

Hjemsøgt af det automatiserede blik: Kunstneriske undersøgelser af synsmaskiner i *Modern Escape* – en videoinstallation af Hanne Nielsen og Birgit Johnsen

af Karen Louise Grova Søilen

Kun lyset fra fyret kom et øjeblik ind i stuerne, sendte sin
pludselige stirren hen over seng og væg i vintermørket, så med
sindsro på tidslen og svalen, rotten og strået.

Virginia Woolf: To the Lighthouseⁱ

Den danske kunstnerduo Hanne Nielsen & Birgit Johnsen's immersive videoinstallation *Modern Escape* (2018) genskaber et moderne vestligt hjem, præget af overvågningsteknologi og robotstøvsugerens automatiserede syn. Værkets overordnede koncept bygger på *det automatiserede blik*, og med få undtagelser er alle scener i videoen optaget, uden at der står et menneske bag kameraet. Installationen fremkalder derfor den hjemsøgte stemning, som hersker i et hjem domineret af synsmaskiner, og hvor man bliver præsenteret for helt nye og pudsige synsvinkler af interiøret. I *Modern Escape* optager det automatiserede blik hjemmet fra mange forskellige vinkler og fra fire faste positioner, som både orienterer og desorienterer beskueren. Den kunstneriske strategi skaber umiddelbart rent tilfældige billeder, fra robotstøvsugerens gulvperspektiv til et normalperspektiv, som fanger en kvindes knæhaser, og til et droneperspektiv ovenfra. Beskueren opnår aldrig at få et fuldt overblik over rummet eller et sammenhængende narrativ, hvilket volder et vist ubehag. Hvis blik er det? Hvad er det, vi ser?ⁱⁱ

Mørke. Hvid støj. Blikket bevæger sig langs med gulvet; spejlbilledet af en robotstøvsuger glider forbi en spejlbeklædt sokkel. Det er robottens synsvinkel. Skærmen overskrives af et gitterdiagram, som den intelligente støversuger genererer, når den bevæger sig. Den kortlægger. Søger. Pludselig tændes en lampe til højre for mig. Dansk design, ligesom lampen inde i videoens dagligstue. En kvinde kigger ud gennem persiennen i et moderne hjem med glasvinduer i stedet for vægge. Så flyttes perspektivet opad og foretager en cirkel. Flimrende tv-billeder og nyheder, en anden kvinde ser tv, en stemme rapporterer om . Billeder af pigtråd. Skift til normalperspektiv. Alt er meget smagfuldt. En kvinde, en dyr lænestol, hendes knæ, hendes hud, hendes overkrop, hendes hoved

afskåret af rammen, en kat på skamlen. Jeg genkender et skandinavisk øvre-middelklassehjem. Det automatiserede blik glider forbi kvinden i stolen; nyhedsværten siger "andetsteds". Tv'et kommer til syne; billeder fra en flygtningelejr, jord, hvide telte, grøn bevoksning, og mennesker. Blikket fortsætter sin runde. Blanke overflader, glas, stål. Folk, som lukkes ude.

Et droneperspektiv: mørke spejlsøjler i et tomt rum. I tv'et demonstreres 'Lighthouse', en intelligent overvågningsteknologi til hjemmet. Robotstøvsugeren fortsætter sit arbejde. Hvide plasticbeholdere, sække med sand eller mel og høje stabler af konserverdåser inde i boligen; blanke sølvfarvede dåser. Hvad foregår der? Hvem står bag? Hændelser og synsvinkler smelter sammen til et forvrænget og forvirrende narrativ. Huset er snart fyldt op med beholdere, dåser, sække og termotæpper. Barrikaderet.ⁱⁱⁱ

Hanne Nielsen & Birgit Johnsen har arbejdet sammen siden 1993 og hører til de førende udøvere inden for video- og mediekunst i Danmark. Kunstneriske undersøgelser af mediet, det automatiserede blik, æstetik og overvågning har været fremtrædende emner, lige siden de startede deres samarbejde. Det genspejles i værker som *Grenåvej* (1995), *Installations in Urban Space* (2004), og *Replay* (2004). På det seneste har temaer som krig, migration og sikkerhed vundet indpas i Nielsen og Johnsen's kunstneriske praksis, med værker som *Drifting* (2014), *Defense against the Unpredictable* (2014), *Camp Kitchen* (2014), *Modern Escape* (2018) og *Ved hegnet* (2019).

Videoinstallationen *Modern Escape* består af en stor vægprojiceret videoskærm med lyd samt et podium med en robotstøvsuger, som bevæger sig inden for den grid-struktur, som magnetbåndet tegner (fig. 1). Til højre for skærmen står en Verner Panton *Panthella*-gulvlampe (en populær dansk designklassiker). Filminstallationens varer 21 minutter, og er sammensat af en række fragmenterede scener, som skiftevis ligner et hjem, en kunstudstilling og en mellemting mellem et laboratorium og et lager indeholdende dåser, beholdere og termotæpper, som leder tankerne hen på humanitær hjælp.

Åbningsscenen starter helt nede ved gulvet, ledsaget af støj fra en robotstøvsuger. Når støvsugeren bevæger sig, overskrives skærmen af et 'pacman grid', som den intelligente støvsuger tegner.

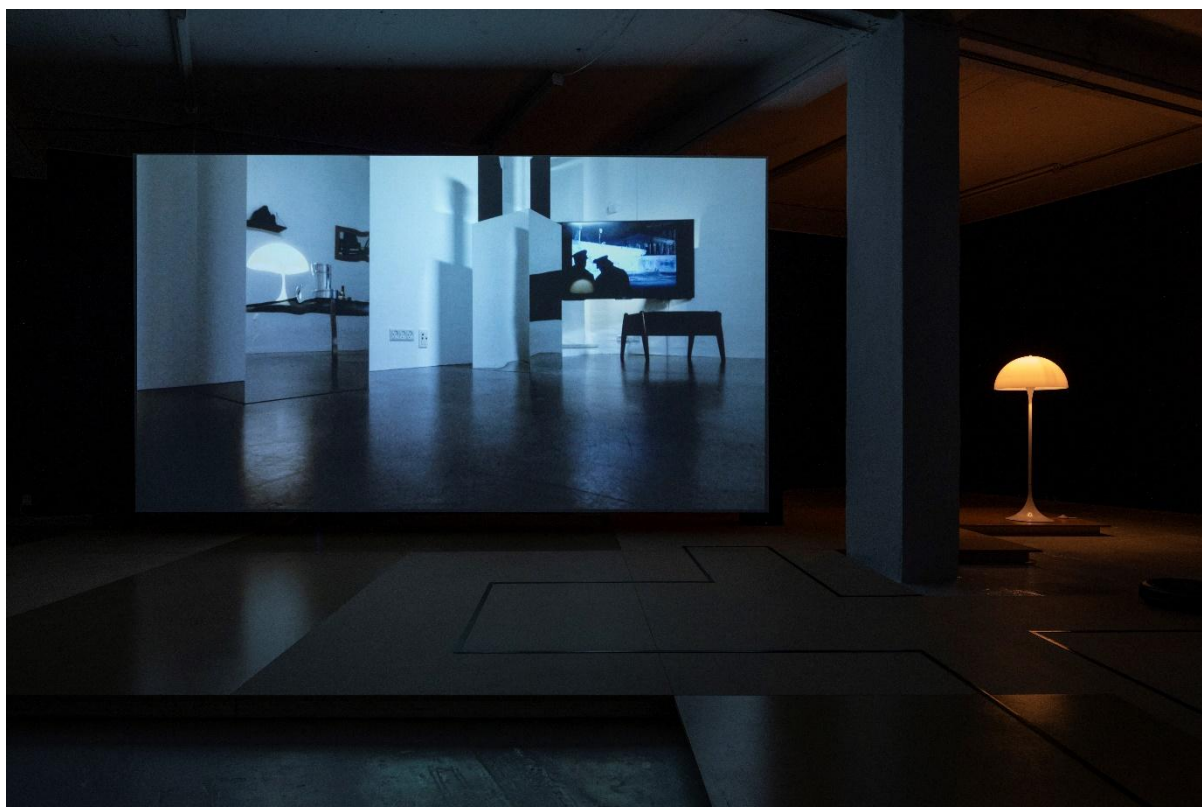


Fig. 1. Installationsudsnit af Nielsen og Johnsen, *Modern Escape*. Fotografi, Anders Sune Berg.

Alle billeder er venligst udlånt af kunstnerne.

Man kan identificere en elektrisk gulvventilator. Men ellers er det vanskeligt at finde rundt i interiøret: der er store spejlbeklædte søjler, kunst, og spejlbilledet af en robot (fig. 2). Vi ser en kvinde, som står og kigger ud ad et vindue, en anden kvinde, som sidder i en lænestol foran et tv, en kat og en hund. Disse optræder som den egentlige handlingstråd. Kunstnerne optræder selv som de to kvinder i værket, personificerende den passive vestlige middelklasse, og som filmes af maskinernes automatiserede blik.

Fragmenterede glimt af mystiske parallelfortællinger bryder ind i 'hoved'-fortællingen: en følelse af paranoia materialiserer sig i en scene, hvor en kvinde, klædt i aluminiumsfolie, kigger ud på vejen i et lille rundt spejl, mens en mand, klædt i en hvid beskyttelsesdragt, spejder ind igennem vinduet. Denne ængstelige stemning forstærkes i et senere glimt af to karakterer, som også er iført beskyttelsesdragter (fig.3).



Fig. 2. Stillbillede fra Nielsen og Johnsen, *Modern Escape*.

Hjemsøgthed.

Det automatiserede blik i *Modern Escape* er et hjemsøgt blik. Igennem det antyder kunstnerne, at det er infiltreret af krig, national sikkerhed, overvågning og netværksteknologier i vestlige middelklassehjem. Kort fortalt er *det hjemsøgte* noget, som vi oplever i vore omgivelser. Ifølge sociolog og feminisme-forsker Avery Gordon er der tale om uklare manifesteringer af fortidige og nutidige urimeligheder, som dukker op som affektive møder, ubehagelige oplevelser af, at uforløst eller fortrængt social vold – spor af ”modernitetens vold og sår” - dukker op til overfladen igen.^{iv} Hjemsøgtheden gør imidlertid også opmærksom på den uret, som stadig foregår, og som vi selv tager del i. Her skal hjemsøgtheden først og fremmest kaste et nyt lys over maskinelle syn og overvågning. Generelt set er overvågning ikke ligeligt fordelt; tværtimod har den forstærket ulighed, racisme og marginalisering. Ved hjælp af en sådan hjemsøgthedsoptik udstiller *Modern Escape* de mere eller mindre bevidste magtrelationer og krigshandlinger, som hverdagens overvågningsteknologier er hjemsøgt af - ligegyldigt hvor upåagtet og tilsyneladende uskyldigt, de integreres i hjemmet. Det, som formidler og skaber hjemsøgtheden i *Modern Escape*, er overvågningsudstyrets automatiserede syn samt robotstøvsugerens kortlægnings- og

opmålingsteknologier, begge dele indlejret i arven fra militarisme, kontrolinstanser og undertrykkende magtrelationer.

Sammenhængen mellem overvågning, krig, grænsekontrol og netværksteknologier, anvendt af forbrugere i det globale nord, etableres via værkets formelle og tematiske kortlægnings- og sporingsstrukturer. Anvendt som et organiseringsprincip fremviser de en klar forbindelse mellem konsumteknologier, såsom den med gps udstyrede robotstøvsuger, som ved hjælp af intelligente sensorer er i stand til at kortlægge hjemmet, hjemmeovervågningsudstyrets brug af ansigts- og objektgenkendelse og de opmålings- og opsporingspraksisser, som staten og militæret anvender. Ved hjælp af hjemsøgtheden, som klæber til det automatiserede blik, viser *Modern Escape* således overbevisende, hvor sammenfildrede privilegerede forbrugere og fremherskende magtstrukturer er, samtidig med, at de tilbyder beskueren en kropslig og affektiv forståelse af ens egen medvirken dertil.

Installationen som kropsoplevelse

Modern Escape fremkalder en stemning af hjemsøgthed, en uhyggelig og diffus følelse af, at der er noget galt i vestlige hjem. Følelsen opnås ved at henvende sig til kroppen og appellere til publikums affektive inddragelse i det mørke udstillingsrum. Først slår et dystert lydbillede værkets affektive tone an. Støvsugerens hvide støj rammer ørerne, samtidig med, at robotten skaber en mekanisk rytme, alt imens den kortlægger omgivelserne. Det roterende kamera frembringer en foruroligende elektrisk lyd. Lydbilledet suppleres dernæst af en polyfoni af stemmer fra en konstant strøm af globale nyheder, som redegør for migration og opførelsen af grænsemure, national sikkerhed, teltlejre, overvågningsteknologier og ligestilling. Vi hører tv'et tale om "de, som lever udsat i små pjaltede telte" og "flere lidelser for flygtningene". Nyhederne forankrer værket i vor politiske nutid.

Samtidig skaber installationens flydende rumfornemmelse usikkerhed om, hvor værket begynder og slutter. Værket er immersivt, flygtigt. Gulvlampen foran skærmen tænder og slukker og henleder opmærksomheden på anvendelsen af smart teknologi i hjemmet. Robotstøvsugeren på podiet sætter sig pludselig i bevægelse. På den måde indtager dagligstuen på skærmen rummet i galleriet. Placeringen af "tvillingegenstande" i installationsrummet spejler de genstande, som man kan se på skærmen, og skaber derved en rumlig udvidelse af det overvågede hjem, som derved

inddrager publikum og deres kropslige oplevelse af omgivelserne. Det giver oplevelsen en følelse af grænseløshed. Ligesom når de flimrende nyhedsbilleder fra tv'et i dagligstuen overtager hele skærmen og opløser skellet mellem dagligstuen på skærmen og udstillingsrummet.

Disse kunstneriske strategier inddrager beskueren bogstaveligt talt i rummet som deltager og medskyldig.



Fig. 3. Stillbillede fra Nielsen og Johnsen, *Modern Escape*.

Følelsen af paranoia forstærkes i *Modern Escape*, alt imens huset langsomt barrikaderer sig, og man ser glimt af figurer i beskyttelsesdragter og termotæpper. Hvor publikum var bekendte med de hvide beskyttelsesdragter anvendt mod virusssmitte fra blandt andet ebolaudbruddet i Vestafrika i 2014-16, da værket havde premiere i 2018, opstår der helt andre associationer efter 2020 med COVID-19-pandemien i form af massiv social tilbagetrækning, hamstring og "prepping". Set i bakspejlet fremstår værket som et uhyggeligt varsel om en nær fremtid.

Samtidig sløres modsætningen mellem verden udenfor og inde i hjemmet, dem og os, fare og sikkerhed. Samme kunstneriske greb anvendes i Nielsens og Johnsen's værk *Camp Kitchen* (2014), en videoinstallation, hvor grænser mellem et hjem i Vesten og slagmarker "andre steder" ophæves. På skærmen ser man to kvinder i færd med at hakke grøntsager, som bliver afbrudt af helikoptere og krig, der bogstaveligt talt finder vej ind i hjemmet igennem nyhedsstrømmen,

hvilket fører til voldelige reaktioner i køkkenet, indtil freden i det beskyttede liv her i Vesten genoprettes. *Camp Kitchen* tematiserer samme opløsning af grænserne mellem indre og ydre, hjem og verden som *Modern Escape*, hvor hjemmet som et beskyttende helle invaderes af den vold, som hersker ude i verden. Begge værker benytter sig af "defamiliarisering", en politisk strategi, hvis mål er forandring. Og i begge værker optræder kunstnerne selv som led i en feministisk strategi.

Sammenkoblingen af krig med huslige sysler refererer tilbage til Martha Roslers fotocollager *House Beautiful: Bringing the War Home* (1967-72), men på trods af ligheden mellem Nielsen og Johnsen's to værker er der også betydelige forskelle. Hvor der hersker stor aktivitet i *Camp Kitchen*, er dagligstuen i *Modern Escape* karakteriseret af passivitet og tilbagetrækning fra verden. De mange grænser og mure, som optræder i nyhederne fra hele verden, modsvares af en tiltagende barrikadering af hjemmet. Men alligevel siver verden ind udefra: ulighed og vold kan man ikke barrikadere sig fra.

Således placerer *Modern Escape* beskueren i en position, som litteraturteoretikeren Michael Rothberg kalder "det implicerede subjekt". Selv om vi ikke er direkte ansvarlige for historiske og aktuelle uretfærdigheder, kan vi sagtens profitere af eller indirekte bidrage til strukturer og systemer, som fører til uret.^v

Det automatiserede overvågende blik

Nielsen og Johnsen arbejder konceptuelt, og starter som oftest ud med den bagvedliggende ide til et værk. Som nævnt er det overordnede koncept til *Modern Escape* det *automatiserede blik*, og det benspænd, som kunstnerne gav sig selv, var at filme de fleste scener uden at der var et menneske bag kameraerne. Det opnås ved at anvende GoPro Hero-kameraer, monteret på robotstøvsugeren og en drejeskive i loftet, hvorimod midterområdet filmes af et professionelt kamera, som ligeledes er monteret på drejeskiver. Værket skriver sig ind i en række kunstneriske undersøgelser af, hvordan maskiner "ser" verden, som den sovjetiske filmmager Dziga Vertovs *The man with a Movie Camera* (1929), den canadiske visuelle kunstner og filmmager Michael Snows *Wavelength* (1967) og *La Région Centrale* (1971), samt den nulevende iransk-tyske kunstner Harun Farockis *Eye/Machine*-trilogi (2001-3).



Fig. 4. Stillbillede fra Nielsen og Johnsen, *Modern Escape*.

Billedkvaliteten er i høj opløsning med skarpe billeder, ikke pixelerede og uskarpe, hvilket adskiller værket fra de typiske CCTV-værker fra 00'erne og flytter det op i drone-æraen, som har opdateret vores forståelse af overvågningsbilleder som kulturel trope. Værkets kolde og blege farver bidrager til oplevelsen af en uinteresseret, kold stemning, hvilket fremhæves af, at der ikke er nogen øjenkontakt mellem kvinden i værket og beskueren. Vi smugkigger udefra. Menneskene i værket er passive, indfanget af den kortlægning, som det automatiserede blik foretager. *Modern Escape* opretholder en spænding mellem dels teknologier og kortlægningslogikker, sikkerhed, grænser og overvågning, dels narrative labyrinter, blinde vinkler, forvrængning, spejle og spejlblanke overflader. Således bliver også ønsket om at kortlægge, at se, at overvåge og at vide vendt på hovedet og forvrænget.

Værket italesætter det intelligente overvågede hjem og forbindelsen mellem netværksbaserede forbrugerteknologier og det militær-industrielle kompleks ved at vise et aktuelt AI-baseret interaktivt overvågningssystem kaldet *Lighthouse*. *Lighthouse* eksisterede på det amerikanske marked i omkring halvandet år, fra den 11. maj 2017 til december 2018, og var en af de første produkter, som introducerede datamatsyn og ansigts- og objektgenkendelsesteknologier til hjemmet. Firmaets grundlæggere havde en baggrund inden for datamatsyn, og pressemeddelelsen i forbindelse med lanceringen af overvågningssystemet fremhævede

forbindelsen mellem *Lighthouse* og det militær-industrielle kompleks som et vægtigt salgsargument, idet "*Lighthouse* anvender 'deep learning' og 3D-teknologi, som er udviklet som del af DARPA Grand Challenge-systemet, og som udøver en hidtil uset grad af årvågenhed i hjemmet, når du er borte."

Forbindelsen mellem hjemmeovervågning og DARPA – Det Amerikanske Forsvars Forskningsenhed – i sit ønske om at finde frem til nye strategiske muligheder, gør det rimeligt at drage en parallel mellem national sikkerhed, paranoia og intimsfæren. Faktisk stammer mange overvågningsteknologier direkte fra militæret, eller også er de finansieret herfra. Det er blandt andet tilfældet for 'Global Positioning Systems' (GPS), 'Close-Circuit Television' (CCTV eller overvågnings-kameraer), lokationsbaserede medier, internettet, droner, og ansigtsgenkendende teknologier.

I dag er der en gensidig forbindelse mellem det militær-industrielle kompleks, private tech-firmaer i Silicon Valley, og teknologiforbrugere i hverdagen, hvilket giver netværksbaserede omgivelser et kedeligt skær af meddelagtighed. Især når det drejer sig om software til billedgenkendelse, er mange af de mest avancerede systemer udviklet af private tech-firmaer, som har adgang til gigantiske mængder af brugernes data, og som ligger til grund for udviklingen af nye teknologier.^{vi}



Fig. 5. Still-billede fra Nielsen og Johnsen, *Modern Escape*.

I værket trænger *Lighthouse's* overvågningsassistent ind i dagligstuen via tv-skærmen, hvor et AI-aktiveret kamera udsender sine lysstråler i sin patruljering og opmåling af rummet – et skærende lys. *Lighthouse's* farveholdning og glatte design passer fint ind i værkets moderne hjem.

Kortlægning. Afsøgning. Genkendelse.

Følelsen af paranoia, som *Modern Escape* giver beskueren, kan også tilskrives værkets undersøgelse af synsmaskiner løsrevet fra menneskelig agens, og det kontroltab, man oplever i forbindelse med, hvad der kan "ses" og hvorfor. Hvem skaber disse billeder? Hvem er modtageren? Det "at se" kan åbenbart fortolkes. Men det er ikke længere en ren menneskelig aktivitet. Som kunstner og teoretiker Hito Steyerl siger, er "nutidig perception langt hen ad vejen maskinel. Det menneskelige synsfelt udgør kun en lille del. Elektrisk ladning, radiobølger, lyspulser, kodet af maskiner tiltænkt maskiner, suser af sted med en fart næppe under lysets hastighed."^{vii} Hvordan influerer det på, hvad man kan "se"?



Fig. 6. Stillbillede fra Nielsen og Johnsen, *Modern Escape*.

Adskillelsen mellem menneskelig agens og menneskeligt syn giver beskueren et andet ubehag, en vag følelse af tab af både kontrol og handling. Vi bliver set og genkendt af noget, som ikke

besidder menneskelige egenskaber i form af følelsesmæssig kontakt. Manglen på følelsesmæssig kontakt understreges af den mangel på øjenkontakt, som kendetegner værket.

Endvidere undersøger værket spørgsmål vedrørende perspektiv qua dets påtvungne perspektiv ovenfra, som en henvisning til det 21. århundredes "øje i himlen", tilhørende droner og satellitter. Formelt set indikerer det et skifte fra et ældre filmisk virkemiddel, hvor man kopierer vinklen fra overvågningskameraer, som er monteret i hjørnet. Nielsen og Johnsen forklarer, at "overvågningskameraer var normalt installeret i hjørnerne, så når man anvender en sådan hjørnevinkel, vil man nemt associere det med overvågning. I dag er satellit- og 'geomap'-afbildninger altid filmet oppefra, og det er helt bevidst, at vi installerede kameraerne, så vi kunne opnå samme perspektiv."^{viii}

Historisk set kan associationen mellem luftfotografiet og krigsførelse spores tilbage til den fremtrædende 19. århundrede-fotograf Nadar, som, da han tog sit første luftfotografi fra en luftballon i Paris i 1855, "straks så en fremtid for sig, hvor han kunne tilbyde sine fotografier til krigsmagter."^{ix} Anvendelsen af luftfotografier og overvågning fra luften greb om sig i 1.

Verdenskrig, og de nye perspektiver ovenfra gav militærofficerer mulighed for at lokalisere troppebevægelser, artilleri og skyttegrave lige med det samme."^x Her smelter det overvågende og det militære blik sammen, eller man kan måske snarere sige, at overvågningsblikket militariseres. I nyere tid er der opstået endnu en ny måde at se på. Det er det blik, som er frigjort fra legemet og som fjernstyres ovenfra. Denne nyorientering af overvågningsblikket ovenfra muliggøres af nye teknologier som satellitter, droner og Google Map-views. Som Steyerl argumenterer for, bliver det lineære perspektiv, som vi kender fra traditionel kunsthistorie, erstattet af luftperspektivet, efterhånden som nye overvågnings- og sporingsteknologier normaliserer det "guddommelige blik".^{xi} Et sådant perspektivskifte er nært knyttet til ny krigsførelse 'fjernt herfra', og benytter sig af et nøgternt observerende blik muliggjort af nye teknologier, som i sagens natur er militaristiske. I *Modern Escape* kobles den ganske almindelige robotstøvsuger straks med det militær-industrielle kompleks i åbningsscenen, hvor støvsugerens kortlægningsdiagram lægges oven på billedet, hvor det grangiveligt ligner en helikopter, en velkendt krigsmetafor i visuel kultur (fig.2). Kortlægningsdiagrammet overskriver videoen tre steder, hvor det 'æder sig vej' igennem billedet, alt imens robotten afsøger og kortlægger hjemmet, og ophæver på den måde grænserne mellem den helt almindelige støvsuger og genkendelses- og sporingsteknologier.

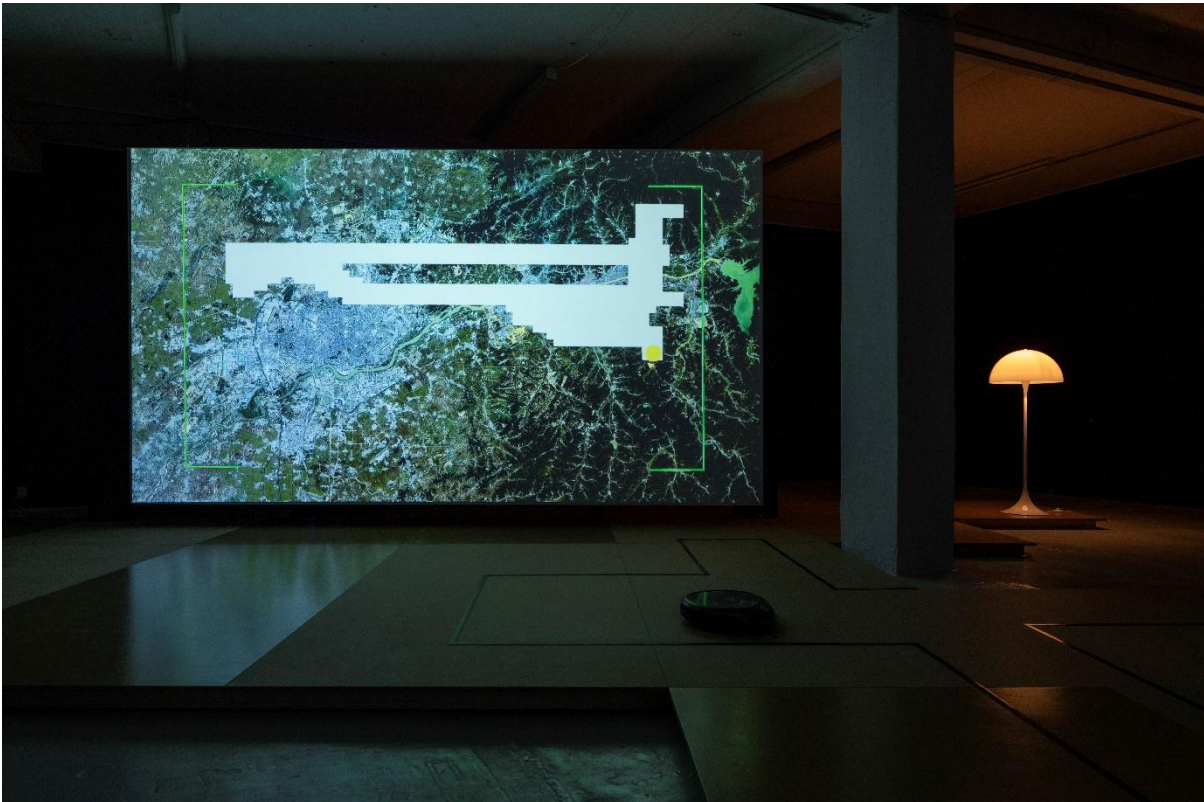


Fig. 7. Installationsudsnit af Nielsen og Johnsen, *Modern Escape*. Fotografi, Anders Sune Berg.

En yderligere udviskning af grænser opstår, når tv'et viser et 'geomap'-billede af en by set fra en satellit, som straks overskrives af støvsugerens gitterdiagram. Scenen hentyder til luftbårne genkendelses- og 'computer vision'-teknologier, ligesom den grønne firkant oven på kortet er velkendt fra objekt- og ansigtsgenkendelsesapps på smart phones og social media apps (fig. 7).

Det hjemsøgte hus

I *Modern Escape* hjemsøges vi af noget, som vi tager aktivt del i. Sammenblandingen af hverdagsteknologier, overvågning, national sikkerhed, det militær industrielle kompleks og den aktuelle omstrukturerede binære kolonialisme kommer alt sammen til udtryk i det hjemsøgte hjem. Sigmund Freud foreslog, at følelsen af den frygt, man nærer for det uhyggelige (*das Unheimliche*) skyldes, at "det uhyggelige strengt taget ikke er noget nyt, men noget, som sjælelivet fra første færd har været fortrolig med."^{xii} Den etymologiske forbindelse mellem hjemsøgt og hjem kan spores helt tilbage til det tyske ord *heimsuchen* "besøge, opsøge og angribe (i ens hjem) og det oldnordiske *heimta*: "at bringe eller føre hjem".^{xiii}



Fig. 8. Stillbillede fra Nielsen og Johnsen, *Modern Escape*.

I *Modern Escape* bringes krigsførelse og lidelse udefra ind i det velstående vestlige hjem som en bekymrende påmindelse om modernitetens iboende vold, såvel som aktuelle tiltag af politisk udbytning. Det oldnordiske *heimta* indeholder en dobbelt betydning, idet det også kan betyde "at kræve" eller "få det, man har krav på". Det giver en uheldsvanger følelse af, at 'nogen' kan komme og kræve det, der tilkommer dem, og det er denne fortrængte viden om vores skjulte medvirken til tidligere og nuværende sociale uretfærdigheder, som medvirker til den paranoia og følelse af hjemløshed, som man oplever i *Modern Escape*. Værket giver os en affektiv oplevelse af en stemning præget af overvågning og hjemløshed af den vold og de magtstrukturer, som vi medvirker til, men som oftest er usynlige. Ifølge Avery Gordon optræder hjemløsheden i "de enkelte, men ofte gentagne, øjeblikke, når hjemmet føles fremmedgjort, når man ikke længere kan orientere sig, når ting, som man troede, man var færdig med, vender tilbage, og når det, som befinder sig i vores blinde plet, kommer til syne."^{xiv} Det er præcis den følelse, *Modern Escape* frembringer. Værket påpeger en forbindelse mellem den vestlige middelklasse og det, som holdes ude – ude af hjemmet, ude af det privilegerede globale nord og ude af den vestlige kollektive bevidsthed. Det udstiller den tætte forbindelse mellem vore netværksteknologier derhjemme og dem, som er knyttet til krig, samt et stigende behov for at barrikadere både hjemmet og den vestlige verden. Værket tilføjer et yderligere lag, når beskueren pludselig bliver gjort opmærksom på sin egen

tilstedeværelse som seende, når lampen tændes og støvsugerrobotten starter helt tæt på. På den måde sætter værket spørgsmålstegn ved det teknologisk overvågede hjem samt den rumlige organisering af inde og ude, hjem og verden, værk og beskuer.

Karen Louise Grova Spøilen er ph.d. i Informationsstudier med projektet "Atmospheres of Surveillance" (Overvågningens atmosfærer, Københavns Universitet 2021.) Hendes forskning beskæftiger sig med overvågning i samtidskunsten, kulturteori samt non-repræsentationelle og feministiske metodologier. Hendes arbejde er publiceret i *Surveillance & Society*, *NTIK: Nordic Journal of Information Science and Cultural Mediation* og *MAST: The Journal of Media Art Study and Theory*.

Artiklen er oversat af Karin Petersen.

ⁱ To The Lighthouse, Copyright The Estate of Virginia Woolf, 1927, Til Fyret, oversat af Merete Ries, Rosinante, København 2018.

ⁱⁱ Den originale version af artiklen blev første gang publiceret i *MAST: The Journal of media Art Study and Theory*. Vol. 3, No. 1, 2022. https://mast-nemla.org/archive/vol3-no1-2022/The_Haunting_of_the_Automated_Gaze.pdf

ⁱⁱⁱ Åbningsvignetten og den efterfølgende analyse baserer sig på mine besøg til soloudstillingen *REVISIT: HANNE NIELSEN & BIRGIT JOHNSEN* på Overgaden Institut for Samtidskunst, København, Danmark

^{iv} Gordon, Avery. *Ghostly Matters: Hauntings and the Sociological Imagination*. University of Minnesota Press, 2008, s. 25.

^v Rothberg, Michael, *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford UP, 2019.

^{vi} Michel, Arthur Holland. *Eyes in the Sky: The Secret Rise of Gorgon Stare and How It Will Watch Us All*. Houghton Mifflin Harcourt, 2019.

^{vii} Steyerl, Hito. *Duty-Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War*. Verso, 2017, s. 47.

^{viii} Nielsen, Hanne og Birgit Johnsen. Personligt interview. Aarhus, Danmark, 19. oktober 2019.

^{ix} Sontag, Susan. *On Photography*. Penguin Books Limited, 1979, s. 176.

^x Haffner, Jeanne. *The View from Above.: The Science of Social Space*. MIT Press, 2013.

^{xi} Steyerl, Hito. "In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective." *E-flux Journal*, no. 24, april 2011, s. 1-11.

^{xii} Freud, Sigmund. "Das Unheimliche." 1919. Oversat til dansk af Hans Christian Fink: "Det uhyggelige", Politisk revy 1998, s. 124.

^{xiii} *Den Danske Ordbog, Det Danske Sprog- og Litteraturselskab 2022*, tilføjet af oversætteren, samt *Online Etymology Dictionary*; Merriam-Webster; heggstad, Leiv, Finn Hødnebo og Erik Simensen, eds. *Norrøn Ordbok*. Det Norske Samlaget, 1975.

^{xiv} *Ghostly Matters*, s. 2