

# Dronekunst som politisk kommentar

Tomas van Houtryves Blue Sky Days

Øyvind Vågnes<sup>19</sup>

Kva er ein drone? Svaret på eit slikt spørsmål vil alltid avhenge av vår forståing, vår ståstad, og det språket vi gjer bruk av for å gjere greie for begge delar. Boka du held mellom hendene, bør gjere det klart at droneteknologien er mangfaldig, i stadig utvikling og endring, i den grad at han er uoversiktleg i si omfattande og omveltande utstrekking.

Kanskje er det slik at dei mange, vidt ulike drone-forteljingane som sirkulerer i ulike sektorar av samfunnet, bestemmer kva kvar og ein av oss tenkjer på når vi høyrer ordet «drone». I den vesle, men likevel omfangsrike boka *Drone* gjer Adam Rothstein greie for eit slikt syn, når han teiknar opp ulike diskursive forankringar ordet «drone» kan ha: Vi støyter på det i nyheitsmedia, i politiske ordskifte, i bøker, i reklame, i protestar, og i kunstgalleriet. Desse forskjellige diskursane utgjer til saman eit flettverk, men eksisterer likevel tilsynelatande relativt uavhengig av kvarandre, til dels med divergerande verkelegheitsoppfatningar, ifølgje Rothstein (Rothstein 2015:97).

I eit slikt landskap spelar kunsten ei interessant rolle. Ulike verk har medverka til å vere informative og debattskapande på ein arena som kan nå andre enn dei som følgjer med i nyheitsmedia, framhevar Rothstein (Rothstein 2015:106).

---

19 Dette er en fagfelleverdert vitenskapelig artikkel.

At dronekunsten kan setje i stand eit ordskifte rundt droneteknologi-ens eksplosive vekst i eit spekter av sektorar, har vi sett eksempel på også her i landet. Utstillinga «Dronene kommer!», kuratert av Rikke Komissar og Monica Holmen, gjorde seinsommaren 2016 bruk av galleriromma på Akershus Kunstsenter til å invitere til refleksjon og diskusjon, i forlenginga av utstilt kunst ved Anders Eiebakke og Ruben Pater. Norske Eiebakke har vigd store delar av sitt kunstnarskap til å forske på dronar, og byggjer og flyg sjølv dronar – han bruker dei som «både verktøy og tematisk utgangspunkt» i sine prosjekt (Holmen og Komissar 2016).

I dette kapitlet skal det dreie seg om «dronekunst» – eit omgrep som vert brukt både til å skildre kunst skapt ved hjelp av droneteknologi, og kunst som på ein eller annan måte tematiserer droneteknologien konseptuelt i uttrykket. Korleis kan slik kunst få oss til å sjå droneframveksten på måtar som skil seg frå andre diskursive framstillingar?

Kapitlet vil opne feltet som vert omtala som «dronekunst,» og gi særleg plass til eit prosjekt – den belgiske dokumentarfotoграфен Tomas van Houtryves *Blue Sky Days* – for å tydeleggjere kva eit slikt verk kan bidra med i det større ordskiftet. Mykje av dronekunsten har formidla eit kritisk syn på nokre av dei meir skremmande aspekta ved den massive framveksten av denne teknologien – tidvis er slik kunst til og med «pessimistisk og dystopisk», hevdar Rothstein (Rothstein 2015:106).

Den konseptuelle samtidskunsten har vore gjennom ei markant dokumentaristisk og politisk dreining dei siste åra, og framveksten av dronane har engasjert fleire tonegivande internasjonale kunstnarar, som Trevor Paglen, Omer Fast, George Barber og James Bridle (Lange 2013, Davies-Crook 2014). Til liks for alle desse er at dei trass i ulike kunstnarlege uttrykk alle gjer bruk av droneoperatørens perspektiv i sine kunstverk, eit perspektiv merkt av at stor fysisk avstand gjer blikket mot bakken «objektifiserande» (Gusterson 2016:8–9).

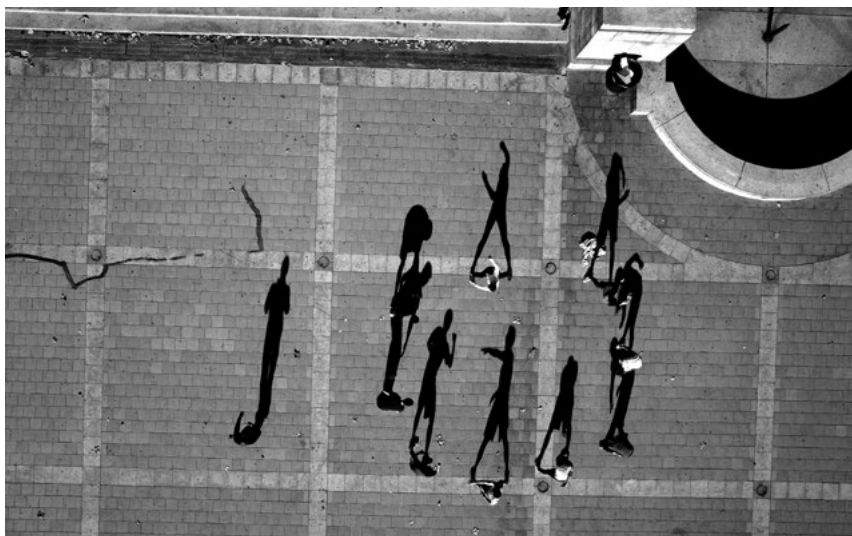
Paglen har med ein eigen variant av «found art» teke med seg både overvakingsvideoar og -fotografi inn i utstillingsrommet, i eit verk som *Drone Vision* (2010), slik at sjåarane vert konfronterte med dronepilotens blikk. Fasts installasjon *5000 Feet is the Best* (2011) kombinerer intervju med ein dronepilot med rekonstruksjonar, iscenesette sekvensar som minner om spelefilmen i dramaturgi og estetikk, og utstrakt bruk av drone-footage.

Barber personifiserer i *The Freestone Drone* (2013) ein liten væpna drone, og utstyrer denne med ei suspekt, men likevel poetisk forteljestemme som minner om den vi kjenner frå barne-tv-figuren Lokomotivet Thomas. Bridle har følgd dronekrigen på ei rekkje oppfinnsame måtar, både ved å bringe ut informasjon om reelle angrep ved å poste bilde av landskap ramma av droneangrep på Instagram, Twitter og Tumblr gjennom prosjektet Dronestagram (2012–2015), og ved å teikne opp «skuggar» av dronefly i ulike urbane landskap med det pågåande prosjektet «Drone Shadows» (2012–).

Alle som ein peikar desse kunstverka fram mot Tomas van Houtryves *Blue Sky Days* (2014). I det følgjande skal vi ta oss tid til å dvele litt ved dette verket. For van Houtryves verk inviterer til nett det – eit dvelande, reflekterande blikk, ei spørjande haldning det ikkje alltid vert tid til i møtet med nyheitsmedienes hektiske oppdateringar.

## Tomas van Houtryves dronekunst

Kva skjer egentleg i dette fotografiet (figur 8.1)? Spørsmålet gjer seg raskt gjeldande i møtet med «Signature Behavior». Det er eit bilde som forvirrar, som får oss til å kjenne oss desorienterte idet vi flyttar blikket og prøver å ta inn det vi ser.



**Figur 8.1** «Signature Behavior.» Fotografi: Tomas van Houtryve. Tomas van Houtryve / VII.

Komposisjonen avslører gradvis at vi skodar ned på nokre enkeltmenneske på ein plass lagd med murstein. Fotografiet er kontrastrikt i meir enn ein forstand av ordet. Den materielle infrastrukturen er med sine rette linjer og runde sirkelar tung og stabil, men bildet er likevel fullt av menneskeleg rørsle, definert av skarpe og klare skuggar som fell over bakken, kvar og ein med sin eigen gestikk. Vi kikkar inn på noko som utfaldar seg, men dei vi studerer, kjenner seg kanskje ikkje observert, dei kan gjerne vere uvitande om vårt blikk, noko som tilfører bildet ei viss spenning.

Fotografiet er ein del av serien *Blue Sky Days* (2014), der van Houtryve utstyrte ein drone med eit kamera, og flaug denne over ei rekkje utvalde stader i USA – særleg er mange av bilda tekne over opne, offentlege rom, der folk samlar seg om ulike fritidsaktivitetar, eller over overvaka område, som fengsel, landegrenser eller oljefelt. Kvifor valde fotografen ein slik måte å fotografere på? Kva fekk han til å gå inn over akkurat slike landskap?

I presentasjonar av *Blue Sky Days* bruker van Houtryve ofte å vise fram «Signature Behavior» for publikum og spør kva dei trur føregår i bildet. Ifølgje fotografen bruker dei som er samla i salen, gjerne å dele seg i to. Om lag den eine halvparten trur menneska i fotografiet er samla i bønn, den andre halvparten trur dei er med på yoga (Silverman:2014, Radnor:2014).

Når vi kjenner desse omstenda, får tittelen van Houtryve har gitt fotografiet, ein ironisk valør: «Signature Behavior» viser til ein bestemt type militære droneangrep – såkalla «signature strikes» – som er utført på basis av etterretning som utviklar kalkulasjonar av åtferdsmønster. Metoden skil seg frå droneangrepa som har fått namnet «personality strikes», som baserer seg på etterretning om enkeltindivid. Vårt eige arbeid med å dekode og tolke bildet av det som viser seg å vere ein yoga-time, får dermed ein beisk ettersmak: Om vi har så store problem med å bestemme kva for aktivitet som føregår i eit slikt fotografi, korleis skal ein då kunne basere militære operasjonar på tolking av visuelt materiale fotografert av droneyfly?

Tomas van Houtryves uttalte mål med *Blue Sky Days* er å konfrontere nordamerikanarar med eit «droneblikk» retta inn mot deira eige samfunn, inn mot nettopp den typen sivil infrastruktur som så mange militære droneangrep i amerikansk regi har råka dei siste åra, i land som Pakistan, Afghanistan, og Jemen. Fotografen gjer dermed bruk av sivile dronar i eit

kunstprosjekt som tvingar oss til å sjå sivilsamfunnet på ein ny måte, som gjennomovervaka og potensielt militarisert.

Grepet – å få oss til å studere noko som liknar våre eigne trygge omgivelser gjennom ein utprega overvakingsteknologisk og krigsteknologisk optikk – er originalt, og det er urovekkjande. *Blue Sky Days* sirklar rundt ei underleggjering av noko nært, slik kanskje berre kunsten kan gjere det. Visst er fotografia dokumentariske, i den forstand at dei dokumenterer hendingar som har funne stad, og viser oss menneske samla til kvardags og til fest. Men viktigare enn *kva* vi ser i bilda, er likevel *måten* vi vert tvungne til å sjå på. Vi har kanskje sett ein yoga-time før, men ikkje på dette viset, ovanfrå og utanfrå.

*Blue Sky Days* gir oss dermed eit bestemt blikk inn i det sivile rom – overvakarens. Å betrakte ei ordinær, kvardagsleg scene med dette blikket får raskt eit ubehag over seg. Snarare enn å dokumentere eksistensen og omfanget av spesifikke overvakingssystemer, noko som ligg til journalistikkens domene, fortel van Houtryves fotografi oss noko om korleis denne teknologien får oss til å sjå andre menneske. Droneblikket vert tematisert ved å verte demonstrert.

Slik mobiliserer og synleggjer van Houtryve også mange av motsetnadene som ligg i sjølve «drone»-omgrepet, som altså refererer til ein vidstrakt teknologi som omfattar både leiketøy, kartleggingsverktøy for miljøkatastrofar og humanitære kriser, journalistiske reiskapar, verktøy for systematisert overvaking, og høgteknologisk våpenindustri. Fotografen intervensjonerer i ordskiftet rundt framveksten av dronane, og det med ein kommentar produsert ved hjelp av sjølve teknologien han er ute etter å setje i gang ein diskusjon om. Maskinen han har laga fotografiet med, er ikkje stor, og er breitt tilgjengeleg for dei som måtte vere interessert.

Gjennom van Houtryves ambivalente bruk får vi dermed innsyn i *kva* ein slik teknologi kan brukast til. Det er ikkje til å komme forbi at fotografia ikkje hadde vore moglege utan nettopp ein sivil bruk av dronar, og det framandgjerande blikket avheng av å vere retta inn mot eit sivilsamfunn vi kan kjenne igjen. Når van Houtryve tilfører fotografiet ein tittel, får det ei ny retorisk kraft. «Signature Behavior» får oss uunngåeleg til å tenkje på eit militarisert sivilsamfunn der enkeltindivid vert overvaka og potensielt utsette for valdelege handlingar. Men verda vi får auge på, er likevel ikkje

i seg sjølv prega av uro, den er det van Houtryve som peikar oss i retning av, gjennom komposisjonsbruk og titulering.

*Blue Sky Days* er altså på mange vis eit perfekt døme på «dronekunst», sidan portfolioen ikkje berre tematiserer den auka, mangfaldige bruken av dronar i vår eiga samtid, men også sidan fotografen altså sjølv gjer bruk av droneteknologi til å utforme ein slik kommentar.

Verkets konseptualisering er innretta mot eit breitt publikum, og på van Houtryves nettside, [www.tomasvh.com](http://www.tomasvh.com), kan ein finne ei rekkje element som viser at han har tenkt på *Blue Sky Days* som eit bidrag til ein offentleg debatt om dronebruk – her kan ein finne både ei medie-mappe til presseomtalar og ein verktøypakke for lærarar som ønskjer å bruke fotografia til å setje i gang ein samtale i klasserommet. Bilda er dermed meint å gå inn i ein omfattande medieøkologi, og har då også figurert i eit utal aviser, tidsskrift, og i ei rekkje forskjellige utstillingsrom, både i og utanfor kunstfeltet. *Blue Sky Days* har vore å sjå i prestisjetunge kunstinstusjonar og på opne torg i friluft, på New York Times sine nettsider og i fotobloggar av ulike slag.

Fotografia er både dokumentariske og kunstnarlege, og er motiverte av eit ønskje om å opplyse, engasjere, og provosere, på same tid som dei er uttrykk for ein sær eigen estetisk sensibilitet. Dei viser noko som hender, enten det er barn som leikar eller eit par som giftar seg, men bilda hadde ikkje hatt same kraft om ikkje implikasjonane deira gjekk langt utover det å dokumentere desse hendingane. Livet utfaldar seg i scenene vi er vitne til, men grunna perspektivet som er valt, får dei noko sårbart over seg, som om noko står på spel.

Dette uavklarte spelerommet gjer bilda samla i *Blue Sky Days* til ei rekkje tydeleg konseptualiserte «what if»-scenario, der vi vert tvinga til å konfrontere våre verste frykter og fantasiar, og ideelt sett i forlenginga av dette, å utvikle eit empatisk blick mot sivile som har vorte ramma i ulike droneangrep dei siste åra. Som kunstnar og dokumentarist lagar van Houtryve dermed eit provokativt utgangspunkt for ein offentleg samtale som bør omfatte både borgarar, politikarar og andre aktørar, inkludert vitskapsfolk og kunstnarar, og framstår nærast som eit ideal i ein samtidig forskingskultur som er interessert i å tenkje nytt rundt paradigme og instusjonar, rundt idear om kva honnørord som ansvar, forskning og nyskaping skal orientere seg mot.

## Dronekunst som mot-retorikk

At publikum i møte med «Signature Behavior» ikkje klarer å bli einige om kva som føregår på bakken, har altså ei rekkje implikasjonar. Bildet insisterer på at vi rettar blikket mot eit sivilsamfunn som liknar vårt eige, og erkjenner at det kan sjå annleis ut. Det er dessutan naturleg å tolke fotografiet som ein kommentar til dronebruk i overvakingssamanheng og i samband med krigføring, og som ein kritikk av retorikken som pregar argumentasjonen for ein slik måte å bruke denne teknologien på. Her ønskjer eg å trekkje fram særleg to retoriske mønster som går igjen i ein slik argumentasjon: terror-retorikken og presisjonsretorikken.

I *The Rhetoric of Terror: Reflections on 9/11 and the War on Terror* (Redfield 2009) gjer Marc Redfield greie for det han karakteriserer som «terror-retorikk». Som medie-hendingar påførte 2001-åtaka i New York det amerikanske folket det Redfield kallar eit «virtuelt traume». Med det meiner han at implisert i åtaka var trugselen om komande, nye åtak, ein trugsel som førte med seg ein retorisk unntakstilstand som gjorde det mogleg å erklære krig mot sjølv terroren, ein «War on Terror» (Redfield 2009:2–3, 51–52). Ei slik erklæring er å gjere unntakstilstanden permanent.

Mellom dei fremste førebyggjande tiltaka var ei eskalerande overvaking av eit omfang som skapte uro i den amerikanske borgarrettsrørsla. Opprettinga av eit sikkerheitsdepartement, Department of Homeland Security, i 2002, målbar ei politisk satsing på ei systematisert oppjustering og oppgradering av sikkerheitstiltak av ulike slag. For Redfield innevarsla terror-retorikken ein kamp mot skuggar, mot ein alltid uklar fiende som det dermed er uråd å dominere (Redfield 2009:8). Når van Houtryve fotografere ein yoga-time ovanfrå med ein drone, er det mistankens blikk som vert retta mot aktiviteten på bakken. Sivilsamfunnet, og den fredelege sameksistensen som skal kjenneteikne det, er transformert av ei frykt for ytre fiendar som har funne vegen inn.

Vidare er det vanskeleg ikkje å tolke kombinasjonen av bilde og tittel i tilfellet «Signature Behavior» som ein kritikk av det eg tidlegare har kalla «presisjonsretorikk» (Vågnes 2017a, Vågnes 2017b), eit omgrep eg her vender tilbake til og rekontekstualiserer. Argumentasjonen for ein eskalerande bruk av militære dronar har i stor grad sirkla rundt ein slik retorikk, ikkje

minst i åra då Barack Obama var president. Ein auka presisjon ved bruk av dronar skal borge for lågare tap av sivile liv, hevda Leon Panetta, då CIA-direktør, i 2009 (Panetta 2009), eit synspunkt også Obama har gitt uttrykk for ved mange høve.

Vert ikkje ein slik retorikk også underbygd av den visuelle kulturen som omgir den militære dronen, og av den journalistiske dekninga av åtaka utført med slik teknologi? Sjeldan ser ein pilotar, offer eller ruinar i mediene, som i mangel på slikt materiale ofte heller publiserer generiske fotografi av dronefly som svever over eit ikkje-identifiserbart landskap. Det glinsar i metall mot ein blå himmel, og det er ikkje vanskeleg å forstå at desse maskinene har fått ein nærast ikonisk status i vår eiga tids krigsteknologi – mange finn framleis synet av ein flymaskin utan vindaug fascinerande og skremmande.

Ein kan argumentere for at journalistikken rundt droneangrepa har halde oss på avstand frå den inntreffe tragedien, sidan vi ikkje har sett skadane og lidingane dei har påført våre medmenneske, men nøgd seg med å referere talet på tapte menneskeliv, ofte med ein abstrakt illustrasjonsbruk som bakgrunn.

Er det så rett at bruken av dronar sikrar ein presisjon som gjer eit slikt tap mindre? Ifølgje det journalistiske graveorganet *The Intercept* er det ikkje slik, for i dossier-publikasjonen kjend som «The Drone Papers», publisert i oktober 2015, kjem det fram at 90 prosent av menneska drepne i då nylege droneangrep i Afghanistan ikkje var mål ein meinte å ramme. Kjeldene til *The Intercept* heldt fram at det amerikanske militæret i for stor grad hadde sett sin lit til bruken av signal-etterretning og metadata i telefonar og datamaskiner. Som ein av dei mest siterte og markante kritikarane av presisjonsretorikken, den franske filosofen Grégoire Chamayou, har påpeikt, kan aldri teknisk presisjon garantere noko, om likevel *etterretninga* ein baserer angrepet på, er upresis. For Chamayou har det også vore eit sentralt poeng at presisjonen ikkje er like stor som teknologien skulle tilseie, sidan den såkalla «drapsradiusen» til eit prosjektil kan vere på opptil 15 meter (Chamayou 2014:141–142), eit område stort nok til å ta livet av alle menneska som er samla i van Houtryves fotografi over.

Omgrepet «presisjon» har si eiga historie, og er ikkje eit nytt innslag i talemåtar om militært teknologi – mange vil til dømes ha høyrte frasen



«kirurgisk presisjon». Ei slik samanstilling av ord ber på ein metaforisk kvalitet, og plasserer eit medisinsk inngrep side om side med eit militært angrep, slik at to ulike typar operasjonar vert kopla til kvarandre.

George Lakoff, som har skrive om metaforbruk i krigsretorikk, peikar på ein tendens til kalkulasjonstenkjing i rettferdiggjeringa av krigshandlingar, der ein gjennomfører ein slags «cost-benefit»-analyse der storleiken på tap av menneskeliv vert sett inn i ein større rekneskap av kostnader, enten det dreier seg om økonomiske verdiar eller menneskeliv (Lakoff 1991:25). Bakgrunnen for Lakoffs forskingsartikkel var Golfkrigen (1990–1991), der ein USA-leia koalisjon stod bak Operation Desert Storm, ein militæroperasjon som i stor grad vart utført med utstrakt høgteknologisk bruk av flyvåpen og missilar, og der ein presumptivt auka presisjon nærast i seg sjølv kom til å figurere som eit argument for å gå til angrep.

For Lakoff er det sentralt at valet av metaforar plasserer og bestemmer kva for diskursar som gjer seg gjeldande i ein større samtale om krigshandlingar. Bruken av eit ord som «kirurgisk» kallar fram ein konnotativ krins av ord som omfattar «nødvendig», «sikker», og «forsvarleg», og koplar implisitt saman ord som «fiende» og «svulst». Dei orda vi vel vert dermed bestemande for kva for diskursive spelereglar som gjer seg gjeldande i ordskeiftet.

Om ein gjer bruk av ord knytte til teknologisk nyvinning eller økonomisk kalkulasjon, vil diskusjonen dreie seg i ei politisk og økonomisk retning, snarare enn i ei etisk retning. For å illustrere dette løftar Lakoff fram den kanskje mest kjende krigsmetaforen av alle, nemleg den prøyssiske generalen Carl von Clausewitz (1780–1831) sin frase «krig er berre framhaldet av politikken med andre middel». Kva om ein byter på ordlyden, spør Lakoff, og i staden kallar krig for systematisert drap, mishandling, kidnapping, brannstifting, valdtekt eller tjuveri? (Lakoff 1991:25–26, 28).

Valet av ord kan dermed ofte fungere som ein strategisk måte å «pakke inn» handlingar på. Det er ikkje tilfeldig at eufemismen har ein slik sentral plass i krigsretorikken: Ved å utelate nokre ord, og heller gjere bruk av andre, kan ein prøve å forme opinionens forståing av kva som er det vesentlege ved ei gitt rekkje hendingar. Då den omveltande publiseringa av fotografia frå Bagdad-fengselet Abu Ghraib skjedde i 2004, sette det i gang ein diskusjon om bruken av ord. Litteraturforskaren Marianne Hirsch peikte på korleis ord som «abuse» vart brukt framfor «tortur», på same måte som

«collateral damage» vart brukt i staden for «uintendert drap av sivile» (Hirsch 2004:1214). Eufemismen let oss sleppe å kalle ei handling ved sitt rette namn – det er vel difor ei av R.W. Holders eufemistiske ordbøker har fått tittelen *How Not To Say What You Mean* (Holder 2003). Som M. Norton Wise poengterer i introduksjonen til antologien *The Values of Precision*, ei bok som historiserer framveksten av kvantitativ presisjon i vitenskapen, så er bruken av eit ord som «presisjon» aldri heilt nøytral eller objektiv, og har ofte eit «skjult ansikt» (Wise 1995:4–5).

Dronekunsten slik han er representert ved verk av Paglen, Fast, Barber og Bridle er dermed innretta mot ein kritikk av presisjonsretorikken, og utgjer til saman ei omfattande synleggjering av implikasjonar og konsekvensar som ofte er usynlege i medieomtalen av dronekrigen. Særleg skjer dette ved at dei etiske sidene ved bruken av dronefly vert løfta fram som sentrale. Paglens *Drone Vision* (2010) og «Migrants Seen By a Predator Drone, U.S.-Mexico Border» (2012) konfronterer til dømes sjåaren med lekka video-opptak og public domain-fotografi frå droneoperasjonar, men materialet verkar dårleg eigna til å skulle gi ein dronepilot god nok visuell informasjon til å føreta lagnadsfulle avgjersler om angrep. Materialet er likevel ubehageleg å sjå på av fleire grunnar enn dette. Det minner oss om kva som står på spel: Ny teknologi har gjort det mogleg å ta menneskeliv på fjern avstand, med «fjernkontroll», for å bruke Gustersons lada terminologi (Gusterson 2016).

Tomas van Houtryves *Blue Sky Days* har mykje til felles med verka til Paglen, Fast, Barber og Bridle, men skil seg likevel frå dei på viktige vis. I fotografiserien oppstår det ei særleg skjerpa spenning som reiser spørsmål ved våre førestellingar om kva «presisjon» eigentleg er. Bilda er høgoppløselege, med ein definerande kontrastbruk – dei er skarpe og tydelege. Men kva for visuell informasjon er dei i stand til å gi oss?

Når van Houtryve fotograferer ein leikeplass i California (figur 8.2), har motivet noko fredeleg og kvardagsleg over seg. Disser og leikeapparat tyder på at det dreier seg om ein oase av leik og familieliv i eit urbant miljø, og bildet er fullt av harmonisk aktivitet. Vi ser berre mønsteret av denne aktiviteten, og får ikkje eigentleg auge på dei som er involvert i han. Vi ser ikkje menneskekroppar, men kan berre tyde det kroppslege gjennom skuggane dei kastar på bakken ein morgon eller kveld der sola står høgt på himmelen.



**Figur 8.2** «A playground seen from above in Sacramento County, California». Fotografi: Tomas van Houtryve. Tomas van Houtryve / VII.

Bildet er estetisk tilfredsstillende og til og med vakkert komponert, men framstår trass i motiv og uttrykk som urovekkjande i si distansering, gitt den samanhengen vi no har vorte øvt i å sjå det i.

Uroa bildet vekker, er eit resultat av at vi som sjåarar kan kjenne på at det «vil noko meir» enn å vise oss kva som føregår på bakken. Etter Golf-krigen skreiv den tyske kunstnaren Harun Farocki eit essay om det han kalla «operative bilder», ein type bilde som hadde som føremål å vere «del av ein operasjon» snarare enn å «representere eit objekt» (Farocki 2004:17).

Sjølv om vi veit at van Houtryves fotografi ikkje er del av ein militær operasjon, så peikar bakgrunnsinformasjonen vi møter bilda med, oss likevel i ei slik retning. Vi ser menneske som koordinatar, der berre skuggane som fell, minner oss om at dei er meir enn punkt på eit kart. Slik framstår fotografia i *Blue Sky Days* som kvasi-operative, og dei er meint til å tvinge oss til å sjå dei slik, som moglege verkemiddel i ein operasjon vi ikkje heilt kjenner til, men er tvinga til å spekulere i.

Kanskje er det rett å sjå på skuggane i van Houtryves dronfefotografi som ein trope? Som skuggespeil vert bildet av leikeplassen både mangetydig og tankevekkjande. I storverket *The Substance of Shadow* går poeten

John Hollander inn i skuggen som trope i poesien, og opnar opp det rike reservoaret av meiningar og tydingar denne figuren og skapnaden har i vår eigen kultur. Om lyset er som skarpast, om det skjer for nådelast i auga, så byr skuggen frå ein bygning på eit tilfluktsrom vi kan finne skjul i. Skuggar fell over våre ansikt, og dei fell under våre kroppar, både som prov på vår eksistens, og som ei påminning om kor flyktig denne er.

Skuggar relaterer seg til våre konturar, skriv Hollander, snarare enn til våre kroppsmassar – og likevel er det noko med dette vektlause som har fått mennesket til å sjå skuggen som eit bilde på noko større og meir (Hollander 2016:3). Skuggar er spor, men det er ikkje tilfeldig at vi har vorte vande til å knytte dei til det fantasmatiske, at skrømtet framstår som ein skugge i gamle og nye forteljingar av ulikt slag. Døden kjem som ein skugge, i gamle dikt, i teaterstykke, i spelefilmar og i dataspel.

Dette assosiasjonsfeltet er også med på å definere spelerommet til bilda samla i *Blue Sky Days*, der menneskelivet er fanga i kikkertsiktet. Tittelen på portfolioen henta van Houtryve frå Zubair Rehman, barnebarnet til ei 67 år gammal kvinne som døydde då ho plukka okra utanfor huset sitt i eit droneangrep nordaust i Pakistan i oktober 2012. Rehman, som var tretten år gammal då angrepet skjedde, og sjølv vart skada i det, gav vitnesbyrd om det i Washington D.C. i ettertid, og sa: «Eg er ikkje lenger glad i ein blå himmel. Faktisk føretrekkjer eg no gråversdagar. Om skyene fyller himmelen, flyg ikkje lenger dronane over oss.»

## Litteratur

- Chamayou, G. (2014). *A Theory of the Drone*. New York og London: The New Press.
- Davies-Crook, S. «Art in the Drone Age». *Dazed*, 29.11.2014. <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/16183/1/art-in-the-drone-age>
- «The Drone Papers» (2015). *The Intercept*. Henta frå: <https://theintercept.com/drone-papers/>.
- Farocki, H. (2004). «Phantom Images». *Public* 29:12–22.
- Gusterson, H. (2016). *Drone: Remote Control Warfare*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Hirsch, M. (2004). «Editor's Column: Collateral Damage». *PMLA* (119:5): 1209–1215.
- Holder, R.W. (2003). *How Not To Say What You Mean: A Dictionary of Euphemisms*. Oxford: Oxford University Press.

- Hollander, J. (2016). *The Substance of Shadow: A Darkening Trope in Poetic History*. Chicago: University of Chicago Press.
- Holmen, M. og Kommisar, R. Dronene kommer! Utstilling, Akershus Kunstsenter 12. august–4. september 2016, <http://www.akershuskunstsenter.no/2016/08/03/dronene-kommer/>
- Lakoff, G. (1991). «Metaphor and War: The Metaphor System Used to Justify War in the Gulf». *Peace Research* (23:2/3): 25–32.
- Lange, C. (2013). «Blurred Visions». *Frieze*, 24.5.2013. <https://frieze.com/article/blurred-visions>.
- Panetta, L. (2009). «Director's Remarks at the Pacific Council on International Policy». Pressemelding, CIA, 18. mai. Henta frå: <https://www.cia.gov/news-information/speeches-testimony/directors-remarks-at-pacific-council.html>.
- Radnor, A. (2014). «Drones: an Eye in the Sky». *The Guardian*, 7. juni. Henta frå <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jun/07/drones-eye-in-the-sky>.
- Redfield, M. (2009). *The Rhetoric of Terror: Reflections on 9/11 and the War on Terror*. New York: Fordham University Press.
- Rothstein, A. (2015). *Drone*. London: Bloomsbury.
- Silverman, R. (2014). «Bringing the Drone War to American Skies». *New York Times*, 28. oktober. Henta frå <https://lens.blogs.nytimes.com/2014/10/28/bringing-the-drone-war-to-american-skies/>.
- Vågnes, Ø. (2017a). «Drone Vision: Towards a Critique of the Rhetoric of Precision». *Krisis: Journal for Contemporary Philosophy*. Issue 1. Henta frå <http://krisis.eu/drone-vision/>
- Vågnes, Ø. (2017b). «Vision de drone: Vers une critique de la rhétorique de la précision». Til fransk ved Caroline Ferrard. I A. Caille og F. Pouillaud (red.), *Un Art Documentaire: Enjeux Esthétiques, Politiques et Éthiques*, 151–164.
- Wise, M.N. (1995). «Introduction». I M.N. Wise (red.), *The Values of Precision*. Princeton: Princeton University Press, 3–16.