundational materials of built-up life collapse and erupt into another possible configuration: the same stuff that surrounds us, enslaves us, or gives rise to our ambitions, turned over and made new. No longer working with debris collected from a previous use but instead hand-altering raw materials such as wood, string, paper, metal, and cotton, Drew has collaborated with the Merce Cunningham Dance Company, and his work is in the collections of the Metropolitan Museum of Art and the Guggenheim Museum in New York; the Tate, London; and the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., among other institutions.

Dans ses assemblages de reliefs, d’installations publiques et de sculptures, l’artiste américain Leonardo Drew crée des reflets d’ordre et de chaos, de fugacité et de décadence. L. Drew, dont la chambre d’enfant dans un projet de logements de Bridgeport (Connecticut) surplombait une décharge, a d’abord réalisé des œuvres d’art avec des matériaux trouvés, créant un art chargé d’émotions à partir de déchets déterrés et réagencés. Plus tard, il commença à agir sur des matériaux de rebut en les faisant rouiller chimiquement ou en les brûlant, et il est connu pour réutiliser ses vieilles œuvres comme matériaux pour ses œuvres en cours, dans ce qu’il appelle son « cycle de naissance, de vie, de mort et de régénération ». Dans un processus artistique qui résiste intentionnellement à la stase, son œuvre fait également partie d’une séquence qui dépasse l’artiste. « Nous ne sommes pas séparés des forces naturelles. Nous sommes la nature de la nature, il ne devrait pas y avoir de séparation », a-t-il déclaré. Qu’il s’agisse d’œuvres d’échelle intimiste (comme les quatre œuvres de la collection permanente de l’OTAN à Bruxelles), ou d’installations qui semblent sortir du sol et terminent au plafond, les œuvres de L. Drew, dont certaines font référence à l’histoire afro-américaine ou à l’industrialisation aux États-Unis, apparaissent dans un état suspendu entre la formation et la dissolution. Dans les œuvres denses et érodées de l’artiste, les matériaux fondateurs de la vie bâtie s’effondrent et éclatent dans une autre configuration possible ; les mêmes choses qui nous entourent, nous asservissent ou font naître nos ambitions, se retournent et se renouvellent. L. Drew, après avoir arrêté de travailler avec des déchets pour modifier à la main des matières premières telles que le bois, la ficelle, le papier, le métal et le coton, a collaboré avec la Merce Cunningham Dance Company, et son travail fait partie des collections du Metropolitan Museum of Art et du Guggenheim Museum de New York, de la galerie Tate, à Londres, et du Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, à Washington, DC, entre autres institutions.





Leonardo Drew
64P (2017)



Leonardo Drew
67P (2017)



Leonardo Drew
66P (2017)



Leonardo Drew
70P (2017)

OLAFUR ELIASSON (1967—)

The artworks of celebrated Danish Icelandic artist Olafur Eliasson focus on our sensory perception of natural phenomena, heightening an engagement with the beautiful and the ordinary. In Eliasson's work, the ubiquitous smalltalk of weather is made a marvel again. For his installation *The Weather Project*, he brought into the Tate Modern in London a giant artificial sun and fine mist gathering occasionally into cloudlike forms. Similarly, an ongoing waterfall series installs waterfalls as tall as buildings on scaffolding in such locations as the East River of New York, creating the impression of a freestanding cascade. In this way, Eliasson creates an opportunity to see again the sublime within our everyday, working across a wide range of media from large-scale installations to photographic series, light displays, and painting. Eliasson has used water collected from melting chunks of glacial ice in his paintings, and in the watercolor installed at NATO headquarters he specifically continues his investigations of color phenomena and transparency. He notes that even within a limited palette there is a surprising diversity of color as he begins a series attempting to paint the exact color for each nanometre of the visible light spectrum. The form in *The Light Riser* may appear almost minimalist or graphic, but the layering of successive fades of pigment on paper also creates circles and ellipses that can be construed, Eliasson explains, as various stages in motion, with the subtle form giving the impression of depth, duration, and speed of rotation.

Les œuvres du célèbre artiste dano-islandais Olafur Eliasson se concentrent sur notre perception sensorielle des phénomènes naturels, en renforçant notre engagement envers le beau et l'ordinaire. Dans le travail d'O. Eliasson, les échanges banaux quotidiens sur le temps qu'il fait sont de nouveau merveilleux. Pour son installation *The Weather Project*, il a introduit dans la Tate Modern de Londres un soleil artificiel géant et une fine brume se rassemblant de temps en temps sous des formes rappelant des nuages. De même, une série de cascades permanentes installe des chutes d'eau aussi hautes que des bâtiments sur des échafaudages dans des endroits tels que la rivière East de New York, en créant l'impression d'une cascade autonome. De cette façon, O. Eliasson crée l'occasion de voir à nouveau le sublime dans notre quotidien, en travaillant avec un large éventail de supports, depuis les installations à grande échelle jusqu'aux séries photographiques en passant par les écrans lumineux et la peinture. O. Eliasson a utilisé l'eau recueillie de la fonte de morceaux de glaciers dans ses peintures, et dans l'aquarelle installée au siège de l'OTAN, il poursuit spécifiquement ses recherches sur les phénomènes de couleur et la transparence. Il note que, même dans une palette limitée, il existe une diversité de couleurs surprenante alors qu'il commence une série qui tente de peindre la couleur exacte pour chaque nanomètre du spectre de la lumière visible. La forme de l'œuvre *The Light Riser* peut sembler presque minimaliste ou graphique, mais la superposition de fondus successifs de pigment sur papier crée également des cercles et des ellipses qui peuvent être interprétés, explique O. Eliasson, comme différentes étapes du mouvement, la forme subtile donnant une impression de profondeur, de durée et de vitesse de rotation.



ZARIA FORMAN (1982–)

Zaria Forman's work is an exploration of "moments of transition, turbulence, and tranquility in the landscape." In her characteristic large-scale format and working primarily in pastel, Forman imbues each drawing with a profound level of detail and attenuating care, spending months to portray what is otherwise a fleeting experience with nature. "I actually don't set out to make anything hyperreal. Rather, I attempt to portray the landscape as I experience it," says Forman of a technical precision that offers deeper immersion in remote landscapes. In *Svalbard #4*, the artist explores the arctic light in a "cold but stunning" archipelago above the northern tip of Norway. She recalls a rare instance of sunlight on a boat trip to Ny-Ålesund, an international scientific research base 400 miles from the North Pole: "The tall swells vigorously rocked our boat, while the beaming sun rays brightened the black waves, diffusing the tumultuous scene with a sense of serenity. It's moments like these that inspire me to draw." Forman was also inspired as a child by travel to faraway parts of the planet with her mother, a photographer. When her mother died of brain cancer, Forman promised to carry out the last journey her mother had been planning, to the Arctic up the northwest coast of Greenland. "I was compelled to address the concept of saying goodbye on scales both global and personal, as I scattered my mother's ashes amidst the melting ice," says Forman, of the journey that began her perhaps best-known series of drawings of glaciers and icebergs. "I choose to convey the beauty as opposed to the devastation of threatened places. If people can experience the sublimity of these landscapes, perhaps they will be inspired to protect and preserve them."

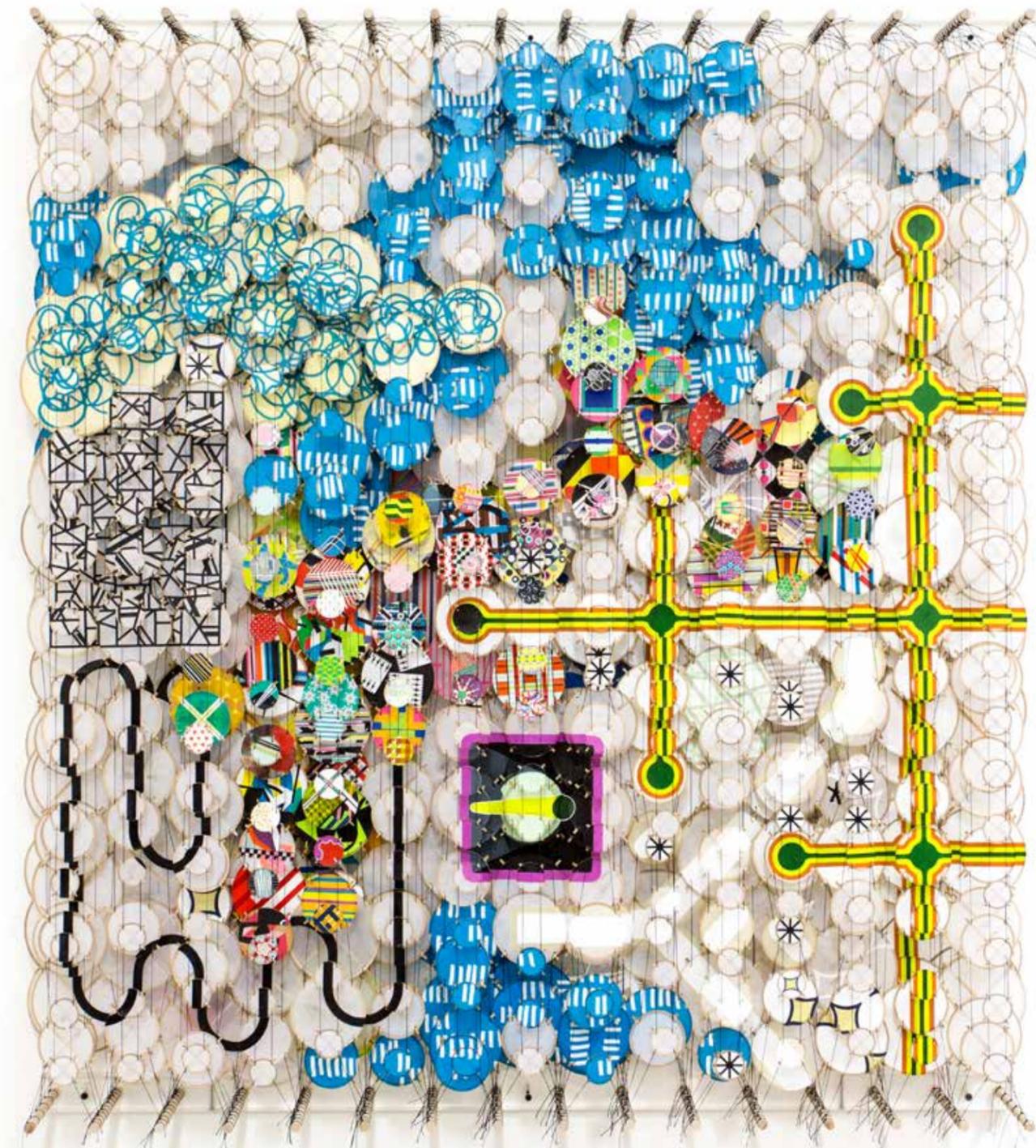
Le travail de Zaria Forman est une exploration de « moments de transition, de turbulence et de tranquillité dans le paysage ». Dans son format à grande échelle caractéristique et travaillant principalement au pastel, Z. Forman imprègne chaque dessin d'un niveau de détail profond et d'un soin apaisant, en passant des mois à dépeindre ce qui est autrement une expérience éphémère avec la nature. « En fait, je n'ai pas l'intention de créer quoi que ce soit d'hyperréaliste. Au contraire, j'essaie de dépeindre le paysage tel que je le vis », explique Z. Forman au sujet d'une précision technique qui offre une immersion plus profonde dans des paysages éloignés. Dans *Svalbard #4*, l'artiste explore la lumière arctique dans un archipel « froid mais magnifique » au-dessus de la pointe nord de la Norvège. Elle se souvient d'un rare exemple de soleil lors d'une excursion en bateau à Ny-Ålesund, une base de recherche scientifique internationale située à 400 miles du pôle Nord : « Les houles hautes ont vigoureusement secoué notre bateau, tandis que les rayons du soleil éclairaient les vagues noires, imprégnant la scène tumultueuse d'un sentiment de sérénité. Ce sont des moments comme ceux-ci qui m'inspirent pour dessiner. » Z. Forman a également été inspirée dans son enfance en voyageant dans des régions lointaines de la planète avec sa mère, qui était photographe. Lorsque sa mère est décédée d'un cancer du cerveau, Z. Forman a promis d'effectuer le dernier voyage que sa mère avait prévu, dans l'Arctique, sur la côte nord-ouest du Groenland. « J'ai été obligée d'aborder le concept des adieux à une échelle à la fois globale et personnelle, alors que je dispersais les cendres de ma mère au milieu de la glace fondante », explique Z. Forman, au sujet du voyage qui a commencé sa série de dessins de glaciers et d'icebergs, peut-être la plus connue de ses œuvres. « Je choisis de transmettre la beauté par opposition à la dévastation des lieux menacés. Si les gens peuvent vivre la sublimité de ces paysages, ils seront peut-être inspirés pour les protéger et les préserver. »



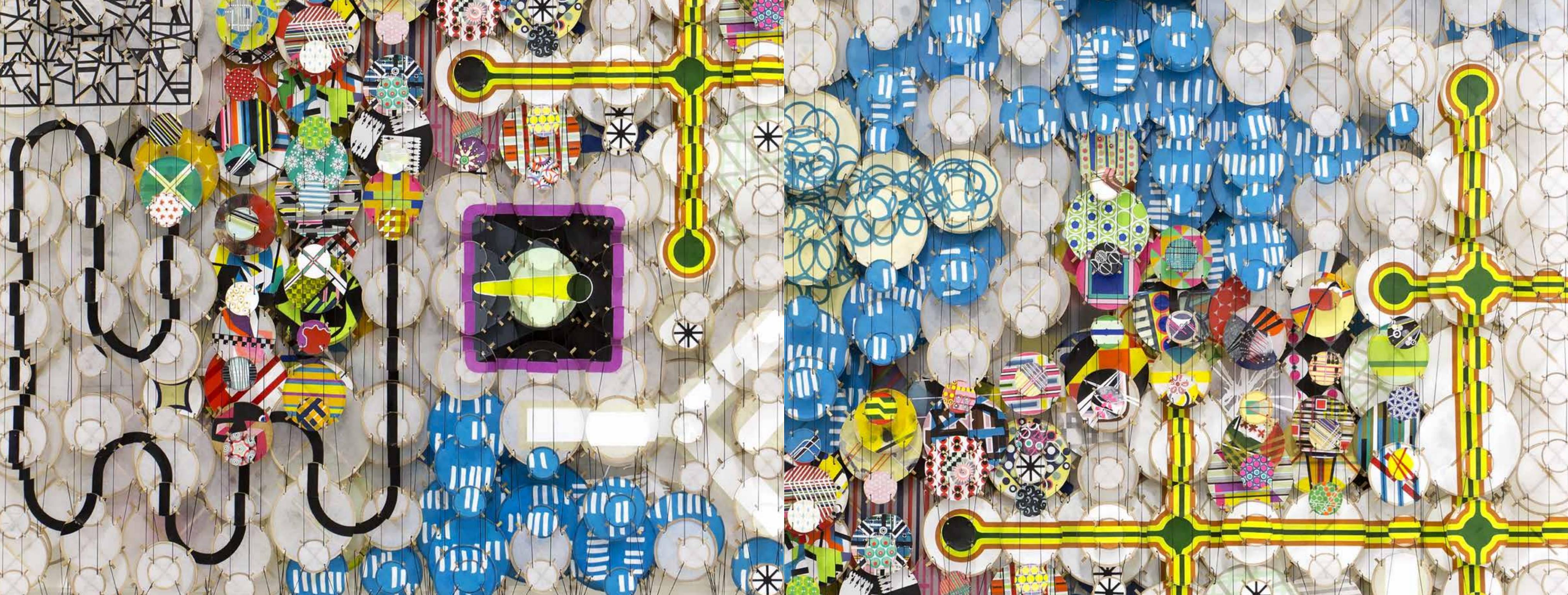
JACOB HASHIMOTO (1973—)

In compositions layered out of thousands of individual elements, Colorado-born and New York-based artist Jacob Hashimoto creates artworks on multiple levels. From a distance, the pieces appear to float and become “a public declaration,” or “an object with its own kind of identity,” Hashimoto explains, creating a graphic composition that is compelling at a distance. But in the artist’s large-scale wallworks are depths that also reward close observation, with a person’s height or the angle from which one approaches the piece changing how it looks and allowing for a “private and intimate experience of your own discovery.” Hashimoto says his pieces cannot be taken in easily all at once. He likens it to seeing the person in a portrait while at the same time noticing the fingerprints and gestures the artist might have left in the paint. For Hashimoto, these small gestures are often manifested in kite-like paper elements, a skill he first developed into his personal vocabulary while studying printmaking with a Japanese master printer and studying the behavior of paper. “I believe in artworks’ ability to speak across other languages,” says the Japanese American artist. *The Pursuit of Some Sort of Absolute Worldview* offers a title that is “not meant to be a didactic illustration of meaning or purpose or intention,” but that asks the viewer, “what they think the relationship is between the title and the artwork, and that’s the first question of many questions that artworks should ask in order to live in the world.”

Dans des compositions composées de milliers d’éléments individuels, l’artiste né au Colorado et basé à New York, Jacob Hashimoto, crée des œuvres d’art à plusieurs niveaux. De loin, les pièces semblent flotter et devenir « une déclaration publique » ou « un objet avec sa propre type d’identité », explique J. Hashimoto, au sujet de la création d’une composition graphique convaincante à distance. Mais dans les œuvres murales à grande échelle de l’artiste, des profondeurs récompensent également l’observation attentive, la hauteur d’une personne ou l’angle sous lequel on s’approche de l’œuvre changeant son aspect et permettant une « expérience privée et intime de votre propre découverte ». J. Hashimoto dit que ses œuvres ne peuvent pas être perçues facilement d’un seul coup. Il compare cela à voir la personne dans un portrait tout en remarquant les empreintes digitales et les gestes que l’artiste aurait pu laisser dans la peinture. Pour J. Hashimoto, ces petits gestes se manifestent souvent dans des éléments en papier évoquant des cerfs-volants, une compétence qu’il a d’abord développée dans son vocabulaire personnel tout en étudiant la gravure avec un maître imprimeur japonais et en étudiant le comportement du papier. « Je crois en la capacité des œuvres d’art à parler dans d’autres langues », explique l’artiste nippon-américain. *The Pursuit of Some Sort of Absolute Worldview* propose un titre qui « n’est pas censé être une illustration didactique du sens ou du but ou de l’intention », mais qui demande du spectateur, « ce qu’ils pensent être la relation entre le titre et l’œuvre d’art, et c’est la première de nombreuses questions que les œuvres d’art devraient poser pour vivre dans le monde ».



Jacob Hashimoto
*The Pursuit of Some Sort of
Absolute Worldview* (2016)



WARREN K. LEFFLER (1926–2014)

American photojournalist Warren K. Leffler documented current events for the magazine *U.S. News and World Report* during the years of the Civil Rights movement. Among his iconic images in the Office of Art in Embassies collection is a photograph of Martin Luther King Jr. delivering his historic “I Have A Dream” speech, but as seen from the faraway view of a person in the crowd surrounding the reflecting pool at the National Mall. Leffler brought a similar sense of composition and unexpected vantage point to his depiction of American landmarks, such as an image of cleaners ascending the Washington Monument to polish its vertical facade. In *Pentagon*, depicting the world’s largest office building with 6,500,000 square feet of space, Leffler conveys the enormous scale of the structure, which extends beyond the frame of the photograph. Yet, the Pentagon is both an imposing building and a home: to the U.S. Department of Defense, including the U.S. Army, Navy, and Air Force. In Leffler’s photograph, the Pentagon appears not as an aerial view showing the namesake five sides of the building, nor as a close-up of the grand porticoed entrances, and thus not as it usually appears in news photographs. Rather, Leffler shows the Pentagon as a vision just down the hill, across the grassy Virginia landscape through dogwood trees, like turning a bend to finally see a long awaited glimpse of home.

Le photojournaliste américain Warren K. Leffler a documenté l’actualité du magazine américain *U.S. News and World Report* pendant les années du mouvement des droits civiques. Parmi ses images emblématiques de la collection du Bureau de l’Art dans les ambassades, on trouve une photographie de Martin Luther King Jr. prononçant son discours historique « I Have A Dream », mais vu depuis la perspective lointaine d’une personne mêlée à la foule entourant la piscine réfléchissante du National Mall. W. K. Leffler a apporté un sens similaire de la composition et un point de vue inattendu à sa représentation des monuments américains, comme une image de nettoyeurs escaladant le Washington Monument pour polir sa façade verticale. Dans *Pentagon*, représentant le plus grand immeuble de bureaux du monde avec 6 500 000 pieds carrés d’espace, W. K. Leffler transmet l’énorme échelle de la structure, qui s’étend au-delà du cadre de la photographie. Pourtant, le Pentagone est à la fois un bâtiment imposant et le siège du département de la Défense des États-Unis, y compris celui de l’Armée, de la Marine et des Forces aériennes des États-Unis. Dans la photographie de W. K. Leffler, le Pentagone n’apparaît pas dans une vue aérienne montrant la forme homonyme des cinq côtés du bâtiment, ni comme un gros plan des entrées à grand portique, et donc pas comme il apparaît habituellement dans les photographies de presse. Au lieu de cela, W. K. Leffler montre le Pentagone comme une vision depuis le bas de la colline, à travers le paysage herbeux de Virginie et des cornouillers, comme lorsqu’on prend le dernier virage pour avoir enfin un aperçu tant attendu de la maison.

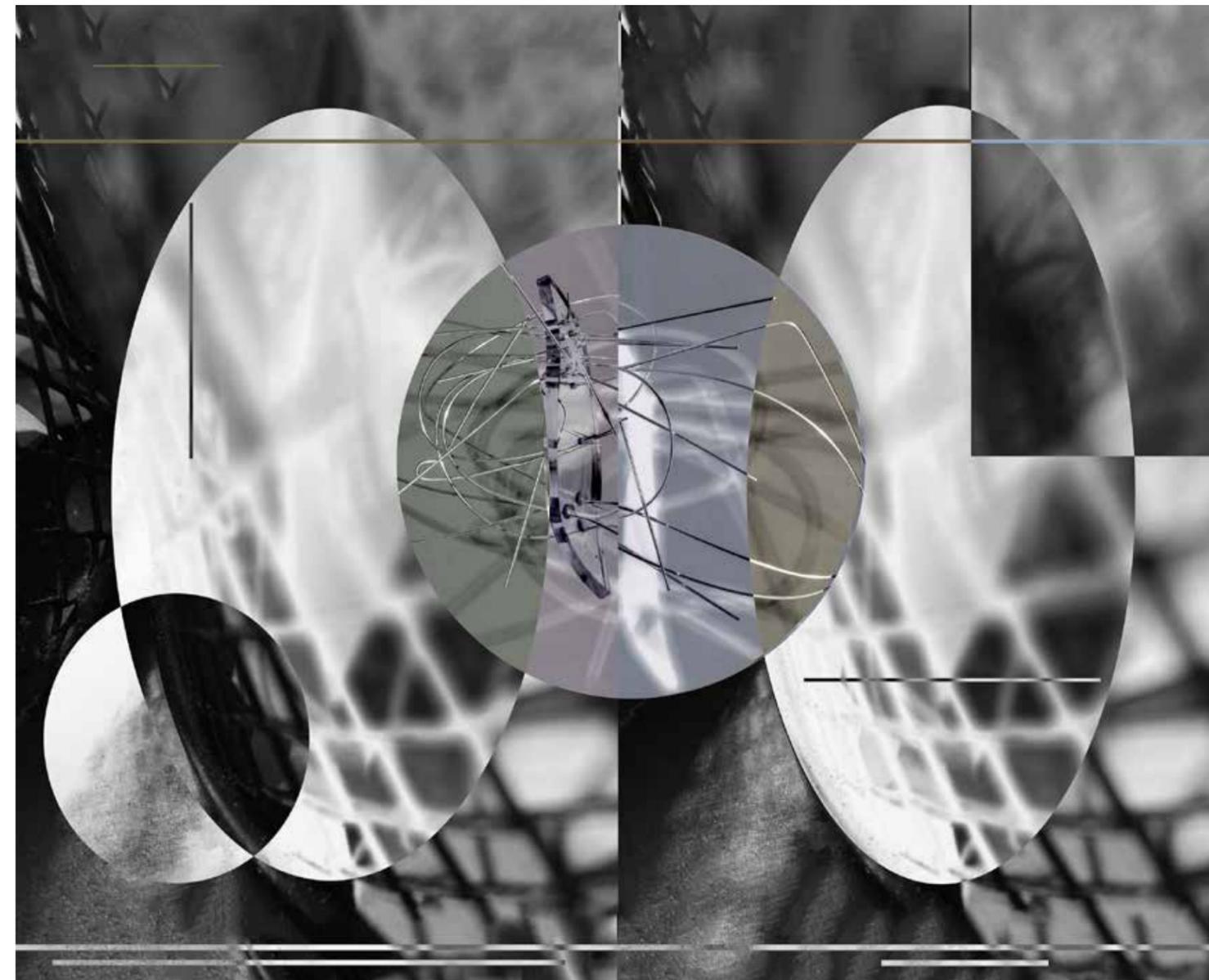


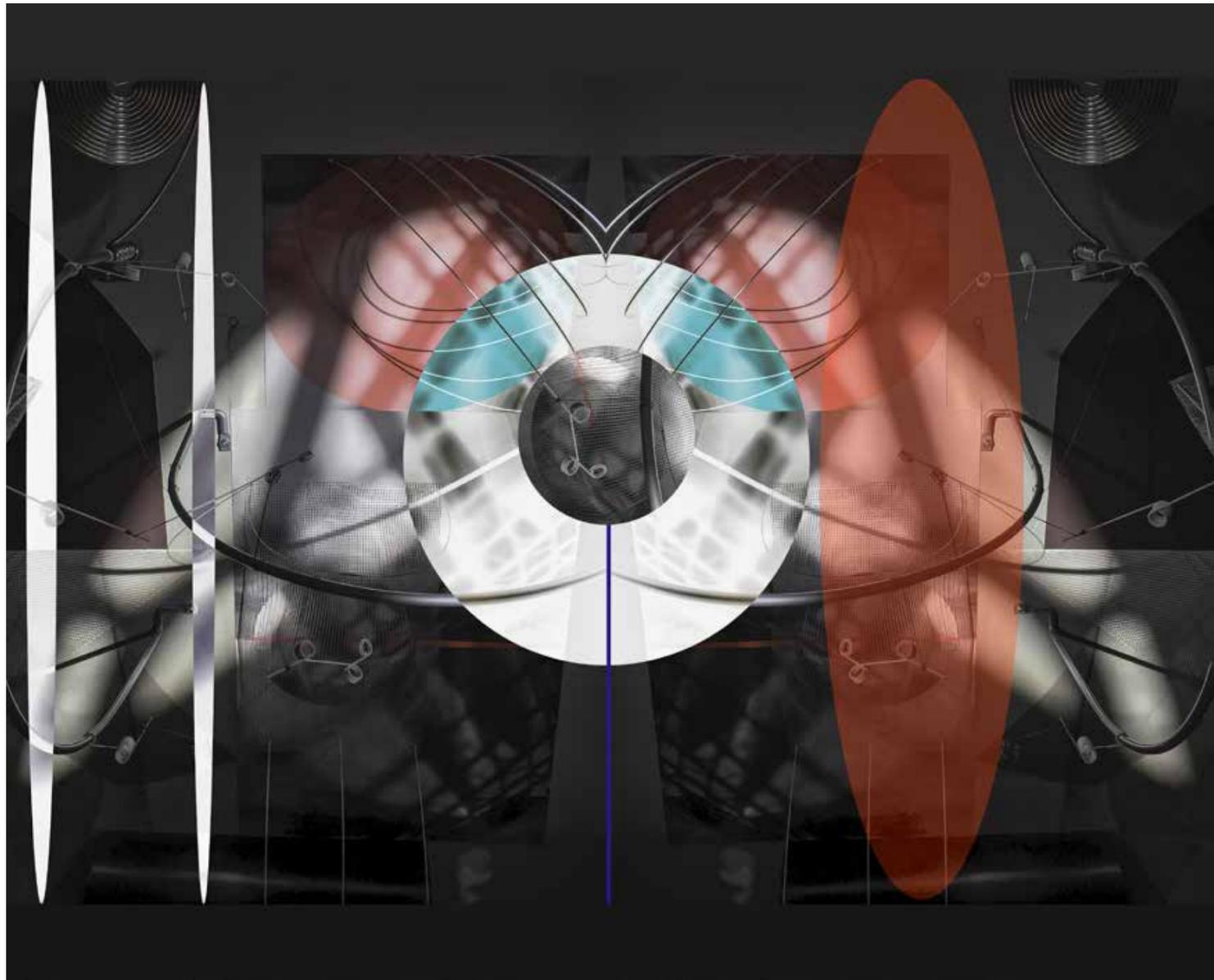
Warren K. Leffler
Pentagon (1971)

MARIA MARTINEZ-CAÑAS (1960–)

In the work of Puerto Rican artist Maria Martinez-Cañas, the photographic medium itself is broken apart into its component parts. What is a photograph, and what does a photograph do? “The medium of photography has always been connected to its science and the tools utilized to create a photographic image,” the artist says of making work that acknowledges the camera and chemical processes, as well as the illusion of light that is at the foundation of every photograph. In her recent series *Estructuras Transformativas*, Martinez-Cañas printed an image comprised of other images on plexiglass. Some of the elements come directly from the film strip—an object that is both content and tool—with added lines and forms within the composition appearing to create their own shadows and dimensionality. Martinez-Cañas also includes archival materials in her pieces, sometimes employing scans of paintings from the rich history of Cuban modernist painting, or, as in this case, drawing on a package of letters and clippings from the archive of the late Cuban modernist José Gómez-Sicre. Martinez-Cañas’ father, a well-known Latin American art dealer, gave her this part of the Gómez-Sicre collection as a gift in 2003. “I consider the scanning and reprinting of this historical and archival material a transformative process for me and my work: the rebirth of treasured originals that transcend their original Modernist intentions,” says the artist. So, too, is the inference of documentation underlying a photograph deconstructed in Martinez-Cañas’ work; photography reveals itself as a record of both truth and fiction, of history and our retelling of it. The introduction of abstraction into Martinez-Cañas’ photographs brings the medium and her source material into the “inquiry trying to make sense of the fragmentary nature of memory and place.” Her work is in the collections of the Smithsonian American Art Museum, the Art Institute of Chicago, the Los Angeles County Museum of Art, and the Museum of Modern Art, among others.

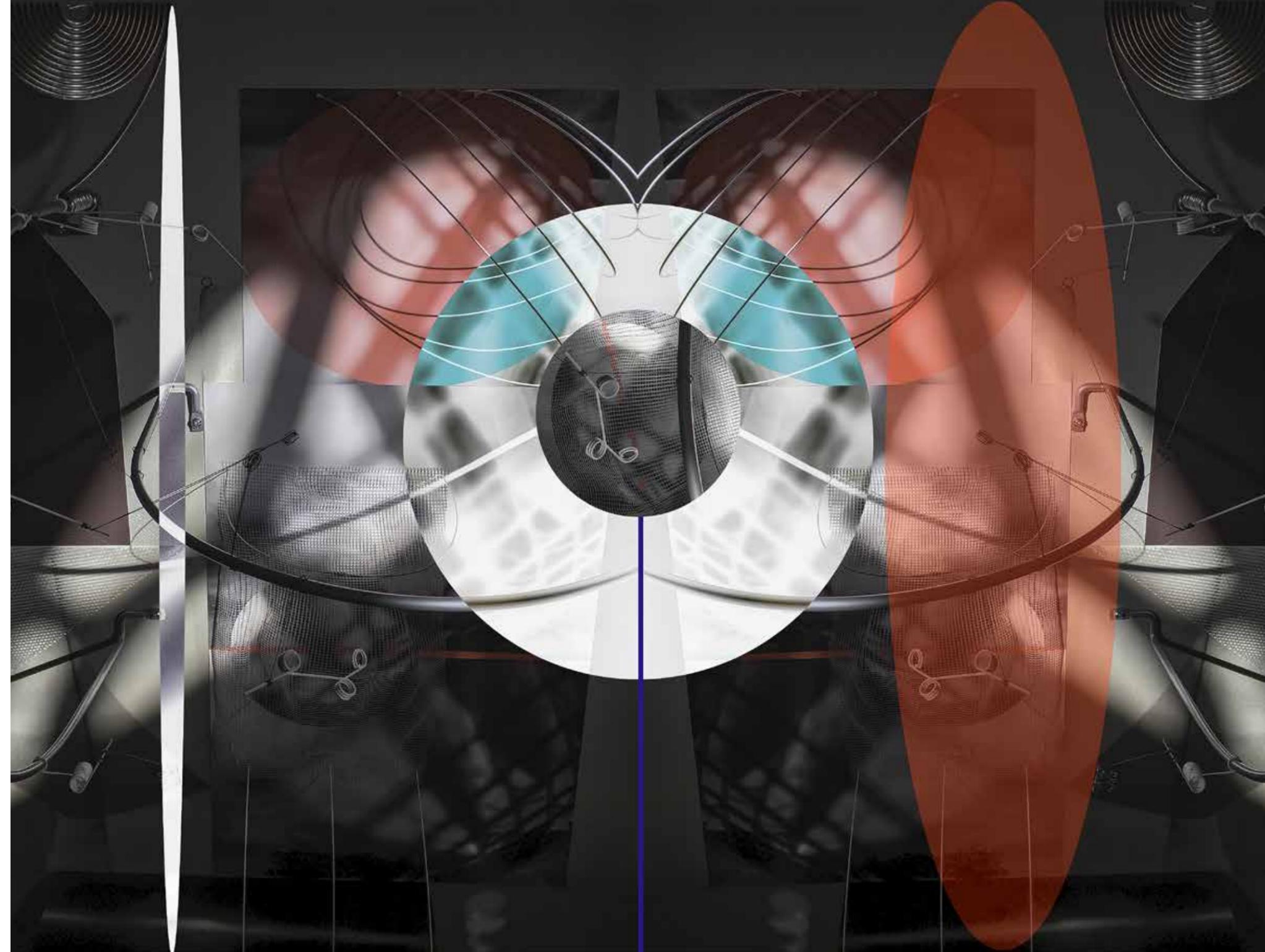
Dans le travail de l’artiste portoricaine Maria Martinez-Cañas, le support photographique lui-même est divisé en divers composants. Qu’est-ce qu’une photographie et que fait une photographie ? « La photographie a toujours été liée à sa science et aux outils utilisés pour créer une image photographique », dit l’artiste à propos d’un travail qui reconnaît la caméra et les processus chimiques, ainsi que l’illusion de lumière qui est à la base de chaque photographie. Dans sa récente série *Estructuras Transformativas*, M. Martinez-Cañas a imprimé une image composée d’autres images sur plexiglas. Certains éléments proviennent directement de la bande de film (un objet à la fois contenu et outil) avec des lignes et des formes ajoutées dans la composition qui semblent créer leurs ombres et leur dimensionnalité propres. M. Martinez-Cañas inclut également des documents d’archives dans ses pièces, utilisant parfois des numérisations de peintures de la riche histoire de la peinture moderniste cubaine, ou, comme dans ce cas, en s’appuyant sur un lot de lettres et de coupures de presse issues des archives du défunt moderniste cubain José Gómez-Sicre. Le père de M. Martinez-Cañas, un marchand d’art latino-américain bien connu, lui a offert cette partie de la collection Gómez-Sicre en 2003. « Je considère la numérisation et la réimpression de ce matériel historique et archivistique comme un processus de transformation pour moi et mon travail : la renaissance d’originaux précieux qui transcendent leurs intentions modernistes originales », explique l’artiste. Il en va de même de l’inférence de la documentation sous-jacente à une photographie déconstruite dans l’œuvre de M. Martinez-Cañas ; la photographie se révèle comme un enregistrement à la fois de la vérité et de la fiction, de l’histoire et du récit que nous en faisons. L’introduction de l’abstraction dans les photographies de M. Martinez-Cañas amène le support et son matériel source dans « la recherche pour donner sens à la nature fragmentaire de la mémoire et du lieu ». Son travail fait partie des collections du Smithsonian American Art Museum, de l’Art Institute of Chicago, du Los Angeles County Museum of Art et du Museum of Modern Art, entre autres.





Maria Martinez-Cañas
Estructuras Transformativas:
SI_011 (2017)

Detail at right | Détail à droite



JASON ODDY (1967–)

In Jason Oddy's photographs of publicly inaccessible places such as Guantanamo Bay, the United Nations headquarters, or the Pentagon—places where “history, ideology and power collect,” as Oddy says—an empty conference room or canteen serves as a stand-in for the larger institution. These entities are defined not only by their actions but by their architecture and decor, and how these built environments might reflect the motivations that created them. If these walls could speak? In Oddy's work, they do. How do the sites of power show something of our governing conventions and social organization? As an outsider in the spaces surrounding influence—and as our guide to them—the British-born artist and writer is both an observer into restricted interiors and a witness to the backdrops of history.

In the *Pentagon* series, Oddy's lens trains on seemingly quotidian features that, as he says, “positively bristle with intent,” even as they exist within an office block that had “dispensed with many of the decorative strategies that sites of power traditionally employ.” He photographs the notepads, each bisected with a “perfectly sharpened pencil,” in the General's meeting room. This presents, he suggests, a focused distillation of the intensity in the days leading up to the 2003 invasion of Iraq. In the Office of the Head of the Air Force, he captures the curtains that seem to be “an attempt to lend a domestic touch to this military command center.” Yet functionality still prevails, with “transparent yellow anti-espionage film” applied to the windows behind the curtains. “To make an institution properly visible,” an artist must be a wallflower and “recede into the background,” says Oddy, and once access is gained to controlled areas, the artist's duty is to pay close attention to the details. “What I aim to do,” he notes, “is produce work which, through its meditative concentration, and benefiting from the unforgiving gaze of large-format photography, accentuates the often hidden forces that govern a place, bringing what in normal circumstances might remain undetected across the threshold of perception.”

Dans les photographies de Jason Oddy montrant des endroits inaccessibles au public tels que Guantanamo Bay, le siège des Nations Unies ou le Pentagone (des lieux où « l'histoire, l'idéologie et le pouvoir se rassemblent », comme le dit J. Oddy), une salle de conférence ou une cantine vide représentent l'institution dans son ensemble. Ces entités sont définies non seulement par leurs actions mais aussi par leur architecture et leur décor, et par la façon dont ces environnements bâtis peuvent refléter les motivations qui les ont créés. Et si ces murs pouvaient parler ? Dans le travail de J. Oddy, ils le font. Comment les sites du pouvoir montrent-ils quelque chose de nos conventions gouvernantes et de notre organisation sociale ? En tant qu'étranger dans les espaces qui entourent l'influence (et à la fois en tant que guide), l'artiste et écrivain d'origine britannique est à la fois un observateur dans des intérieurs d'accès restreint et un témoin des décors de l'histoire.

Dans la série *Pentagone*, l'objectif de J. Oddy s'exerce sur des caractéristiques apparemment quotidiennes qui, comme il le dit : « grouillent positivement d'intention », même si elles existent dans un immeuble de bureaux qui avait « renoncé à de nombreuses stratégies décoratives auxquelles les lieux de pouvoir ont traditionnellement recours ». Il photographie les blocs-notes, chacun coupé en deux avec un « crayon parfaitement aiguisé », dans la salle de réunion du général. Cela présente, suggère-t-il, une distillation ciblée de l'intensité des jours qui ont précédé l'invasion de l'Irak en 2003. Dans le bureau du chef de l'armée de l'air, il capture les rideaux qui semblent être « une tentative de donner une touche domestique à ce centre de commandement militaire ». Pourtant, la fonctionnalité prévaut toujours, avec un « film anti-espionnage jaune transparent » appliqué sur les fenêtres derrière les rideaux. « Pour rendre une institution bien visible », un artiste doit être une giroflée et « reculer jusqu'à l'arrière-plan », explique J. Oddy, et une fois obtenu l'accès aux zones contrôlées, le devoir de l'artiste est de prêter une attention particulière aux détails. « Ce que je vise à faire », note-t-il, « c'est produire une œuvre qui, par sa concentration méditative, et bénéficiant du regard impitoyable de la photographie grand format, accentue les forces souvent cachées qui gouvernent un lieu, et qui, dans des circonstances normales, pourraient rester indétectables, en-deçà du seuil de la perception ».





Jason Oddy
The Pentagon,
Washington D.C. USA
(2003)



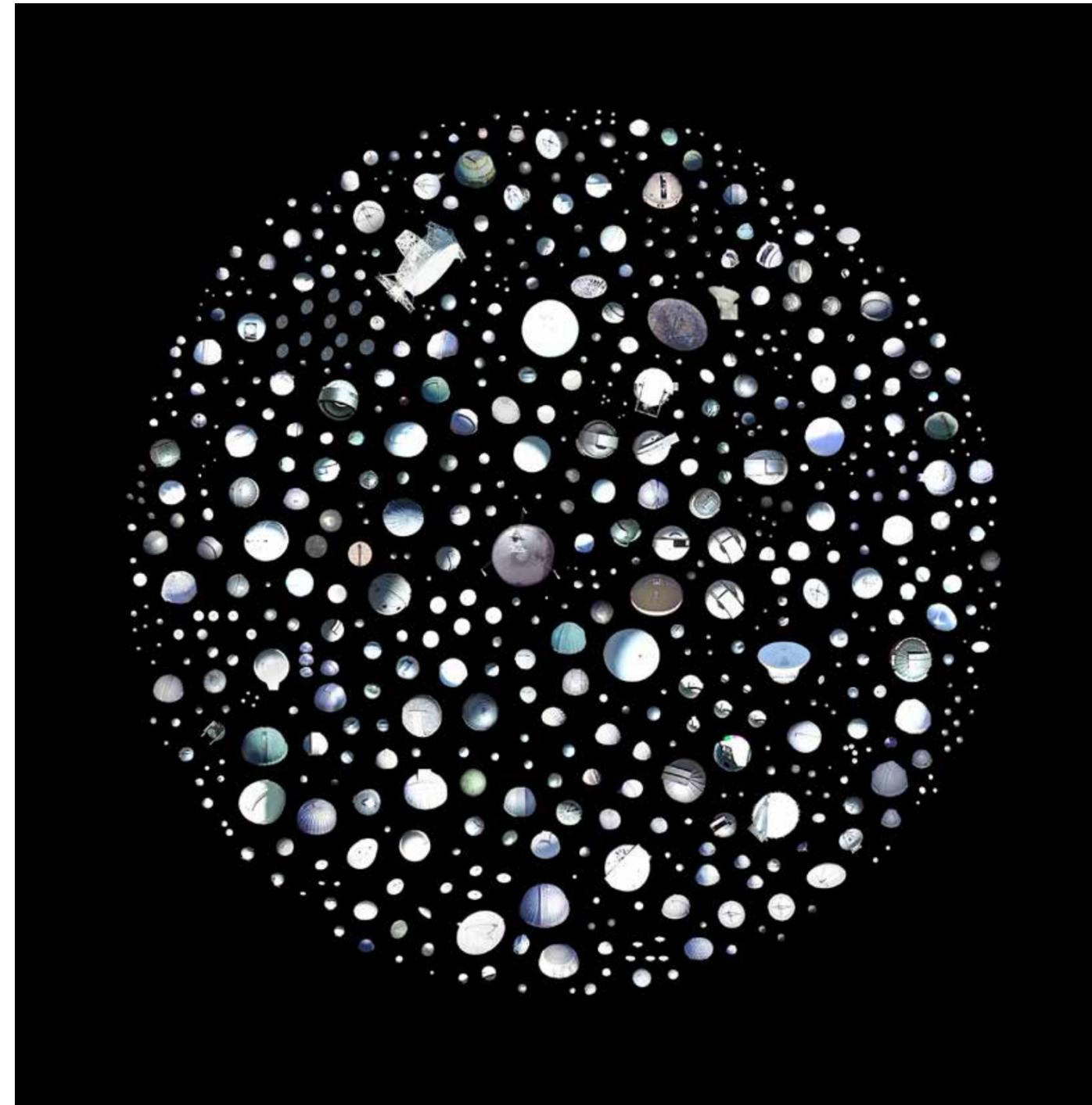
Jason Oddy
The Pentagon,
Washington D.C. USA
(2003)

JENNY ODELL (1986—)

Across writing, images, and investigative projects, American artist and author Jenny Odell examines human attention in the Internet age, including in the best-selling 2019 book *How To Do Nothing*. Based on a viral treatise, the book is at once an eulogy for life without technology and a suggestion for surviving the incursion and mediation of the digital economy on how we experience time. Odell, who taught at Stanford University, California, and whose work has been installed at Google Headquarters, champions not inattention—not turning one's back on looking—but hyper-attention and slower observation of existing yet less-examined views. Whether in a natural vista or in a more conceptual exploration of ideas, Odell advocates for the development of the practiced belief that there is still something new to be seen if we might only allow ourselves to see it. In the digital print in the NATO permanent collection, *681 Observatory Domes, Telescopes, and Other Structures for Long Range Observation*, Odell combed Google Earth for views from space of objects on the surface of our planet. The high-resolution images were captured by satellites and show a perspective on these objects that most humans, not even the ones who built them, will ever actually see with their own eyes. But in the repetition and proliferation of structures that humans have built to peer outward, the viewer is given an opportunity for renewed attention to a collective declaration of humanity's curiosity. Part of a series completed from 2009–2011 that also catalogued water treatment plants, cargo trains, and waterslides, Odell arranges the isolated elements against a solid black or white background reminiscent of a lepidopterist's display of butterflies, making strange and beautiful the details of infrastructure.

À travers l'écriture, les images et les projets d'enquête, l'artiste et auteure américaine Jenny Odell examine l'attention humaine à l'ère d'Internet, y compris dans le livre best-seller de 2019, *How To Do Nothing*. Basé sur un traité viral, le livre est à la fois un éloge de la vie sans technologie et une suggestion pour survivre à l'incursion et à la médiation de l'économie numérique sur la façon dont nous vivons le temps. J. Odell, qui a enseigné à l'Université de Stanford, Californie, et dont l'œuvre a été installée au siège de Google, ne défend pas l'inattention (elle ne tourne pas le dos au regard) mais l'hyperattention et l'observation plus lente des vues existantes mais moins examinées. Que ce soit dans une perspective naturelle ou dans une exploration plus conceptuelle d'idées, J. Odell plaide pour le développement de la croyance appliquée qu'il y a encore quelque chose de nouveau à voir si nous nous autorisons à le voir. Dans l'impression numérique de la collection permanente de l'OTAN, *681 Observatory Domes, Telescopes, and Other Structures for Long Range Observation*, J. Odell a passé au peigne fin Google Earth pour obtenir des vues depuis l'espace d'objets à la surface de notre planète. Les images haute résolution ont été capturées par des satellites et montrent une perspective sur ces objets que la plupart des humains, pas même ceux qui les ont construits, ne verront jamais de leurs propres yeux. Mais dans la répétition et la prolifération des structures que les humains ont construites pour regarder vers l'extérieur, le spectateur a l'occasion de renouveler son attention sur une déclaration collective de la curiosité de l'humanité. Dans le cadre d'une série achevée de 2009 à 2011 qui a également répertorié des usines de traitement de l'eau, des trains de marchandises et des toboggans aquatiques, J. Odell organise les éléments isolés sur un fond noir ou blanc plein rappelant l'affichage de papillons d'un lépidoptériste, et rendant les détails de l'infrastructure étranges et beaux.

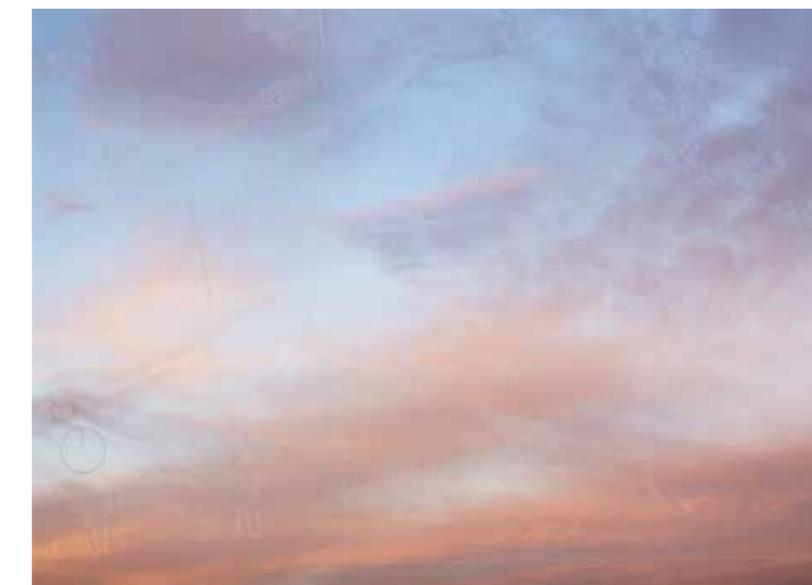
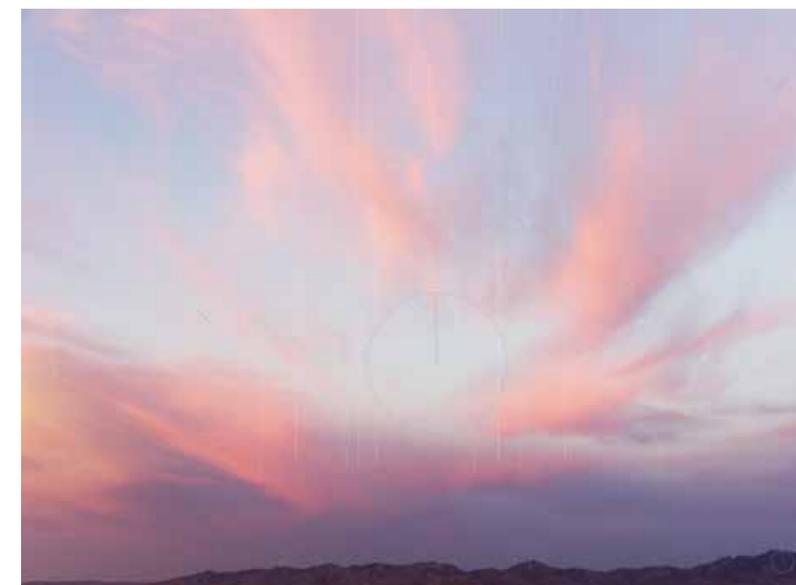
Jenny Odell
*681 Observatory Domes,
Telescopes, and Other
Structures for Long Range
Observation* (2017)



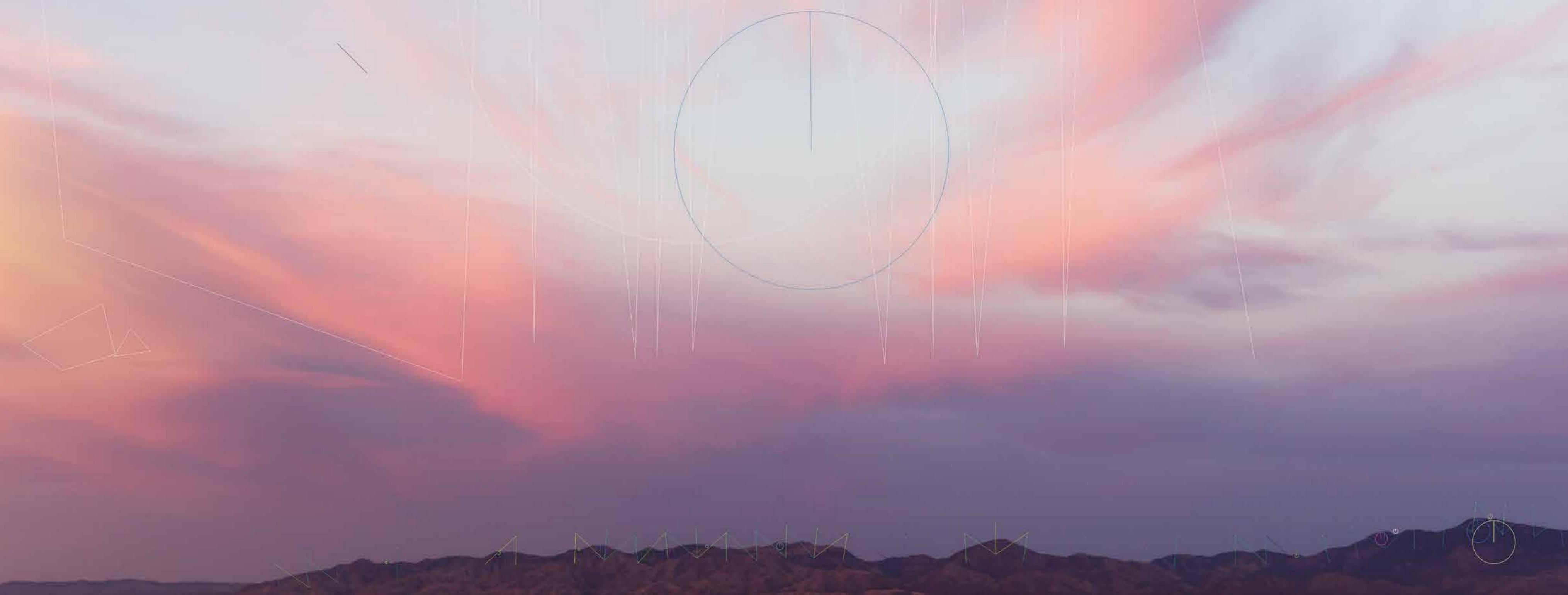
TREVOR PAGLEN (1974–)

Known as one of the most conceptually ambitious and politically conscious artists working today, American multimedia artist Trevor Paglen has taken as his broader inquiry the unresolved ethics of technological intervention in civilian and military life, particularly the communications systems, data-collecting systems, and sensing systems that are inextricable from modern existence but yet remain concealed or unseen. The quadriptych *Four Clouds*, one of Paglen's best-known and elegiac works, hangs in the NATO permanent collection. The work shows four spectacular skies, a subject matter long-beloved by artists working in the landscape tradition. In Paglen's prints, the views are overlaid by strokes and lines showing what four different computer vision algorithms are seeing alongside what our eyes see, using technology found in such object-recognition contexts as guided missiles, autonomous surveillance systems, and 3D modeling. The algorithms are written to identify unique keypoints and simplify the view into sections; juxtaposed against the skyscape they reveal an underlying infrastructure of visibility and privacy, whether as a deliberately hidden mechanism or as necessary knowledge for envisioning a different future. Similarly, Paglen's perhaps most ambitious artwork to date, *Orbital Reflector*, was a 30-meter long reflective mylar sculpture commissioned by the Nevada Museum of Art, and launched in December 2018 as the first purely artistic object in space. Without militaristic or commercial aims, *Orbital Reflector* served as an invitation to consider freedom and regulation, and "who gets to do what in space," the artist has said. Working across the fields of art, science and reporting, Paglen was the subject of a mid-career survey at the Smithsonian American Art Museum in 2019, and a 2017 recipient of the MacArthur Fellowship.

Reconnu comme l'un des artistes conceptuellement les plus ambitieux et politiquement conscients travaillant à l'heure actuelle, l'artiste multimédia américain Trevor Paglen a pris comme question plus large l'éthique non résolue de l'intervention technologique dans la vie civile et militaire, en particulier les systèmes de communication, les systèmes de collecte de données et les systèmes de détection qui sont inextricables de l'existence moderne mais qui restent cachés ou invisibles. Le quadriptyque *Four Clouds*, l'une des œuvres les plus connues et élégiaques de T. Paglen, est accroché dans la collection permanente de l'OTAN. L'œuvre montre quatre cieux spectaculaires, un sujet apprécié depuis longtemps par les artistes travaillant dans la tradition du paysage. Dans les impressions de T. Paglen, des traits et des lignes se superposent aux vues, montrant ce que quatre algorithmes de vision par ordinateur différents voient à côté de ce que nos yeux voient, en utilisant la technologie trouvée dans des contextes de reconnaissance d'objets tels que les missiles guidés, les systèmes de surveillance autonomes et la modélisation 3D. Les algorithmes sont écrits pour identifier des points clés uniques et simplifier la vue en sections ; juxtaposés au paysage céleste, ils révèlent une infrastructure sous-jacente de visibilité et de confidentialité, que ce soit comme un mécanisme délibérément caché ou comme une connaissance nécessaire pour envisager un avenir différent. De même, l'œuvre peut-être la plus ambitieuse de T. Paglen à ce jour, *Orbital Reflector*, était une sculpture réfléchissante en mylar de 30 mètres de long commandée par le Nevada Museum of Art, et lancée en décembre 2018 en tant que premier objet purement artistique dans l'espace. Sans objectifs militaristes ou commerciaux, *Orbital Reflector* était une invitation à réfléchir à la liberté et à la réglementation, et à « qui peut faire quoi dans l'espace », a déclaré l'artiste. Travaillant dans les domaines de l'art, de la science et du reportage, T. Paglen a fait l'objet d'une étude de mi-carrière au Smithsonian American Art Museum en 2019 et a reçu en 2017 la bourse MacArthur.



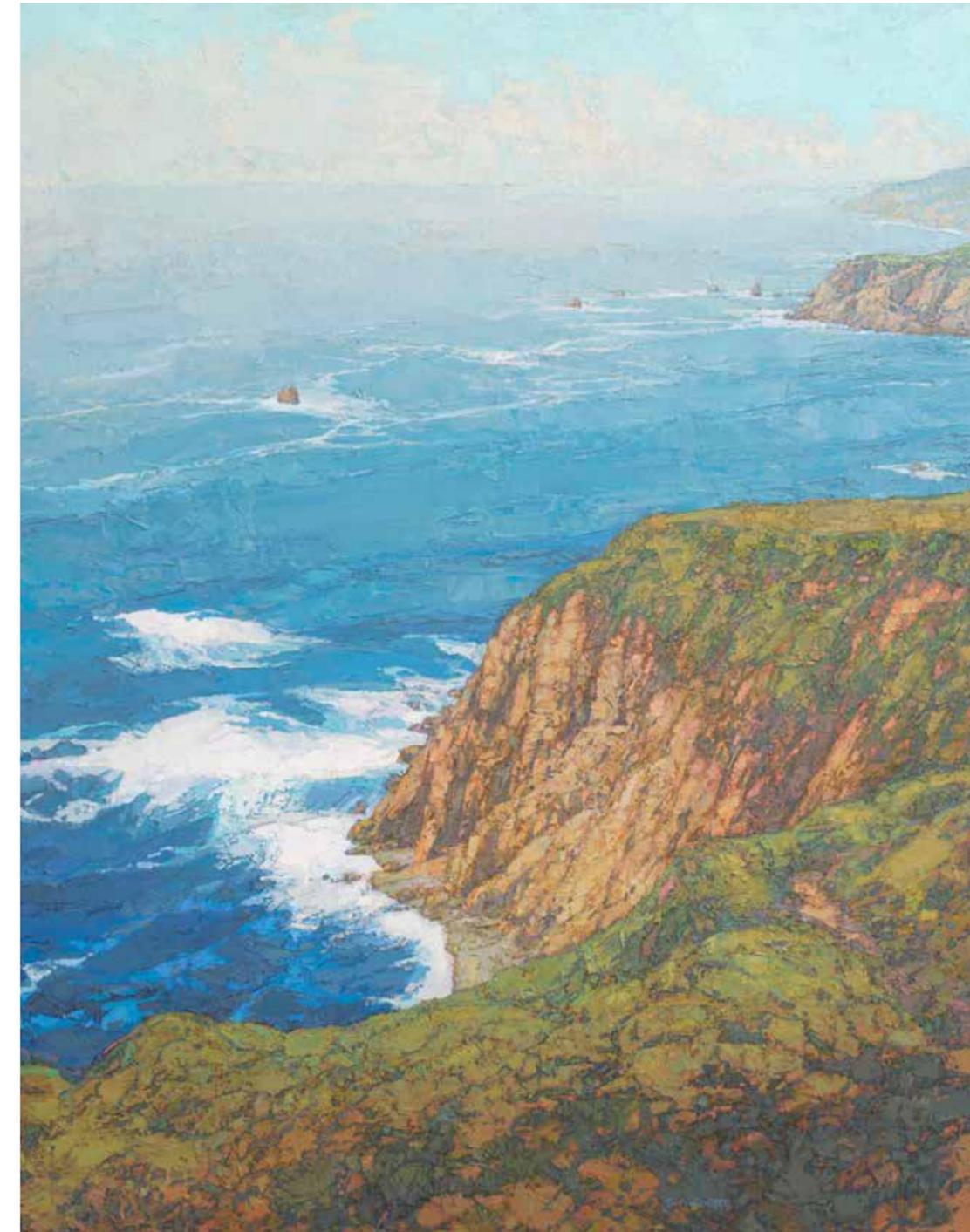
Trevor Paglen
Four Clouds Scale Invariant Feature Transform; Maximally Stable Extremal Regions; Skimage Region Adjacency Graph; Watershed (2017)



THOMAS PAQUETTE (1958—)

Thomas Paquette's painting *Headlands*, depicting "the land's terminus in the Pacific Ocean," was originally intended to be the westernmost image in an exhibition celebrating the 50th anniversary of the Federal Wilderness Act. Instead, the artwork, which now hangs in the NATO permanent collection, was never shown—the result of a deliberately missed deadline, says Paquette. For the artist, reworking this particular painting for an additional year and through multiple changes was a necessity, and one which also mimics the geology of the landscapes that he is depicting. "Nothing is perfect as it is always in the process of becoming and evolving," says Paquette, whose work is also in the collection of the U.S. Embassy in Libreville, Gabon. "In the end, the many layers of paint reveal a longer history, grown through time like layers of sediment, tree rings or generations of change." *Headlands* also marked a turning point in the artist's process. Where Pennsylvania-based Paquette would once paint entirely in front of the subject matter he was depicting, often while crisscrossing the country by freight train, he now more often makes small gouache paintings en plein air—that is, outdoors—and takes "vivid mental notes" before returning to his studio to draw from memory for his larger paintings. It is a way of working that brings "a new kind of exploration" into each piece, says the artist, who recently also spent three years painting the length of the Mississippi River. "I explore the topography within the surface of each painting as though it were its own wilderness, alive with shifting mountains and valleys of color and even meaning. I take as much time as needed to travel from a lively sketch through innumerable changes before I land on what I consider a solid finish," Paquette says. "Sometimes layers thick, it's a palpable story in paint right on the surface."

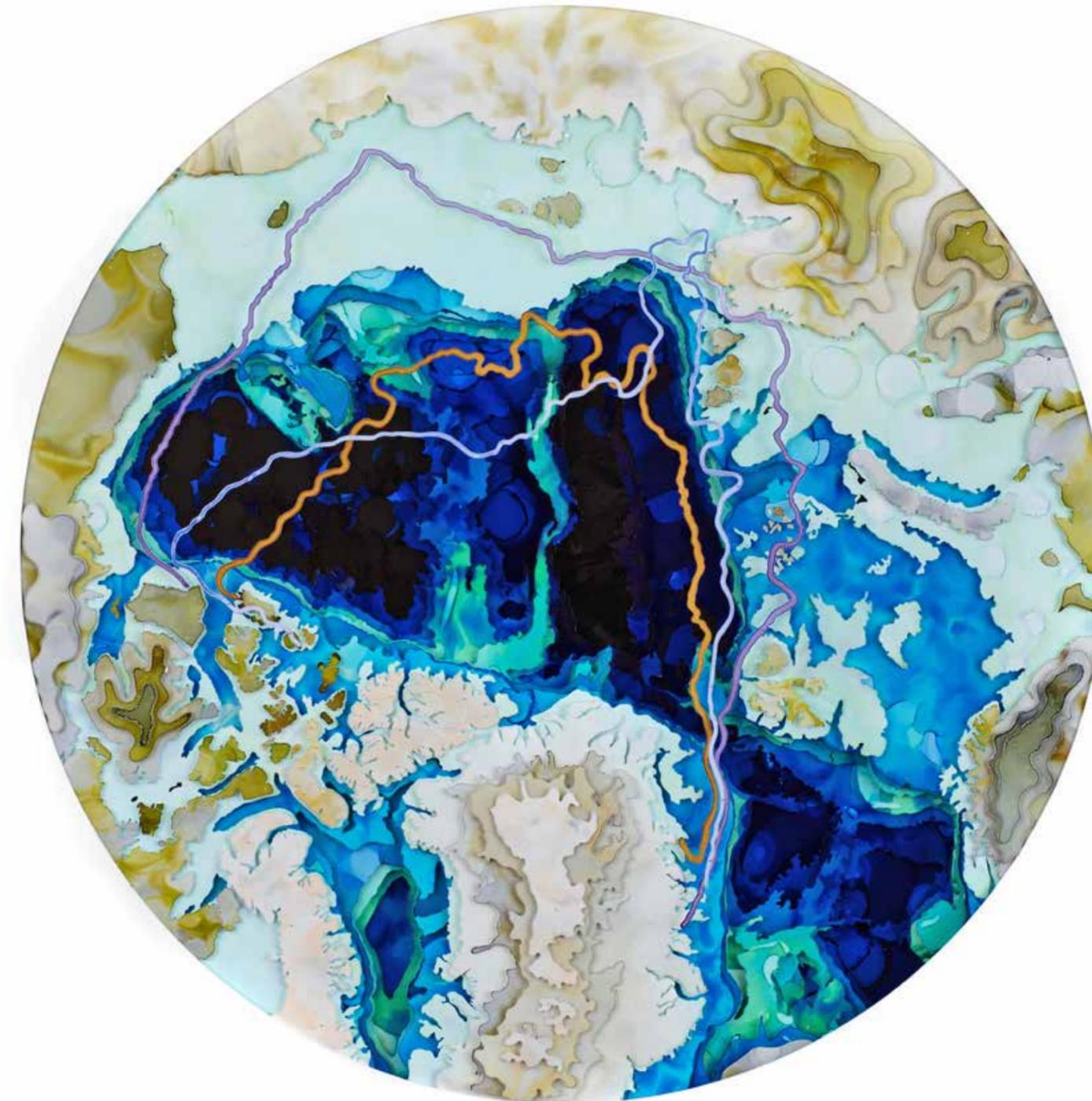
Le tableau de Thomas Paquette, *Headlands*, représentant « le terminus de la terre dans l'océan Pacifique », était à l'origine destiné à être l'image la plus à l'ouest d'une exposition célébrant le 50e anniversaire de la Loi fédérale sur la nature. Au lieu de cela, l'œuvre d'art, qui est maintenant accrochée dans la collection permanente de l'OTAN, n'a jamais été montrée, comme résultat d'une échéance délibérément non respectée, déclare T. Paquette. Pour l'artiste, le fait de retravailler cette peinture particulière pendant une année supplémentaire et à travers de multiples changements était une nécessité, qui imite également la géologie des paysages qu'il dépeint. « Rien n'est parfait car elle est toujours en train d'évoluer », explique T. Paquette, dont le travail fait également partie de la collection de l'ambassade des États-Unis à Libreville, au Gabon. « En fin de compte, les nombreuses couches de peinture révèlent une histoire plus longue, développée à travers le temps comme des couches de sédiments, des cernes d'arbres ou des générations de changement. » *Headlands* a également marqué un tournant dans le processus de l'artiste. Là où T. Paquette, basé en Pennsylvanie, peignait autrefois entièrement devant le sujet qu'il représentait, souvent en sillonnant le pays à bord de trains de marchandises, il fait maintenant plus souvent de petites peintures à la gouache en plein air et prend « des notes mentales vives » avant de retourner dans son atelier pour peindre de mémoire ses tableaux plus grands. C'est une façon de travailler qui apporte « un nouveau type d'exploration » à chaque œuvre, explique l'artiste, qui a récemment passé trois ans à peindre le long du fleuve Mississippi. « J'explore la topographie à la surface de chaque tableau comme s'il s'agissait de son propre paysage naturel, vivant avec des montagnes changeantes et des vallées de couleurs et même de sens. Je prends autant de temps que nécessaire pour voyager au sein d'une esquisse animée à travers d'innombrables changements avant d'atterrir sur ce que je considère comme une finition solide », explique T. Paquette. « Parfois en couches épaisses, c'est une histoire palpable en peinture sur la surface même. »



MATTHEW PICTON (1960—)

As a child in Scotland, Matthew Picton would use detailed maps on walking holidays, and “my interest in them never waned,” says the artist, who studied political science and economics before turning his attention to art. “I am always endlessly fascinated by contemporary events and how they reflect the past.” In his maps, Picton works within the subjectivity of the mapmaker, by combining topographic features with historical datasets and literature in what he calls “cultural mapping, a mapping and layering of parallels in history.” In a celebrated ongoing cartographic series, Picton makes wall-spanning paper maps of cities in periods of “great transition, upheaval, or catastrophe,” such as an aerial view of London circa 1940. Picton’s handcut buildings, bridges, and backstreets in this copiously researched work make dimensional the city’s dense topography. The paper map is also burned in precisely the areas noted in a contemporaneous census of every air raid during Hitler’s yearlong Blitz and its ground impacts. “I find pivotal moments in a city’s history incredibly interesting. A city is like a living organism and there will always be a time when it goes through some kind of watershed moment,” Picton has said. In his piece commissioned for the NATO permanent collection, the Oregon-based artist similarly examines a location in the throes of an uncertain future: the Arctic Circle. Instead of alleys and tenements, here the artist’s knife traces the shore and the depths of the ocean and ice levels, as well as the possibility of a “permanent Northern passage” and “just a vast and deep ocean,” he says, of a piece that took more than two months to complete. “I’m not looking for dry factual accounts of a place, instead I aim to create a more visceral, lasting impression of a particular place and time.”

Lorsqu’il était enfant en Écosse, Matthew Picton utilisait des cartes géographiques détaillées lors de ses vacances de marche et « mon intérêt pour elles n’a jamais faibli », explique l’artiste, qui a étudié les sciences politiques et l’économie avant de se tourner vers l’art. « Je suis toujours sans cesse fasciné par les événements contemporains et la façon dont ils reflètent le passé. » Dans ses cartes, M. Picton travaille dans la subjectivité du cartographe, en combinant des caractéristiques topographiques avec des ensembles de données historiques et de la littérature dans ce qu’il appelle « la cartographie culturelle, une cartographie et une superposition de parallèles dans l’histoire ». Dans une célèbre série cartographique en cours, M. Picton réalise des cartes papier couvrant les murs des villes en période de « grande transition, de bouleversement ou de catastrophe », comme une vue aérienne de Londres vers 1940. Les bâtiments, les ponts et les ruelles coupés à la main de Picton dans ce travail abondamment étudié procurent une vue dimensionnelle de la topographie dense de la ville. La carte papier est également brûlée précisément dans les zones notées dans un recensement contemporain de chaque raid aérien pendant le Blitz d’un an d’Hitler et ses impacts au sol. « Je trouve les moments charnières de l’histoire d’une ville incroyablement intéressants. Une ville est comme un organisme vivant et il y aura toujours un temps où elle traversera une sorte de moment décisif », a déclaré M. Picton. Dans son œuvre commandée pour la collection permanente de l’OTAN, l’artiste basé dans l’Oregon examine de la même manière un endroit en proie à un avenir incertain : le cercle polaire arctique. Au lieu des allées et des immeubles, ici, le couteau de l’artiste trace le rivage et les profondeurs de l’océan et des niveaux de la glace, ainsi que la possibilité d’un « passage nord permanent » et « un océan vaste et profond », dit-il, au sujet d’une œuvre qu’il a pris plus de deux mois à achever. « Je ne cherche pas à créer de récits factuels arides d’un lieu, mais plutôt à créer une impression plus viscérale et durable d’un endroit et d’un moment particuliers. »



THOMAS E. STEPHENS (1884–1966)

Born in Cardiff, Wales, portrait artist Thomas E. Stephens is perhaps best known for the official presidential portrait of President Dwight D. Eisenhower, which hangs in the National Portrait Gallery in the Smithsonian Institution—and, the legend goes, for teaching Eisenhower how to paint. Stephens, however, painted many more foremost military commanders over the course of his career. For a commission from the United States Military Academy to paint World War II generals, his sitters included General Douglas MacArthur and General Omar Nelson Bradley, whose portrait is now displayed in NATO headquarters. General of the Army Omar Nelson Bradley (born in Randolph County, Missouri, 1893), was the first Chairman of the Joint Chiefs of Staff and a classmate of Eisenhower's at West Point, both members of the Class of 1915 known as "the class the stars fell on." In a decorated and unparalleled career of service, General Bradley commanded the First United States Army during D-Day and the invasion of Normandy; headed the 12th Army Group and 1.3 million combat troops, the largest group of American soldiers ever to serve under a single field commander; and served as chief military policy maker during the Korean War, advising President Truman on a strategy of containment. Known as the "G.I.'s General" for his consideration of the ordinary soldier, General Bradley's unshowy and tactical leadership style made him lesser known than his accomplishments would otherwise inspire. Stephens captures here some of the 6-foot tall man's decency and lack of pretension, and a personality once described by writer A.J. Liebling as "diffidently amiable." General Bradley has the longest active duty career in the history of the United States Armed Forces, serving continuously from August 1, 1911, until his death on April 8, 1981.

Né à Cardiff, au Pays de Galles, le portraitiste Thomas E. Stephens est peut-être mieux connu pour le portrait présidentiel officiel du président Dwight D. Eisenhower, qui se trouve à la National Portrait Gallery de la Smithsonian Institution, et, selon la légende, pour avoir enseigné la peinture à D. D. Eisenhower. T. E. Stephens, cependant, a surtout peint de nombreux commandants militaires au cours de sa carrière. Pour une commande de l'Académie militaire des États-Unis visant à peindre des généraux de la Seconde Guerre mondiale, ses modèles ont compris le général Douglas MacArthur et le général Omar Nelson Bradley, dont le portrait est maintenant affiché au siège de l'OTAN. Le général de l'armée Omar Nelson Bradley (né dans le comté de Randolph, Missouri, 1893), fut le premier président de l'état-major interarmées et un camarade de classe d'Eisenhower à West Point ; tous deux étaient membres de la classe de 1915 connue comme la « classe où sont tombées les étoiles ». Dans une carrière de service décorée et sans précédent, le général Bradley a commandé la première armée des États-Unis pendant le jour J et l'invasion de la Normandie ; il a dirigé le 12e groupe d'armées et 1,3 million de troupes de combat, le plus grand groupe de soldats américains ayant jamais servi sous un seul commandant de campagne ; et il a en outre servi en tant que principal décideur militaire pendant la guerre de Corée, conseillant le président Truman sur une stratégie d'endiguement. Connu sous le nom de « général des GI » pour sa considération envers les soldats ordinaires, le style de leadership peu brillant et tactique du général Bradley ne l'a pas rendu aussi célèbre que l'on pourrait le penser compte tenu de ses réalisations. L'artiste T. E. Stephens capture ici une partie de la décence et du manque de prétention de l'homme de 1,80 mètres et ayant une personnalité autrefois décrite par l'écrivain A.J. Liebling comme « humblement aimable ». Le général Bradley a eu la plus longue carrière en service actif de l'histoire des Forces armées des États-Unis, servant sans interruption depuis le 1er août 1911 jusqu'à sa mort le 8 avril 1981.

Thomas E. Stephens
*General of the Army,
Omar Nelson Bradley (1951)*



BRET WEBSTER (1959—)

When you are traveling in an area, “you have to condition your thinking to really consider, ‘What do I see?’” says photographer Bret Webster. In their dramatic vantage points, Webster’s photographs lend wonder to observation. In particular, in these two images of natural rock formations, both taken at night while traveling alone, the lighting of the sky and the strangeness of the red rocks give an impression of “the overactive imagination of a movie special-effects specialist”, as Webster says. That the subject matter actually exists on Earth is grounding: “It’s just our own planet,” notes the artist, whose manipulation of the image is little more than an extended 30-second exposure. “It is the daily and regular amazement that indifferently scrolls by out in the canyon desert of southern Utah,” he explains, of working in the legacy of iconic landscape photographers such as Ansel Adams. “I love the idea of celebrating with actual real imagery that we ride on a rocky blue ball together spinning through space.” Webster, who is based in Park City, Utah, says he chose these particular locations in the rural American West for the sense of wonder they still provoke in him, despite their familiarity as places he has been exploring since childhood. For Webster, “the rock formations surpass all others.” In their crags and arches—at once “peculiar and geometric and bulbous and large and small”—the land is “telling the story of what erosion can do when given a colorful canvas and a few million years,” he says. “It’s physics upside the head.”

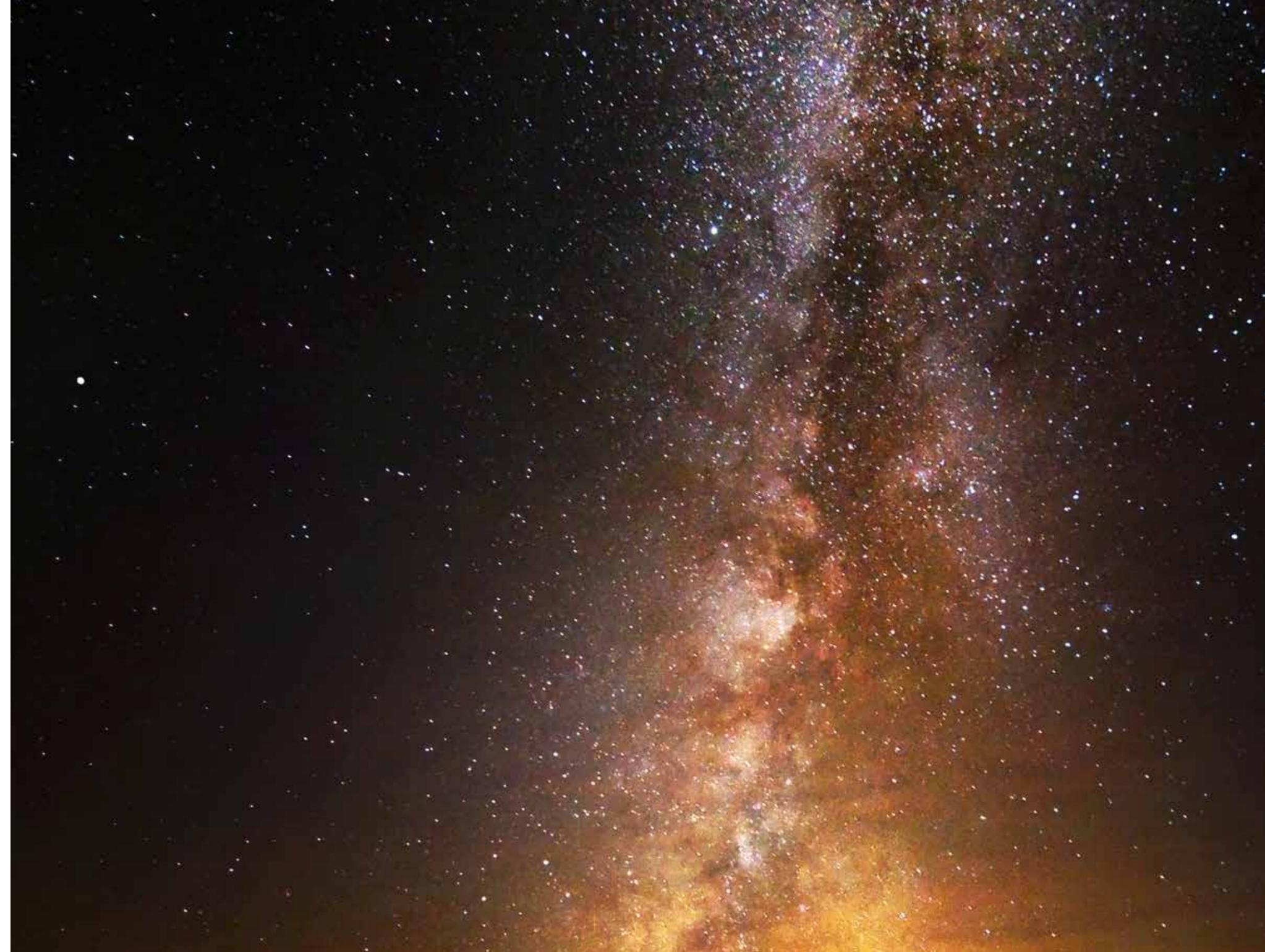
Lorsque vous voyagez dans une région, « vous devez conditionner votre pensée pour vraiment considérer la question : « “Que vois-je ?” » dit le photographe Bret Webster. Dans leurs points de vue spectaculaires, les photographies de B. Webster font merveille à l’observation. En particulier, dans ces deux images de formations rocheuses naturelles, toutes deux prises la nuit lors de voyages en solitaire, l’éclairage du ciel et l’étrangeté des roches rouges donnent une impression de « l’imagination hyperactive d’un spécialiste des effets spéciaux de cinéma » selon les termes de B. Webster. Que le sujet existe réellement est une liaison à la terre : « Ce n’est que notre propre planète », note l’artiste, dont la manipulation de l’image n’est guère plus qu’une exposition prolongée de 30 secondes. « C’est l’étonnement quotidien et régulier qui défile indifféremment dans le désert du canyon du sud de l’Utah », explique-t-il, sur son travail dans l’héritage de photographes de paysage emblématiques tels qu’Ansel Adams. « J’adore l’idée de célébrer par le biais d’images réelles le fait que nous roulons ensemble sur un ballon bleu rocheux qui tourne dans l’espace. » B. Webster, qui est basé à Park City, dans l’Utah, dit qu’il a choisi ces endroits particuliers dans l’ouest rural américain pour le sentiment d’émerveillement qu’ils provoquent toujours en lui, malgré la familiarité de ces lieux qu’il explore depuis son enfance. Pour B. Webster, « les formations rocheuses dépassent toutes les autres ». Dans ses rochers et ses arches (à la fois « particuliers, géométriques, bulbeux, grands et petits »), la terre « raconte l’histoire de ce que l’érosion peut faire lorsqu’on lui donne une toile colorée et quelques millions d’années », dit-il. « C’est de la physique sur la tête. »



Bret Webster
Landscape Arch & Milky Way
(2009)



Bret Webster
Goblins Gibbering (2009)
Detail at right | Détail à droite



STEPHEN WILKES (1957–)

In his panoramic photographs, artist and photojournalist Stephen Wilkes presents seemingly recognizable views of revered American landmarks and natural vistas. But what seems at first glance to be a single moment—the traditional premise of a photograph—is actually an impossible sight. Each landscape image is comprised of at least 100 and up to 1,500 photographs, snapped by Wilkes over the course of a single day or more, and then stitched together by the artist into a digital composite. Wilkes, whose work is in the collection of the Library of Congress, the 9/11 Memorial Museum in New York, and the Houston Museum of Fine Arts, creates photographic artworks that are a record of how light moves through the day and across a scene, or the passage of time made visual. In the 2015 piece *Cherry Blossoms, National Mall & Memorial Parks, Washington D.C.*, Wilkes photographed the fleeting cherry blossom season in the capital. In high-resolution detail, day breaks behind the Washington Monument, sweeping across the image to nightfall at the Lincoln Memorial. “I’m photographing in the most traditional manner—I see something and I document that moment. There are just hundreds and hundreds of moments in one of my photographs,” Wilkes has explained. Another large-scale photograph of Yosemite National Park is installed in NATO headquarters on a floor that welcomes military delegations. In a communal area of the building looms the visage of Half Dome, the California mountain that has long been a site for congregation and awe. His photographs, Wilkes has noted, require extended time both to create and to experience, serving as “a deep, deep study of a single place, in a world where the act of looking has become an endangered human experience.”

Dans ses photographies panoramiques, l’artiste et photojournaliste Stephen Wilkes présente des vues apparemment reconnaissables de monuments américains vénérés et de paysages naturels. Mais ce qui semble à première vue être un seul instant (la prémisse traditionnelle d’une photographie) est en fait un spectacle impossible. Chaque image de paysage comprend au moins 100 et jusqu’à 1 500 photographies, prises par S. Wilkes au cours d’une seule journée ou plus, puis assemblées par l’artiste dans un composite numérique. S. Wilkes, dont le travail fait partie de la collection de la Library of Congress, du 9/11 Memorial Museum de New York et du Houston Museum of Fine Arts, crée des œuvres photographiques qui témoignent de la façon dont la lumière se déplace dans la journée et à travers une scène, ou qui illustrent visuellement le passage du temps. Dans l’œuvre de 2015 *Cherry Blossoms, National Mall & Memorial Parks, Washington D.C.*, S. Wilkes a photographié la saison éphémère des cerisiers en fleurs dans la capitale. En haute résolution, le jour se lève derrière le Washington Monument, balayant l’image jusqu’à la tombée de la nuit au Lincoln Memorial. « Je photographie de la manière la plus traditionnelle : je vois quelque chose et je documente ce moment. Il y a simplement des centaines et des centaines de moments dans une seule de mes photographies », explique S. Wilkes. Une autre photographie à grande échelle du parc national de Yosemite est installée au siège de l’OTAN à un étage qui accueille les délégations militaires. Dans une zone commune du bâtiment se profile le visage de Half Dome, la montagne californienne qui a longtemps été un site de rassemblement et de respect. Ses photographies, a noté S. Wilkes, nécessitent un temps prolongé de création autant que de vécu, servant « d’étude approfondie et profonde d’un même endroit, dans un monde où l’acte de regarder est devenu une expérience humaine menacée ».



Stephen Wilkes
Cherry Blossoms, National Mall & Memorial Parks, Washington D.C.
(2015)



Stephen Wilkes
Day to Night, Tunnel View,
Yosemite (2015)

Detail at right | Détail à droite



SERVING ABROAD ...THROUGH THEIR EYES

To celebrate the 50th anniversary of the Office of Art in Embassies, the U.S. Department of State collaborated with the U.S. Department of Defense on a juried photography project and permanent installation of photographs taken by active military, Foreign Service, and Civil Service personnel while serving abroad overseas. In these firsthand images are themes of friendship, wonder, loss, and courage, providing a window into an experience that is as diverse and as complex as the men and women whose service represents America throughout the world.

Serving Abroad...Through Their Eyes provided a unique outlet for the perspectives of thousands of U.S. personnel stationed throughout the world. From more than 3,200 submitted images, 161 finalists were chosen by a panel of distinguished photojournalists. Of these finalists, the twelve “Best of Show” photographs now on permanent exhibition in NATO headquarters were selected by a panel including four distinguished former Chairmen of the Joint Chiefs of Staff, General Peter Pace, General Colin Powell, Admiral Mike Mullen, and General Richard Myers; as well as former Secretary of State Madeleine Albright, and former NBC anchor David Gregory.

While each image carries the charged memory of a particular instance in time, together, they create a portrait of our shared humanity, highlighting the invaluable contributions made by servicemembers to transnational understanding, and celebrating the small moments of resolve, grace, and honor that become a life and a legacy.

Pour célébrer le 50e anniversaire du Bureau de l'Art dans les ambassades, le département d'État des États-Unis a collaboré avec le département de la Défense des États-Unis sur un projet de photographie avec jury et d'installations permanentes de photographies prises par des militaires actifs, des agents du service extérieur et du service civil lors d'un service à l'étranger. Ces images de première main illustrent des thèmes tels que l'amitié, l'émerveillement, la perte et le courage, et offrent une fenêtre sur une expérience aussi diversifiée et complexe que les hommes et les femmes dont le service représente les États-Unis à travers le monde.

Serving Abroad...Through Their Eyes a fourni un débouché unique pour les perspectives de milliers de membres du personnel des États-Unis en poste à travers le monde. Sur plus de 3 200 images présentées, 161 finalistes ont été choisis par un panel de photojournalistes distingués. Parmi ces finalistes, les douze photographies « Best of Show » actuellement exposées en permanence au siège de l'OTAN ont été sélectionnées par un jury composé de quatre anciens présidents distingués des chefs d'état-major interarmées, le général Peter Pace, le général Colin Powell, l'amiral Mike Mullen et le général Richard Myers ; ainsi que l'ancienne secrétaire d'État Madeleine Albright et l'ancien présentateur de la NBC, David Gregory.

Alors que chaque image porte la mémoire chargée d'une instance particulière dans le temps, ensemble, elles créent un portrait de notre humanité partagée, en mettant en évidence les contributions inestimables apportées par les militaires à la compréhension transnationale et en célébrant les petits moments de résolution, de grâce et d'honneur qui deviennent une vie et un héritage.



Ben Becker
Iraq 2005: An Eventful Day (2012)



Harold F. Bonaquist
*American Cemetery, Manila,
Philippines (2012)*



Master Sergeant Wayne Clark
Untitled (2012)



Mass Communications
Specialist First Class
David P. Coleman
Untitled (2012)



Gunnery Sergeant
James R. Hardy
Christmas in Afghanistan 2009 (2012)



Technical Sergeant
Manuel J. Martinez
Untitled (2012)



Staff Sergeant
Stephen J. Otero
Untitled (2012)



Master Sergeant
Cecilio Ricardo
Untitled (2012)



Captain John Rutledge
Waiting for Pick-Up (2012)



Staff Sergeant Teddy Wade
Sandstorm (2012)



Sergeant Alvin Williams Jr.
Untitled (2012)

INDEX

INDICE

6 Lynsey Addario (born 1973)

Women at War: Afghan Girls, 2010

Photograph on paper
30 × 40 in. (76,2 × 101,6 cm)

Women at War: Blackhawk Helicopter Pilot, 2009

Photograph on paper
30 × 40 in. (76,2 × 101,6 cm)

10 Whitney Bedford (born 1976)

The Rainmaker, 2015

Oil, ink on canvas
48 x 84 in. (121,9 x 213,4 cm)

12 Amy Bennett (born 1977)

Beforeland, 2014–2015

Oil on canvas
60 x 60 in. (152,4 x 152,4 cm)

14 Val Britton (born 1977)

XJ 7C 0001: Oceans, 2017

Ink, acrylic, and collage on paper
78 × 78 in. (198,1 × 198,1 cm)

18 Leonardo Drew (born 1961)

64P, 2017

Pigmented and cast handmade paper with hand-applied pigment
15 × 15 1/4 in. (38,1 × 38,7 cm)

67P, 2017

Pigmented and cast handmade paper with hand-applied pigment
20 1/4 × 13 3/4 in. (51,4 × 34,9 cm)

66P, 2017

Pigmented and cast handmade paper with hand-applied pigment
14 1/2 × 13 3/4 in. (36,8 × 34,9 cm)

70P, 2017

Pigmented and cast handmade paper with hand-applied pigment
5 3/4 × 15 1/4 in. (40 × 38,7 cm)

22 Olafur Eliasson (born 1967)

The Light Riser, 2017

Watercolor and pencil on paper
29 1/8 x 22 1/16 in. (74 x 56 cm)

24 Zaria Forman (born 1982)

Svalbard #4, 2009

Chalk, pastel on paper
45 x 60 in. (114,3 x 152,4 cm)

26 Jacob Hashimoto (born 1973)

The Pursuit of Some Sort of Absolute Worldview
2016

Wood, acrylic, bamboo, paper, and Dacron
60 x 48 x 8 1/4 in. (152,4 x 121,9 x 21 cm)

30 Warren K Leffler (1926–2014)

Pentagon, 1971

Photograph on paper
26 33/50 x 38 in. (67,7 x 96,5 cm)

32 Maria Martinez-Cañas (born 1960)

Estructuras Transformativas: SI_006, 2017

Archival pigment print on plexi
16 x 20 in. (40,6 x 50,8 cm)

Estructuras Transformativas: SI_011, 2017

Archival pigment print on plexi
16 x 20 in. (40,6 x 50,8 cm)

36 Jason Oddy (born 1967)

The Pentagon, Washington D.C. USA, 2003

C Type print
19 x 15 in. (48,4, x 31,1 cm)

The Pentagon, Washington D.C. USA, 2003

C type print
15 x 19 1/2 in. (31,1 x 49,3 cm)

40 Jenny Odell (born 1986)

681 Observatory Domes, Telescopes, and Other Structures for Long Range Observation, 2017

Archival print on dibond
36 × 36 in. (91,4 × 91,4 cm)

42 Trevor Paglen (born 1974)

Four Clouds

Scale Invariant Feature Transform; Maximally Stable Extremal Regions; Skimage Region Adjacency Graph; Watershed, 2017
Quadriptych; each pigment print
Each image: 33 x 46 in. (83,8 x 116,8 cm)

46 Thomas Paquette (born 1958)

Headlands, 2014

Oil on canvas
50 × 40 in. (127 × 101,6 cm)

48 Matthew Picton (born 1960)

Arctic Circle, 2018

Paper, vellum, and dyes
50 × 50 × 4 in. (127 × 127 × 10,2 cm)

50 Thomas E. Stephens (1884–1966)

General of the Army, Omar Nelson Bradley, 1951

Photograph on paper
25 x18 in. (63,5 x 45,7 cm)

52 Bret Webster (born 1959)

Landscape Arch & Milky Way, 2009

Archival photograph
35 x 52 1/2 in. (88,9 x 133,4 cm)

Goblins Gibbering, 2009

Archival photograph
35 x 52 1/2 in. (88,9 x 133,4 cm)

56 Stephen Wilkes (born 1957)

Cherry Blossoms, National Mall & Memorial Parks, Washington D.C., 2015

Archival C-print
60 x 103 in. (152,4 x 261,6 cm)

Day to Night, Tunnel View, Yosemite, 2015

Archival C-print
52 × 76 in. (132,1 × 193 cm)

Serving Abroad... Through Their Eyes series

61 Ben Becker

Iraq 2005: An Eventful Day, 2012

Serving Abroad... Through Their Eyes series
Photograph on panel
Framed: 32 x 40 in. (81,3 x 101,6 cm)

62 Harold F. Bonaquist

American Cemetery, Manila, Philippines, 2012

Serving Abroad...Through Their Eyes series
Photograph on paper
Framed: 32 x 40 in. (81,3 x 101,6 cm)

63 Master Sergeant Wayne Clark

Untitled, 2012

Serving Abroad...Through Their Eyes series
Photograph on paper
Framed: 32 x 40 in. (81,3 x 101,6 cm)

64 Mass Communications Specialist First Class David P. Coleman

Untitled, 2012

Serving Abroad...Through Their Eyes series
Photograph
Framed: 32 x 40 in. (81,3 x 101,6 cm)

65 Gunnery Sergeant James R. Hardy

Christmas in Afghanistan 2009, 2012

Serving Abroad...Through Their Eyes series
Photograph on paper
Framed: 32 x 40 in. (81,3 x 101,6 cm)

66 Technical Sergeant Manuel J. Martinez

Untitled, 2012

Serving Abroad...Through Their Eyes series
Photograph on paper
Framed: 32 x 40 in. (81,3 x 101,6 cm)

67 Staff Sergeant Stephen J. Otero

Untitled, 2012

Serving Abroad...Through Their Eyes series
Photograph on paper
Framed: 32 x 40 in. (81,3 x 101,6 cm)

68 Master Sergeant Cecilio Ricardo

Untitled, 2012

Serving Abroad...Through Their Eyes series
Photograph on paper
Framed: 32 x 40 in. (81,3 x 101,6 cm)

69 Captain John Rutledge

Waiting for Pick Up, 2012

Serving Abroad...Through Their Eyes series
Photograph on paper
Framed: 32 x 40 in. (81,3 x 101,6 cm)

70 Staff Sergeant Teddy Wade

Sandstorm, 2012

Serving Abroad...Through Their Eyes series
Photograph on paper
Framed: 32 x 40 in. (81,3 x 101,6 cm)

71 Sergeant Alvin Williams Jr.

Untitled, 2012

Photograph on paper
Serving Abroad...Through Their Eyes series
Framed: 32 x 40 in. (81,3 x 101,6 cm)

ACKNOWLEDGMENTS RECONNAISSANCE

Curator: Welmoed Laanstra
Curator: Sally Mansfield
Assistant Curator: Tiffany Williams
Registrar: Rebecca Clark
Managing Editor: Tabitha Brackens
Editor: Victoria See
Editor: Megan Pannone
Imaging Manager: Amanda Brooks

Writer: Suzanna Wu
Translator: TransPacific Communications
Design: Splice Design Group
Photography: Hugard & Vanoverschelde
Photography

Special thanks to the OBO/US NATO team particularly Project Director Michael Ross, Shawn Tribe, Patricia Mooneyham, Karl Schuler, as well as the USMILDEL NNHQ Project Manager and Transition Officer Jefferey L. Long, COL USA and SFC Justin M. Mcdaniel, Joint Senior Logistician, U.S. Military Delegation. A very special thanks to Nancy R. Minsky.

Printing: Global Publishing Solutions (GPS) / Manila, Philippines
Published by: Art in Embassies, U.S. Department of State

Conservateur : Welmoed Laanstra
Conservateur : Sally Mansfield
Conservateur adjoint : Tiffany Williams
Registraire : Rebecca Clark
Responsable de la publication : Tabitha Brackens
Éditrice : Victoria See
Éditrice : Megan Pannone
Responsable de l'imagerie: Amanda Brooks

Rédactrice : Suzanna Wu
Conception : Splice Design Group
Traducteur: TransPacific Communications
Photographie : Hugard & Vanoverschelde
Photography

Remerciements particuliers à l'équipe OBO/US NATO, en particulier au directeur de projet Michael Ross, Shawn Tribe, Patricia Mooneyham, Karl Schuler, ainsi qu'au chef de projet et officier de transition USMILDEL NNHQ Jefferey L. Long, COL USA et SFC Justin M. Mcdaniel, Joint Senior Logistician, délégation militaire des États-Unis. Un remerciement tout particulier à Nancy R. Minsky.

Impression : Global Publishing Solutions (GPS) / Manila, Philippines
Maison d'édition: Art in Embassies, U.S. Department of State

ART IN EMBASSIES L'ART DANS LES AMBASSADES

Established in 1963, the U.S. Department of State's office of Art in Embassies (AIE) plays a vital role in our nation's public diplomacy through a culturally expansive mission, creating temporary and permanent exhibitions, artist programming, and publications. The Museum of Modern Art first envisioned this global visual arts program in the 1950s and a decade later President John F. Kennedy formalized it, naming the program's first director. Now with over 200 venues, AIE curates exhibitions for the representational spaces of all U.S. Ambassadors' residences and new embassies worldwide, selecting and commissioning contemporary art from the U.S. and the host countries. These exhibitions provide international audiences with a sense of the quality, scope, and diversity of both countries' art and culture, establishing AIE's presence in more countries than any other U.S. foundation or arts organization.

AIE's exhibitions allow foreign citizens, many of whom might never travel to the United States, to personally experience the depth and breadth of our artistic heritage and values, making what has been called a "footprint that can be left where people have no opportunity to see American art."

Créée en 1963, le bureau des Arts dans les ambassades (Art in Embassies, ou « AIE ») du département d'État des États-Unis joue un rôle essentiel dans la diplomatie publique de notre pays grâce à une mission culturellement étendue, en créant des expositions temporaires et permanentes, des programmes d'artistes et des publications. Le Museum of Modern Art a d'abord envisagé ce programme mondial d'arts visuels dans les années 1950 et une décennie plus tard, le président John F. Kennedy l'a officialisé en nommant le premier directeur du programme. Avec désormais plus de 200 salles, le bureau AIE organise des expositions pour les espaces de représentation de toutes les résidences d'ambassadeurs et nouvelles ambassades des États-Unis dans le monde, en sélectionnant et en commandant des œuvres d'art contemporain aux États-Unis et dans les pays hôtes. Ces expositions offrent à un public international un aperçu de la qualité, de la portée et de la diversité de l'art et de la culture des deux pays, en établissant la présence du bureau AIE dans plus de pays que toute autre fondation ou organisation artistique américaine.

Les expositions du bureau AIE permettent aux citoyens étrangers, dont beaucoup ne voyageront peut-être jamais aux États-Unis, de découvrir personnellement la profondeur et l'étendue de notre patrimoine et de nos valeurs artistiques, faisant ce que nous avons appelé une « empreinte qui peut être laissée là où les gens n'ont pas la possibilité de voir l'art américain ».

