

NUCLEAR POWER, EARTHQUAKES, WAR

Chim↑pom and relational aesthetics as nuclear power resistance

KAJSA WIDEGREN

Keywords

Chim↑pom, nuclear power resistance, affects, relational aesthetics, Fukushima-crisis

Summary

This article analyses the Japanese art collective Chim↑pom and their interventions in contemporary and historical aspects of nuclear politics and the atomic bombings of Hiroshima and Nagasaki. The study situates Chim↑pom's artistic work in a context of a new governmentality, theoretically developed by the philosopher Brian Massumi (2009). The "environmental" governmentality is – contrary to Michel Foucault's (2008) concept biopolitics – not built on calculation and statistics, or securing a flourishing population, but on neoliberal economization of risk and disaster. Intertwined as a part of the environmental governmentality is the neoconservative militarization, that responds to the very same unstable processes, but with military force. These processes are "environmental", not because they are ecological or green, but because they act on the forces and powers of open and unstable processes, the forces that we sometimes call natural disasters or accidents.

The aim of the article is to analyse Chim↑pom's work on the Fukushima crisis and the historical traumas of Hiroshima and Nagasaki in the light of this new governmentality in Japan. Chim↑pom's relational aesthetics also feeds on these open-ended and unstable of processes, however in terms of social and emotional orientations. The historical conditions that have discursively separated nuclear power as "peaceful use of nuclear energy" from its disastrous military and warfare use is the hegemony of rational technocratic based in a modern liberal "biopolitics". This modernization has built on dichotomies such as that between body and mind, reason and emotion, nature and culture. Chim↑pom thematise nuclear politics from the perspective of those who has been silenced and ignored by this dichotomization, or those who have been considered unintelligible, such as animals.

Kajsa Widegren analyserar det japanska konstkollektivet Chim↑poms kärnkraftsmotstånd och Japans politiska förskjutning från teknisk rationalitet till nyliberal ekonomism. Chim↑poms verk är interventioner för att synliggöra kärnkraftens komplexa sociala, historiska, miljömässiga och traumatiserande effekter.

KÄRNKRAFT, JORDBÄVNING, KRIG

Chim↑pom och den relationella estetiken som kärnkraftsmotstånd

KAJSA WIDEGREN

Kärnkraftens industriella och politiska komplex har nått framgång genom att göra anspråk på teknisk rationalitet och objektivitet och genom dess historiska kopplingar till paternalistisk samhällsnytta (Anshelm 2000; Lindquist 1997). I boken *Mellan frälsning och domedag* (2000) konstaterar idéhistorikern Jonas Anshelm att den svenska kärnkraftsdebatten från och med 1980-talet inte längre fördes på tidningarnas kultursidor. Kanske är det därför kärnkraftsfrågan sedan dess så sällan har konfronterats med till exempel den postmoderna kritiken av universalistiska förnuftsanspråk och framstegsdeterminism. Fantasin om den naturtämjande teknologin, som bygger på distans och noggrant separerande av såväl intellekt och känsla som av människa och fysisk miljö, har reproducerats genom expertnätverk av män (Alaimo 2011). Denna syn på kontroll och vetande ställer såväl kärnkraftskritiker som kritiskt granskande akademiska arbeten inför behovet av nya angreppssätt. Efter kärnkraftshaveriet i Fukushima i mars 2011 har frågan både aktualiserats och blivit akut.

Syftet med denna artikel är att undersöka hur japansk samtidskonst problematiserar kärnkraftsfrågan och dess kopplingar till teknik, rationalitet, genus och natur och till Japans historiska trauma efter bombningarna av Hiroshima och Nagasaki. Jag kommer att analysera ett antal verk skapade av det japanska konstkollektivet Chim↑pom både före och efter kärnkraftshaveriet. Förutom analyser av konstverk används också intervjuer av personer engagerade i anti-kärnkraftsrörelsen i Japan.

Intervjuerna genomfördes i Tokyo våren 2013 och har bidragit med en historisk och samtidspolitisk kontext för projektet. Krisen efter kärnkraftshaveriet i Fukushima blir i denna kontext inte enbart en fråga om energiförsörjning och rätten till jord och vatten fria från radioaktiva, cancerogena ämnen, utan också en fråga om vad moderniteten har trängt undan och tystat i och med kärnkraftens utbyggnad.

Utgångspunkten i artikeln är att Japan präglas av en förskjutning från modernistisk och liberal till nyliberal och nykonservativ styrning (Kingston 2014). Detta förändrar också relationerna mellan kärnkraft och militarisering. Historiskt har en nogsam diskursiv och politisk separering mellan atomkraft som fredlig verksamhet och för militärt bruk praktiserats. För att dissociera kärnkraften från atombombningarna 1945 behöver kärnkraftsförespråkare kopplingen till rationalitet och kontroll. Den maskulint kodade japanska kulturen och dess maskulint dominerade politiska och ekonomiska liv står som en fond mot vilken konstnärskollektivet Chim↑pom arbetar mot. Kollektivet utmanar denna rationalistiska hållning och berättar kärnkraftspolitikens historia med utgångspunkt i det som moderniteten har trängt undan. Med sin förgrundsgestalt Ellie i spetsen för de in det affektivt laddade, det kroppsliga och icke-mänskliga som betydelsefulla aktörer i sin kritik, ett kontinuum av underordnade positioner som kan fångas in under paraplybegreppet genus.

Chim↑pom har upprepade gånger använt det öde, evakuerade området kring kärnkraftverket Fukushima Daichii, i sina

verk. Först i en omedelbar, reaktiv och kritisk intervention på själva kärnkraftsanläggningen i *Real Time* (2011), sedan för att uppsöka ungdomar som fortfarande bor kvar i området för ett rituellt och lekfullt åkallande av normalitet och liv i det post-apokalyptiska landskapet (*KI-AI 100* 2012). I videon *Black of Death 2013* (2013) samlar Chim↑pom en flock svarta kråkfåglar genom att hålla upp en död, uppstoppad fågel och spela upp dess läte. Åkandes genom det öde landskapet samlar de en gigantisk flock fåglar som flyger efter fordonet, högljutt klagande. Denna proteströrelse av djur, teknologi och människor färdas i videon från Fukushima till Tokyo. Artikelns frågeställningar är: Hur kopplar Chim↑pom samman krig, ockupation och kärnkraft i sina verk? Hur tematiseras nyliberal ekonomi, ekonomisk marginalisering och prekarisering? Och slutligen: Vilken betydelse ges naturen i Chim↑poms arbeten?

Det faktum att Japan som nation är byggd på en ögrupp lokaliserad i mötet mellan fyra tektoniska plattor är viktigt för mitt val av teoretiskt perspektiv. Naturens krafter blir påtagliga och närvarande, integrerade i samhällsbyggandet genom Japans geologiska instabilitet. Landets långa historia av återuppbyggnad efter jordbävningar är ett materiellt villkor som aldrig riktigt har kunnat byggas bort med modernisering och teknologisk utveckling. Utan att hänfalla till essentialiserande av nationell identitet menar jag ändå att det samtida Japan på olika sätt präglas av spänningsförhållanden mellan kontroll och kontrollförlust, där överhängande jordbävningrisker är en aspekt av kontrollförlust och minnet

av de amerikanska bombningarna och efterföljande ockupationen, en annan. Jordbävningensrisken som materiellt villkor pekar ut behovet av en materialitetsteoretisk ansats som länkar natur och samhälle till varandra, snarare än åtskiljer dem. Fukushima-krisen, såväl dess förhistoria som dess efterspel, förstås med ett sådant materialitetsteoretiskt perspektiv.

Ekologisk styrningsmentalitet, kris och katastrof

Historikern Michel Foucault (2008) kallar den moderna och liberala styrningen för biopolitisk, en politik för livet. Med vetenskapligt motiverad styrning skulle säkerhet och nationell utveckling garanteras och dessutom få livet att blomstra. Genom statistisk kunskap om populationen och beräkningar av hur livet optimeras styrs skapandet av det goda och rationella samhället. I filosofen Brian Massumi (2009) vidareutveckling av Foucaults biopolitikbegrepp placeras det i en nyliberal global ekonomi. Foucaults begrepp "styrningsmentalitet" (*governmentality*) används för att beskriva hur de styrande utövar makt genom att producera föreställningar om befolkningens, medborgarnas och samhällets egenskaper. Massumi argumenterar för att samtidens styrningsmentalitet bör ses som "ekologisk" (*environmental*). "Ekologisk" ska inte förstås som naturlig eller miljömedveten, istället identifierar Massumi ekologisk styrningsmentalitet som urskillningslös (*indiscriminate*) och o-urskillningsbar (*indiscriminable*).

Vår senkapitalistiska epok, till skillnad från kapitalismen under 1900-talet, präglas

av ekologins öppna processer, snarare än systematisk, statistisk prognos och populationens maximerade välbefinnande. I Massumi (2009) politiska analys är den slumpmässiga och förödande olyckshändelsen central: olyckshändelser, särskilt naturkatastrofer, är urskillningslösa och o-urskillningsbara. Naturen placeras i denna förståelse inte i ett motsatsförhållande till kulturen; naturens rörelser och krafter är snarare ett villkor för alla processer; öppna system vars komplexa ömsesidiga påverkan gör det poänglöst att tala om orsak och verkan (2009: 169). Massumi tar utgångspunkt i situationen som uppstod efter orkanen Katrina 2005. I ett tal som George Bush höll i samband med denna naturkatastrof använde president Bush samma säkerhetsretorik för naturkatastrofer som han gjorde i förhållande till terrorhot. Såväl retoriken som den militära beredskapen riktar in sig mot osäkerhet och ovetskap, som konstrueras som hot i sig. En ekologisk styrningsmentalitet agerar på dessa öppna processer, på dess kriser och kollapser, snarare än att försöka planlägga och övervaka samhällsliga och naturgivna händelseförlopp.

Massumi (2009) menar att det i vår tid finns två samverkande, processuella styrningsmentaliteter; den nyliberala och den neokonservativa, som styr på olika sätt, med olika metoder, diskurser och handlingar, men som båda utgår från osäkerhet, instabilitet och risk. Å ena sidan den nyliberala styrningen som ekonomiserar på kris och osäkerhet och styr ekonomiskt genom oförutsägbarheten hos det kapitalistiska systemet som i vår tid bygger på ökad risk och post-katastroffuppyggnad

snarare än stabilitet hos populationers köpkraft. Å andra sidan den neokonservativa styrningen som utvecklar en förebyggande makt, en beredskap för katastroftillstånd som tydligast materialiserar sig som ”the first responder”, den kraftfulla och reaktiva kraften hos ett militärt försvar, lika beredd på krigstillstånd som på naturkatastrofer (Massumi 2009: 158). Den ekologiska styrningen räknar med och agerar på den slumpmässiga störningen, oöverskådliga sammanbrott, chockverkan och katastrof. I en modernistisk styrningsmentalitet – det som Foucault kallade biopolitik – måste vi betrakta kärnkraftverket som en avskild teknologisk apparatur, förutsebar och kontrollerbar. I en ekologisk styrningsmentalitet däremot, är kärnkraftsanläggningar o-urskillningsbara från geologi och andra naturliga krafter. Naturen, eller miljön, är o-urskillningsbar från kärnkraftverken, från de tektoniska plattornas oförutsägbara och våldsamma rörelser, från krafter som styr havets vattenmassor. Resultatet av dessa processer är urskillningslösa, det vill säga oöverskådliga i sin komplexitet och samtidigt ojämnt drabbande.

Konst, kaos, kris

Japansk konst har sedan efterkrigstiden tematiserat både krigets följder och de samhällsförändringar som återuppbyggnad och modernisering innebar för Japan som nation. Här har populärkulturen en särskild plats genom att representera en växande ekonomi – japansk populärkultur är och har varit en framgångsrik exportvara – en förutsättning för välstånd (Allison 2003). I populärkulturen tematiseras också en infantiliserad

under- och eftergivenhet gentemot USA, något som många konstnärer har inkluderat i sina arbeten (Murakami 2000).

Det konstnärskollektiv som jag behandlar här, Chim↑pom, arbetar vidare i denna tradition: deras kritiska arbeten har alltid

Den ekologiska styrningen räknar med och agerar på den slumpmässiga störningen, oöverskådliga sammanbrott, chockverkan och katastrof.

en ton, ett estetiskt inslag från olika referenser till populärkulturen i vid bemärkelse. Chim↑pom består av sex personer födda i Tokyoområdet på 1980-talet, barn av den blomstrande japanska ekonomin och populärkulturen men också av ekonomisk kris, nyliberal ideologi, prekarisering av en hel uppväxande generation och del av Shibuyas sub- och ungdomskulturer. Chim↑poms förgrundsfigur Ellie iscensätter sin persona som en slags programledare, en kraft som framstår som driven av lika delar ifrågasättande, naiv nyfikenhet och en vilja att stå i centrum. Ellie jobbar med den framgångsrika tonårstjejens extatiska framtoning, hennes karaktär är glad, lättsam, lekfull och exhibitionistisk. Ellie lånar drag från femininitet så som den är framställd i animé och manga från 1980- och 90-talen, vilket sammanfaller med uppväxtåren för medlemmarna i konstkollektivet (Grigsby 1998). I en mening kan man tala om Ellie som en personifiering av ett post-feministiskt tillstånd, där kvinnor redan är fria, och främst fria

att exploatera sig själva i kapitalistiska men jämställda meningssystem (McRobbie 2009). Ellie framställs dock aldrig som om hennes femininitet skulle göra att hon står "närmare" naturen, än de övriga, manliga medlemmarna av Chim↑pom. Hon anknyter inte till någon "gudinnefeminism" (jämför Alaimo 2010).

Utgångspunkten för analyserna av Chim↑poms videoverk är att de bär med sig motsägelsefulla och komplexa former av mening. Deras iscensättningar – som performance och videoverk – är aldrig helt kontrollerade, de har snarare karaktären av interventioner i sociala situationer utan säker utgång. Ellies impulsiva persona bidrar till att verken – vid sidan av dess samhällskritiska ansatser – också bekräftar en kaotisk och processdriven ontologi, det vill säga en övertygelse om att världens beskaffenhet är genomsyrad av kaos och förändring. Det är denna konstnärliga metod, i kombination med verkens tydliga referenser till sociala, politiska och ekonomiska problemområden, som gör dem intressanta att analysera som motståndshandlingar.

Chim↑pom beskrivs ofta som efterföljare till den europeiska Situationistiska Internationalen, en konstnärlig rörelse som ville omdefiniera och återta det kapitalistiska stadsrummet med hjälp av sociala interventioner av olika slag. Chim↑pom framhåller dock i sin egen biomytografi snarare det amerikanska teveprogrammet *Jackass* som inspiration. Där Situationisterna vill bryta ner den kapitalistiska staden är Chim↑pom snarare ute efter att inter文enera i staden och ge plats åt det som har blivit placerat i marginalen. När det gäller Situationisternas strävan att bryta ner barriärer mellan konstnärer och konstens betraktare, ligger Chim↑pom dock nära i arbetssätt. Metoden går via det festliga upptåget, karnevalen. Karaktäristiskt är Chim↑poms slogan "Art is in the P art y", vilket pekar mot en relationell estetik. Den bygger på iscensättning av igenkännbara sociala situationer, till exempel en fest, men som genom sina anspråk på att kallas för "konst" bidrar till att avnaturalisera det sociala och relationella i vardagen, att avtäcka dess normer och gränser (Bourriaud 2002).

Chim↑pom: estetisk-politiska interventioner i japansk kärnkraftshistoria

Bombningarna av Hiroshima får ofta representera en historisk brytpunkt, på samma gång ett slut och en början. Som början betraktad görs Hiroshima till en symbol för kärnkraftsteknikens utveckling, satsningar på teknisk forskning, framtidsoptimism och fredliga relationer mellan forskare av olika nationaliteter. Dessa betydelser menar jag har lett till att kärnkraften förstås på olika sätt beroende på om den placeras i ett freds- eller krigssammanhang. Det våldsamma övergreppet mot civila, det akuta och långvariga lidandet, förödelsen och rädslan; allt detta rensas bort när bombningarna av Hiroshima och Nagasaki görs till en startpunkt för tekniska innovationer på energiområdet.

Chim↑poms arbeten kring Hiroshima handlar inte i första hand om att skildra de historiska händelserna. Istället tycks arbetena syfta till att väcka historien till liv genom att intensifiera samtiden. I ett verk från 2009, *Making the sky of Hiroshima "PIKA!"* använde de kondensstråk från ett flygplan för att skriva ordet PIKA! över Hiroshimadomen, minnesmonumentet över de döda. Deras planerade utställning i Hiroshima stoppades då av upprörda A-bomböverlevare och allmänhet. I Hiroshima 1945 kallades atombomben *PIKA DON*, de japanska orden för blix och för smäll. Först kom en blix, sedan kom en smäll. De onomatopoetiska beteckningarna förefaller tomma på de våldsamma efterverkningarna för dem som drabbades. De som kallade bomben *PIKA DON* visste väldigt lite om dess katastrofala efterverkningar (Kenichi 2012). Chim↑pom lyfter fram en specifik form av skyddslöshet inför bombningarna, som går utöver begreppet "civila"; det handlar om att synliggöra en epistemologisk skyddslöshet, den skyddslöshet som okunnighet kan försätta någon i. Kontexten för verket är hela den historieskrivning och allt det informationsarbete som ligger mellan vår tid och 1945, men också den diskurs som har insisterat på atomkraftens ofarlighet, själva objektiveringen av atomklyvningen. Men det finns ett annat skäl till att verket upprörde efterlevande till den grad att Chim↑poms planerade utställning ställdes in.

Idag står PIKA! snarare för den blixformade svansen på Pikachu från *Pokémon*, den oöverträffat mest populära tecknade serien i japansk barnkultur (Alison 2003). Denna koppling mellan populärkultur och katastrof tolkades som blasfemi och ledde till att Chim↑poms utställning i Hiroshima ställdes in, men de valde ändå att stanna kvar i staden för att bemöta kritiken och förklara sina intentioner. Projektet ledde senare till en bok som Chim↑pom skrev tillsammans med A-bomböverlevare: *Naze Hiroshima No Sora Wo Pika! To Saseteba Ikenainoka – Why can't we make the sky of Hiroshima "PIKA!"?*

Bombningarna av Hiroshima och Nagasaki är de historiska händelser som knöt samman atomkraft och krig. Sedan dess har olika regeringar i Japan noggrant artikulert kärnkraften som något åtskilt från nationella och internationella aggressionshandlingar: kärnkraftsprogram både i Japan och i USA har gått under namn som "Peaceful use of nuclear energy" eller "Atoms for Peace". Kärnkraften har naturligtvis haft en militär roll under hela perioden efter andra världskrigets slut. Men under 1950-talets intensiva uppbyggnad av kärnkraftsteknologin ansågs det vetenskapliga och teknologiska arbetet hjälpa till att skapa militär avspänning. När internationella samfund av forskare arbetade tillsammans för civilt användande av kärnkraft ansågs det främjande för fred och rationella relationer mellan nationer (Anshelm 2000). I Japan blev uppbyggnaden av det energikonsumerande moderna samhället efter krigsslutet artikulert som en "gåva till de A-bombdrabbade offren och till den krigssargade befolkningen i

stort”; löftet om ett gott samhälle. Formuleringen är från en av de intervjuer som jag gjorde med miljöaktivister och kärnkraftsmotståndare i Tokyo våren 2013.

Ekologisk styrning och återmilitarisering

Samtidens politiska styrning i Japan har dock visat sig mindre inriktad på stabilitet och välfärd och mer på aggressiv marknadsekonomi. Landets alla kärnkraftverk stängdes ner efter Fukushimahaveriet men i och med den nya regeringen – under premiärminister Shinzō Abes ledning – har arbetet för att få till en omstart varit konstant (Kingston 2014). En representant för den autonoma miljörörelsen i Tokyo berättar i en av intervjuerna jag gjorde under 2013 hur myndigheter och politiker förhåller sig till kärnkraftssäkerhet:

En talesperson för kärnkraftsadministrationen sa efter kärnkraftshaveriet i Fukushima att ”vi har aldrig lovat att kärnkraftverken är jordbävningssäkra – vi har bara lovat att de ska byggas på fast mark”. Att medborgare kanske tolkar ”fast mark” som ett löfte om jordbävningssäkra anläggningar brydde han sig inte om, ”det är deras problem om någon tolkar det så”. Intervju med Shie, frilansjournalist och miljöaktivist

Jag tolkar detta som en del av en utveckling mot den ekologiska styrningsmentalitet som Brian Massumi (2009) diskuterar. Uttalandet är inte bara ett cyniskt medgivande av politisk mörkläggning eller ett utnyttjande av ett maktövertag, utan främst bekräftande av en politisk styrning som inte längre gör anspråk på att ”reglera effekter” (Foucault 2008). Den geologiska grundens instabila rörlighet tycks direkt motsvaras av en språkets fundamentala instabilitet; ingenting kan försäkras och inga löften kan hållas i en styrning som agerar på öppna och oförutsägbara processer. Men med den öppenhet för krisens och kollapsens kraftrörelser, som Massumi menar ligger till grund för en nyliberal ekonomisk politik – kan vi ens tala om en ”styrning” då? Massumi utgår ifrån att den nyliberala styrningen alltid förkommer tillsammans med en neokonservativ rörelse, som också agerar på samma katastrofhändelser, men med fokus på säkerhets- och trygghetsskapande insatser. Den neokonservativa rörelsen är ofta av spektakulär karaktär, den ska visa upp ett lands militära beredskap. Militära insatser används även för civila katastrofer, för att visa kraftfullhet och kontroll i tider av kaos och katastrof. Parallellt med de politiska ansträngningarna för att starta de nedstängda kärnkraftverken strävar också premiärminister Abes regering efter en återmilitarisering av Japan (Kingston 2014).

Ett förslag på revidering av Japans konstitution är under intensiv debatt. Konstitutionens portalparagraf, som ”erkänner alla världens människor rättigheten att

leva i fred, fria från skräck och nöd” (författarens översättning) är en av de delar som föreslås för revision. Främst är det artikel 9 som har mött olika slags motstånd. Artikel 9 statuerar att ”det japanska folket för evigt förnekar nationers rätt att använda krig och hot om militärt tvång som ett medel för att lösa internationella dispyter” (Ogawa 2011, författarens översättning). Argumentet för att revidera artikel 9 är att den är en rest från det besegrade Japan, ett tilltvingat ställningstagande som saknar frivillighetens legitimitet (Ogawa 2011). Men det kan också ses just som återmilitarisering i relation till en global begreppsglidning kring begreppet ”fred”. Praktiken att använda militär för ”fredsbevarande” insatser, eller som respons på naturkatastrofer, får i ett globalt perspektiv den japanska konstitutionens definition av fred att framstå som passiv och undfallande, rentav oansvarig. Den ekologiska styrningsmentaliteten och dess inriktning mot aktiv handling som svar på framtida risker och oöverskådliga processer innebär med nödvändighet att bryta med de band som fäster den japanska samtiden vid sitt historiska förflutna. Chim↑pom är inte beredda att bryta med det förflutna, istället framhårdar de i att levandegöra historien genom våra levande och kännande kroppar.

Affektiva handlingsutrymmen

Centralt för Chim↑poms konstnärliga aktioner är laddningen i relationer mellan levande, mänskliga och icke-mänskliga varelser, men också mellan levande och icke-levande ting. Chim↑poms utställning *Pavillion* från 2013 kommer här att fungera

som en nod som för samman flera av de teman som artikeln undersöker. *Pavillion* är uppdelat i ett helt svartmålat rum och ett helt vitmålat. I det svarta rummet trängs en mängd olika konstverk på en ganska liten yta. Chim↑pom arbetar här med en intensifiering av rummet som förstärks av att verken anknyter till ämnen som är känslomässigt laddade, samtidigt som de tar sig an dessa med en kontrasterande lekfullhet. I rummet visas videoverket *Black of Death 2013* och en skulptur av svart blankputsad sten som föreställer en hopknuten sopsäck, gjord i samma typ av sten som ofta används för gravstenar i Japan. Här finns också en video som visar gruppen när de gör en nattlig räd mot en kyrkogård och begraver sopor.

En samling bilder ingår också i utställningen. Det är fotografier av den svältande civilbefolkningen under ockupationen av Okinawa som har exponerats på brända träplattor. Sopor och begravningstematiken kan ses som ett sammanförande av konsumtionssamhällets restprodukter och samma konsumtionssamhälles fixering vid framåtrörelsen och glömskan inför restprodukterna. Porträtten som föreställer människor under USA:s ockupation av Okinawa smälter samman med brännmärken i träet, det förflutna är i en process av våldsam förgörelse. I *Black of Death 2013*, ett videoverk som jag närmare analyserar nedan, kompletteras konsumtionssamhällets rester och historiens tystade röster med marginaliseringen av naturen som gör djur till ett obegripligt och oväsentligt avfall i kulturen.

I det svarta rummet i *Pavillion* gör Chim↑pom det uteslutna, tystade,

marginaliserade till centralfigurer. Sopor får plats på begravningsplatsen istället för att gömmas undan och glömmas, brännas eller bara placeras utom synhåll. De påminner om civilbefolkningen på Okinawa och den kulturella glömska som samtida politik ägnar sig åt när definitionen av fred förskjuts. Och de föraktade och avskydda kråkdjuren formeras till en klagande proteströrelse.

Videoverket *Black of Death 2013* börjar framför de stängda grindarna utanför Fukushima Daichii och tar sedan betraktaren med ut i det öde landskapet runt omkring kärnkraftverket. Några ödehus filmas, där endast kråkor nu lever. Upp-takten är ett samlande av dessa kråkor tills en enorm flock med svarta fågelkroppar avtecknar sig mot en blek himmel. Kameran filmar från en åkande bil med flocken flygandes efter. De enda ljuden är bilmotorn och de kaotiska och skärande skrien från kråkor som ökar och kortvarigt avklingar, för att sedan återkomma i styrka. Flocken formerar en ordning som är riktad mot det fordon som far fram på den öde vägen. Vid fordonet är en kråka fäst, en död och uppstoppad kråka, som far framåt utmed vägens bana, medan de levande kråkorna slår sina lovar från luftrummet. Flocken ökar och minskar i fart och formation, ökar och minskar i ljudstyrka, medan motorljudet är konstant, bara när det gasar intensifieras ljudet något och när det bromsar in i en kurva.

Kameraperspektivet är i marknivå, alltså i nivå med fordonet, men kameran är något tiltad uppåt så att fordonet syns i nederkanten av bildytan medan himlens

vidsträckthet tar en större del av den. Jordytan är således placerad i marginalen och kråkflocken tar över bildytan, den förtäts och dras ut och bildar kaotiska mönster av svart mot blekblå himmel. Vildsint klagar de över den döda kråkan fästad på fordonet. Det ligger i alla fall nära till hands att tolka dessa skärande läten som klagan, eller som agitation. Kråkdjur är sociala varelser och sägs vara intelligenta och känsliga, men i Japan betraktas de som skadedjur och är avskydda på samma sätt som till exempel råttor.

Black of Death 2013 tar betraktaren med på en resa, från Fukushimas ödeland runt den förbjudna zonen, vidare till Tokyo och Tepcos (Tokyo Electric Power) huvudkontor och slutligen till Shibuya, den Tokyostadsdel där Chim↑pom har sin kulturella hemvist. Under resans gång blir Ellie mer och mer berättelsens huvudperson. Från att ha varit utanför bild framträder hon stegvis som filmens centrum, men fortfarande med flocken av kråkor runt sig. Ellie blir mer och mer den som driver på sin härskara av fåglar, en domptör som jublar i fartvinden, med den uppstoppade kråkan som en trofé i handen. I Tokyo är det människornas förvånade och misstroga ansiktsuttryck, när de vänder sig upp mot flocken av klagande kråkor, som förtjust skildras. Då framträder fåglarna som ett demonstrationståg av himmelsvarelser, svarta mot himlen, agiterade och påträngande, stör de den välordnade stadens sociala regler och förväntningar. De radioaktivt besmittade invaderar staden och konfronterar dess invånare med kärnkraftens katastrofala följder.

Chim↑poms *Black of Death* är en video

i två delar, den första är från 2008 och uppföljaren från 2013. Den dramatiska och hotfulla inramningen – titeln, mörkläggningen vid visning och i viss mån videons huvudkaraktärer, kråkflocken med sin tydliga referens till Hitchcocks *Fåglarna* – bryts mot videons extatiska förundran inför relationen mellan människa och djur. Videon från 2008 har samma upplägg som versionen från 2013, men i efterhand framstår den som ett oskyldigt upptåg, helt utan Fukushima-krisens dystra kontext. Några scener bygger på det trafikkaos som Chim↑pom och fåglarna åstadkommer eller de undrande blickar som människor riktar mot den agiterade fågelflocken. Blickarna riktas om; från människornas plats på jordytan, mot himlen varifrån andra, vanligtvis obetydliga, varelser kan invadera. I *Black of Death 2013* tar Chim↑pom alltså med sig denna människa/ickemänniska-interaktion till nya platser. På samma sätt som kråkorna i filmen görs till symboler för död och misär så insisterar de också på liv och kapacitet, affekterna som väcks i interaktionen, fåglarnas sympatier med en av sina egna, deras oroliga klagan. Genom referensen till *Fåglarna* blir flocken hotfull, men videoverket frammanar också ett känsligare öra. Om kråkflocken tolkas som en protesterörelse, vilket Fukushima-kontexten insisterar på, upphör fåglarnas klagan att vara meningslösa läten. Utan att helt underkastas mänskliga meningskonstruktioner är det ändå möjligt att – affektivt – förstå fåglarnas ljud. I *Black of Death 2013* blir kråkornas beteende både socialt begripligt och absolut okänt, öppet och kaotiskt. Trots att det är en människa som manipulerar

flocken så framträder fåglarna med en egen, kollektiv agens som hela tiden hotar att ta över situationen.

Ellies extatiska anförande av kråkhären kan ses som sinnebilden för ett fritt agerande subjekt som utnyttjar sin möjlighet till makt. Ellies persona är som tidigare beskrivits modellerad på populärkulturellt producerade och reproducerade föreställningar om framgångsrik och idealiserad femininitet. Hon fungerar därmed som en personifiering både av post-feministiska och nyliberala föreställningar. I en populärkulturell ekonomi som bygger på synlighet och skönhet är Ellies vinst maximal visuell exponering, men hennes agerande bygger också på en logik bortom kalkylerande med eventuella ekonomiska vinster, eller med kalkylerande intentioner överhuvudtaget. I *Black of Death 2013* uttrycker hon både njutning och glädje i interaktionen med djuren, med dess kaotiska och intensiva klagan. Hon tycks gå upp i affekterad, ömsesidigt påverkande interaktion mellan mänskligt och icke-mänskligt liv, en interaktion som Donna Haraway (2003) menar att uppdelningen mellan natur och kultur har osynliggjort.

Ellie avvisar alla traditionella uttryck för kritik, som ilska, upprördhet och krav, argumentation eller avslöjanden, istället visar hon fram kontinuiteterna i natur och kultur, skönheten och glädjen i att agera i och med naturens processuella och öppna krafter. Med Brian Massumis (Zournazi 2003) perspektiv kan man säga att hon utnyttjar affekternas manöverutrymme, de handlingar och interventioner som den kännande kroppen genomför i och genom olika typer av

affekter. Det kroppsliga och känslomässiga som traditionellt har förknippats med brist på kontroll, svaghet och femininitet vänds istället till en kraft eller en rörelse, även om det är oklart vad rörelsen har för intention och slutmål. Chim↑poms utställning *Pavillion* gör avfallet, det bortglömda, det ohörda och avskydda till väsentliga aktörer i Japans kärnkraftspolitik: från krigsslutet och atombombningarnas efterverkningar, över frågan om kärnkraftens slutförvaring, naturens kaotiska processer, bristen på kontroll och Japans seismologiska skörhet. Men i det triumfatoriska och extatiska finns en affekterad rörelse framåt. En hoppfull rörelse som möjliggör föreställningar om en annan framtid.

The Artist's Bone

På den gigantiska Shibuyastationen i Tokyo hänger en vägghpanel, cirka 30 meter lång och 5,5 meter hög, med namnet *Myth of Tomorrow*. Panelen har en säregen historia. I samband med kärnvapenprovsprängningen som drabbade Lucky Dragon 5, fiskebåten som utsattes för radioaktiv strålning på Stilla havet 1954, började den då redan välkända konstnären Taro Okamoto (1911-1996) lufta sitt missnöje med den japanska regeringens historielösa hållning i kärnvapenfrågan. I Japan är detta en välkänd och älskad konstnär, med expressivt och färgrikt formspråk. På 1960-talet fick Okamoto ett utsmyckningsuppdrag för ett hotell i Mexico City och uppdraget utformades som den jättelika panelen *Myth of Tomorrow*, en episk och symbolistisk framställning över bombningarna av Hiroshima och Nagasaki och provsprängningen som

drabbade Lucky Dragon 5. Mardrömslika scener utspelar sig över muralpanelen med ett dansande, fragmenterat skelett i dess centrum, omgiven av blixtrar, kroppsdelar,

Chim↑poms utställning Pavillion gör avfallet, det bortglömda, det ohörda och avskydda till väsentliga aktörer i Japans kärnkraftspolitik.

eld och explosioner. Hotellbygget i Mexico blev aldrig realiserat, panelen stuvades undan och glömdes bort. I början av 2000-talet hittades den i ett förråd och den fördes till Tokyo 2003.

Veckorna efter Fukushimahaveriet började ett rykte spridas på Internet att Taro Okamoto hade förutspått kärnkraftsolyckan i Fukushima och inkluderat en bild av detta i *Myth of Tomorrows* nedre högra hörn. Det ryktades att det infällt i panelen fanns en bild av två reaktorer, varav det kommer rök från den ena, bilder som alltså skulle föreställa reaktorerna i Fukushima. Det visade sig vara Chim↑pom som hade integrerat detta visuella nytillskott i Okamotos panel. En film som visar ingreppet släpptes på Youtube och gruppen anmälades till polisen för skadegörelse. Taro Okamotas explicita kärnkraftskritik, expressiva formspråk och dramatiska framställning av ett efterkatastrofen-scenario anknyter starkt till motståndformer som bygger på synlighet och offentlighet. Samtidigt gjordes panelen för en kommersiell publik, i ett land långt borta från japansk offentlighet och politik.

När hotellplanerna stöp glömdes konstverket bort. Och när det förs till Tokyo är Okamoto död och hans offentliga ställning har skiftat från regeringsoppositionell till upphöjd nationalsymbol. Okamoto har tystnat, eller stillnat. Integrerad i samhällskroppen, snarare än ett störande element.

Om kultur är en effekt av de naturliga, slumpmässiga och öppna processer som Massumi kallar "natur" snarare än en del av motsatsparet natur-kultur, så är Chim↑poms tillägg ytterligare en del av den processen. *Myth of Tomorrow* är en del av den ekologi – urskillningslös och o-urskillningsbar – som konstnärskollektivet Chim↑pom verkar med och i. Chim↑pom som är barn både av den blomstrande japanska ekonomin och av den ekonomisk kris som slog hårt mot Japan på 1990-talet behandlar ofta den prekarisering av en hel uppväxande generation som de har mött i Shibuyas sub- och ungdomskulturer. Dessa har i hög grad formats av ungdomar utanför arbetsmarknad och diskurser om säkra framtidsutsikter. Att *Myth of Tomorrow* är placerad just på Shibuya station skapar förutsättningar för en intensifiering av platsen och återvitaliserandet av Okamoto. Den händelsebaserade konst Chim↑pom arbetar med öppnar för sociala och politiska processer, vars effekter inte kan avgöras på förhand. Efter att åtalet för skadegörelse lades ner, vändes betydelsen av Chim↑poms intervention i *Myth of Tomorrow* från förargelseväckande avvikelse i det offentliga rummet, via en mytisk idé om Okamotos framtidsförutspåelse, till att Chim↑pom blev inbjudna att ställa ut i Okamotomuseet under jubileumsåret 2013, den ovan

diskuterade utställningen *Pavillion*. Den tematiserar inte bara japansk nationell historieskrivning utan intervenerar också i Okamotos politiska och konstnärliga profil, och i hans fysiska kvarlevor.

Om affekter är krafter som flödar i och mellan mänskliga och icke-mänskliga kroppar, en slags gräns för manöverutrymme som pekar ut vad som är möjligt att göra och att röra sig i för riktning vid varje enskilt, konkret tillfälle, så föreslår jag att affekter är ett av de material som Chim↑pom arbetar mest intensivt med. Om den relationella konsten vanligtvis agerar med sociala normer och dess begränsande effekter så arbetar Chim↑pom mer manipulativt med affektiva impulser. I det helt vita rummet i *Pavillion*, så likt det traditionella gallerirummet att enbart kontrasten mot det helt svartmålade, mörklagda rummet bredvid, gör vitheten synlig, ställer Chim↑pom ut något som de påstår är en bit av Okamotos kvarlevor. De kallar verket *The Artist's Bone*. Vit och porigt skör presiderar detta makabra objekt i en belyst glasmonter. Objektet ges en specifik verkan i utställningsrummet där ljussättningen spelar en viktig roll. Konstbesökarens återhållsamma kroppsschema, socialt och kulturellt modulerat efter normer om distans, respekt och värdighet kollapsar inför glasmontern där *The Artist's Bone* ligger. Med dess morbida associationer och genom ljussättningen luras ögat och betraktarens avståndsbedömning. Nyfikenhet – en affekt som sällan behandlas i den teoretiska litteraturen – får kroppar att röra sig framåt. Kanske med avsikten att se bättre och kanske för att kunna avgöra om

detta verkligen är ”konstnärens ben”, lutar sig ett stort antal av besökarna för långt fram och slår i glaset med sina huvuden. I det vita och avskalade gallerirummet blir denna lilla krock med glaset ett svårt etikettsbrott, eller sett på ett annat sätt, ett lågmäلت skämt med besökaren. Den egna morbida nyfikenheten, den impulsiva reaktionen i kontrast med rummets sakrala anspråk gör ett avtryck i kroppen, pekar ut dess manöverutrymme och riktning.

Låt oss leva – Chim↑pom och prekariatsrörelsen

2012 skapar Chim↑pom ett videoverk med ungdomar som lever kvar i det jordbävningsträddade området en bit från Fukushimas kärnkraftverk. På en strand, översväldad av spillror efter jordbävning och tsunami, bildar några medlemmar ur Chim↑pom tillsammans med fem-sex andra ungdomar en ring. Med kameran i mitten av ringen startar de en slags lek: var och en ska ropa ut en mening, en önskan eller en frustration, i tur och ordning i ringen. Efter varje rop gör gruppen ett gemensamt hojtande. De ska i en och samma filmtagning samla 100 ropade yttranden, ropen ska röra sig genom cirkeln. Gruppens gemensamma rop sätter rytmen för de spontant komponerade yttrandena och skapar en musikalisk spänning, liknande den i ett demonstrationståg, med skillnaden att den typen av slogans är noggrant förberedda både till innehåll och språkrytm för att skapa skanderandets estetiska effekt av samordnad kollektivitet, folkets gemensamma röst. I en transkriberad och översatt version av *KI-AI 100 (100 Cheers)* kan läsaren följa ögonblickets associationer och flödena hos yttrandena som rör sig från politik till vardag, från nonsens till samhällskritik (jämför Kenichi 2012). Men i videon är detta meningsinnehåll underordnat påfrestningen på de ropande rösterna, de ofrivilliga stakningarna, tvekandena, de plötsligt nyvunna självförtroende, bestämdheten som kommer och går ur ropen. Det är rytmen som tränger sig på, kropparnas samordning och tillfälliga oordning. Kameraperspektivet byter mellan två olika intensiteter.

Från ett utifrånperspektiv när lekens regler presenteras och gruppen förbereder sig, till ett under/inifrånperspektiv när ritualen sätter igång, där alla i ringen, med armarna om varandras axlar, lutar sig över kameran. Med detta perspektiv blir betraktaren indragen i den hetsiga och glädjefulla ansträngningen, hur den rör sig genom gruppen. Mot en gråaktig himmelsfond sticker ungdomarnas ansikten fram och ner mot kameran, kräver uppmärksamhet. I kontrast mot detta – när filmen byter perspektiv – ett utifrånperspektiv som visar stranden, förödelsen, de regntyngda molnen, det grå havet och den lilla gruppen, en ring av människor med armarna kring varandras axlar. Detta är den plats där ungdomarna lever, detta är deras liv. Den lilla ringens intensitet faller in i det större sammanhanget, natur-kulturen av krafter, överblickbara för enskilda subjekt. Genom ropen får

vi veta att ungdomarna önskar sig vardag, att gå till stranden, träffa någon att vara tillsammans med, planera för framtiden, men i stället har deras liv fångats in i den situation som jordbävning, tsunami och kärnkraftshaveri tillsammans har format, eller uttryckt annorlunda: som Japans kärnkraftshistoria har format.

Verket visar de öppna processernas instabilitet i interaktion mellan människor och icke-människor, som aldrig är ett på förhand avgjort dominansförhållande. *KI-AI 100* gör också kärnkraftspolitiken till en fråga om generation, där det är den yngre generationens situation som lyfts fram; de som varken gynnas av kärnkraften som påstådd tillväxtmotor, eller har möjlighet att skydda sig fysiskt och socialt mot miljöns urskillningslösa krafter. Generationerna födda på 1980- och 90-talen har heller inte den närhet till de historiska händelser som tidvis har fungerat som startpunkt för sociala rörelser som till exempel miljörörelse och fredsrörelse. Chim↑pom reaktiverar historien men situerar den i samtiden genom detta minimala demonstrationståg, vid vad som ser ut att vara världens ände. Chim↑pom har kulturella och sociala försänkningar i japansk ungdoms- och populärkultur och inlemmar dessa i sina verk men de har också affinitet med den japanska prekariatsrörelsens kulturella uttryck. Prekariatsrörelsen är en reaktion mot både den utsatta situation som många, framför allt unga, hamnade i efter den ekonomiska krisen på 1990-talet i Japan, men också en reaktion mot den traditionella, rigida och undergivenhetsdrivna arbetsetik som företagsvärlden i Japan har präglats av under

efterkrigstiden. Carl Cassegård (2014) undersöker dessa rörelser och dess reparativa funktioner. Den startade i den så kallade Dame-ren-rörelsen ("dame" betyder ungefär "good-for-nothing") som framhöll sig själva som "värdelösa". Genom reformer i japansk arbetsreglering som har gjort osäkra anställningar till norm, har rörelsen inkluderat både de som inte kan, de som inte får och de som inte vill arbeta. Marginaliseringen och stigmat för de icke-fastanställda, de fattiga och de med funktionsvariationer bryts genom att inta gator och torg med dans, musik och poesi. När rörelsen antar begreppet "prekariat", som pekar mot en skör och riskfylld tillvaro, tar den också med sig kravet på att inte bara "överleva". Att leva är något annat som inte helt kan reduceras till ekonomiska tillgångar. Den post-apokalyptiska tiden skapar ett intensifierat nu som i sig bär på affekternas processuella rörelse; framåt, bort, ut, mot ett någonting-annat (Cassegård 2015). *KI-AI 100* skildrar det post-apokalyptiska tillståndet i all sin brutalitet, här har ingen röjt upp och lagt till rätta, den biopolitiska styrningen för blomstring och välstånd har svepts bort av tsunamin som enbart lämnat spillror efter sig.

Avslutning

Utgångspunkten för denna artikel har varit att placera det japanska konstkollektivet Chim↑pom och dess arbete i en kontext av det Brian Massumi (2009) kallar en ekologisk styrningsmentalitet. I det kraftfält som ekologins öppna och instabila processer verkar i får kärnkraftspolitiken en annan roll, där säkerhet, teknisk rationalitet och

kontrollerbarhet inte är prioriterade. Premiärminister Abes nyliberala ekonomiska politik, fyndigt fångat i neologismen "Abenomics", bygger på att upprätta ett politiskt kontinuum mellan kärnkraftsutbyggnad, kärnkraftsexport och återmilitarisering av Japan. Den moderna och liberala åtskillnaden mellan kärnkraften som civil energiteknik och som militär och konfliktfylld – traumatiskt associerad – atomkraft håller långsamt på att uttraderas. Den ekologiska styrningsmentaliteten fungerar genom samverkan och sammanvävning av både nyliberala och neokonservativa processer. Enbart nyliberalism, med ekonomisering på kris och katastrof, kan knappast ses som styrning överhuvudtaget. Den neokonservativa militariseringen är ett sätt att göra styrning med fast hand, med tydliga fiender och mål för den nationella säkerheten. Samtidigt bygger de neokonservativa processerna i lika hög grad på öppna och instabila händelseförlopp, som kan konstrueras som potentiella hot.

Chim↑pom bygger sin relationella estetik på öppenheten i sociala situationer. De iscensätter och provocerar fram affekter av olika slag och låter resultatet av dessa processer vara delvis öppna. Verkens mening vecklar på så sätt ut sig temporalt, utan på förhand givet resultat. Genom sina situationistiskt inspirerade interventioner kan Chim↑pom ses som ett exempel på en ekologisk nyliberalism. De centrerar en typ av individ som är fritt handlande, manipulativ och egenmäktig, den postfeministiska unga kvinnan – samtidigt som de tar parti för de tystade och marginaliserade. Den relationella estetiken arbetar vanligtvis

med sociala normer men Chim↑pom laddar situationer, objekt och relationer mellan människa och icke-människa med affekter som glädje, extas och nyfikenhet men

De centrerar en typ av individ som är fritt handlande, manipulativ och egenmäktig, den postfeministiska unga kvinnan.

också med upprördhet och avsmak. Med utgångspunkt i de ekonomiska och sociala förändringar som har format hela generationer av unga människor i Japan knyter de an till prekariatsrörelsens upprop: Let us live! Liv är en mängd olika saker i Chim↑poms konstnärskap: det är karnevalisk festlighet, interventioner i det offentliga rummet men också de meningsprocesser som konstrueras när oväntade möten uppstår, mellan till exempel sopor och en kyrkogård, atombombning och populärkultur eller en kvinna och kråkor. I de verk som tematiserar kärnkraftshaveriet i Fukushima tar Chim↑pom fasta på de positioner som är mest marginaliserade och tystade. Ett kontinuum upprättas mellan historiens tystade röster, arbetslösa ungdomar i en raserad region, djurliv och natur.

Chim↑pom verkar också för att sammanföra kärnkraft och krig, men snarare som ett sätt att intensifiera det historiska arvet i samtiden. De generationer som inte har en egen kroppslig erfarenhet av de historiska skeendena, men som påverkas av Japans nya styrningsmentalitet, kan med

Chim↑poms konstnärliga verksamhet ges tillgång till affektiva, kroppsliga manöverutrymmen i förhållande till historia och samtida politik. Chim↑poms verk visar det urskillningslösa hos naturens öppna och ibland våldsamma, ibland njutningsfyllda processer. De visar hur detta drabbar, men inte urskillningslöst, utan specifikt. Till skillnad från den ekologiska styrningsmentaliteten åkallar Chim↑pom ingen responderande militär kraft som skydd mot osäkerhetens processer. Snarare tvärt om. När USAs ockupation och bombningarna av Hiroshima och Nagasaki tematiseras tar Chim↑pom de civila offrens perspektiv, de som inte visste vad de behövde skydda sig mot efter bombningen. Men de synliggör också de positioner som den nyliberala ekonomi har producerat: de som lever prekära liv, de som har drabbats av kärnkraftshaveriet i Fukushima innan deras liv ens fick börja på allvar, djuren som inte har någon begriplig röst och avfallet som ingen vill ta i.

Referenser

- Alaimo, Stacy (2010) The naked word. The trans-corporeal ethics of the protesting body. *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory* 20(1): 15-36.
- Alaimo, Stacy (2011) New materialisms, old humanisms, or, following the submersible. *NORA: Nordic Journal of Feminist and Gender Research* 19(4): 280-284.
- Allison, Anne (2003) Portable monsters and commodity cuteness: Pokémon as Japan's new global power. *Postcolonial Studies* 6(3): 381-395.
- Anshelm, Jonas (2000) *Mellan frälsning och domedag: om kärnkraftens politiska idéhistoria i Sverige 1945-1999*. Eslöv: Bruno Östling Symposium.
- Bourriaud, Nicolas (2002) *Relational aesthetics*. Dijon: Presses du reel.
- Cassegård, Carl (2014) Let Us Live! Empowerment and the Rethoric of Life in the Japanese Precarity Movement. *Positions: east asia cultures critique* 22(1): 41-69.
- Cassegård, Carl (2015) Towards a post-apocalyptic environmentalism? *Mobilizing Ideas* 4 maj 2015.
- Foucault, Michel (2008) *The birth of biopolitics: lectures at the Collège de France, 1978-1979*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Grigsby, Mary (1998) "Sailormoon": "Manga" (Comics) and "Anime" (Cartoon) superheroine meets Barbie: global entertainment commodity comes to the United States. *Journal of popular culture* 32(1): 59-80.
- Haraway, Donna Jeanne (2003) *The companion species manifesto: dogs, people and significant otherness*. Chicago: Prickly Paradigm.
- Kenichi, Abe (red) (2012) *Super Rat*. Tokyo: Parco.
- Kingston, Jeff (2014) Abe's nuclear renaissance. Energy politics in post-3.11 Japan. *Critical Asian Studies* 43(3): 461-484.
- Lindquist, Per (1997) *Det klyvbara ämnet: diskursiva ordningar i svensk kärnkraftspolitik 1972-1980*. Lund: Sociologiska institutionen.

McRobbie, Angela (2009) *The aftermath of feminism: gender, culture and social change*. London: SAGE.

Massumi, Brian (2009) National enterprise emergency. Steps toward an ecology of powers. *Theory, Culture and Society* 26(6): 153-185.

Murakami, Takashi (2000) *Super flat*. Tokyo: Madra Publishing.

Ogawa, Akihiro (2011) Peace, A contested identity: Japan's constitutional revision and grassroots peace movements. *Peace & Change* 36(3): 373-399.

Zournazi, Mary (2003) Navigating movements: An interview with Brian Massumi. *21 C Magazine* (2).

Nyckelord

Chim↑pom, kärnkraftsmotstånd, affekt, relationell estetik, Fukushimakrisen

Kajsa Widegren

Nationella sekretariatet för genusforskning

Box 709

405 30 Göteborg

E-post: kajsa.widegren@genus.gu.se