

## ARIEL LITTERÄR KRITIK



AXEL ANDERSSON

*Absolut farmakon*

∞ KÄRNAVFALL OCH EVIGHET  
SOM TANKE OCH KONST

ARIEL LITTERÄR KRITIK [12]

*Absolut farmakon* utgör nr 12 i skriftserien »Ariel Litterär kritik«, som utges i samarbete med forskarseminariet vid det Fria Seminariet i Litterär kritik, FSL. Serien utges med stöd av Statens Kulturråd och är knuten till verksamheten vid FSL:s forskarseminarium, som äger rum i Stockholm och som erhållit ekonomiskt stöd av Svenska Akademien.

Redaktör för serien är Magnus William-Olsson. I redaktionsgruppen ingår även Axel Andersson, Tatjana Brandt, Kari Løvaas, Mikael Nydahl, Anna-Lena Renqvist och John Swedenmark.

ARIEL LITTERÄR KRITIK [12]

© 2019 *Författarna och förlaget*

OMSLAG & GRAFISK FORM *Mikael Nydahl.*

*Omslagets färger, gul och magenta, är de som används i det amerikanska varningsmärket för radioaktiv strålning, som i sin tur går tillbaka på det allra första varningsmärket från 1946, vars botten var blå istället för gul.*

SÄTTNING *Ariel, Knopparp 2019*

TRYCKNING *Jelgavas tipografija, Jelgava i april 2019*

ISBN 978-91-87605-44-4

## *Inledning*

Vi håller på att gräva ner ett material i marken som kommer att vara giftigt i hundra tusen år. Komplexa kärnavfallsförvar ska uppföras för att värna en framtid som, idag mer än någonsin, är svår att föreställa sig. Mänsklighetens historia vittnar om tidsrymdens omfattning. Mellan fyrtio och trettio tusen år sedan bildade anatomiskt moderna människor igenkännbara kulturer. Från denna era har vi funnit målningar i grottor och, i jorden, statyetter föreställande kurviga kvinnor. Kärnavfallsförvaren måste kunna fungera mer än dubbelt så många år in i framtiden.

Det farligaste kärnavfallet är det använda kärnbränslet. En rest, en återstod, av en process där energi har alstrats genom klyvandet av atomer. Energin hjälpte till att driva efterkrigstidens rekordsamhällen. Det är industrialismen och konsumismen som förgiftat vår miljö och bidragit till en existentiell klimatkris. Jordens femte, och senaste, period av massutdöende inträffade över sextio miljoner år sedan. Då försvann dinosaurierna. Vi kan nu stå inför ett sjätte, självförvållat, massutdöende som inte bara kommer att drabba människor, utan också en lång rad andra arter.

Märkligt nog har vi redan övat oss på uttraderandet. Atomklyvningen har också använts för att skapa kärnvapen. Kapprustningen mellan USA och Sovjet gav upphov till en enorm arsenal av avancerade vapen, som genom ett knapptryck kunde utplåna de mänskliga konsterna och kulturerna. Stora delar av stormakternas vapenförråd avvecklades eller reglerades med hjälp av olika avtal vid

kalla krigets slut. Nu vänder utvecklingen, igen. I skrivande stund har INF-avtalet som trädde i kraft 1991 och förbjöd landbaserade kort- och mellandistansmissiler rivits upp av en ny tids demagoger.

Vid tidpunkten för den värsta spänningen mellan stormakterna beskrev den franske filosofen Jacques Derrida kärnvapenkriget som ett »absolut farmakon«. Farmaka är substanser som både kan bota eller göra oss sjuka. Vilken effekt de har beror på kontexten. Den enes läkemedel, den andres gift. Ett *absolut* farmakon kan beskrivas som bortom alla gränser. Det är åtskilt den farmakologiska värld av det botande och förgiftande som vi är bekanta med. Därför kan begreppet också vara relevant i förhållande till det använda kärnbränslet som kommer utgöra en fara under en tidsrymd som överskrider fantasin och konsterna. Det absoluta är besläktat med evigheten.

En växande desperation över kulturens kortsiktighet och oförmåga att förhålla sig till evigheten på en lång rad områden ledde mig till frågan om kärnavfallet och till att skriva denna bok. Klimatkrisens effekter hade börjat bli märkbara, inte minst de psykologiska. Det som har intresserat mig mest i relation till klimatkrisen är vår envisa kortsiktighet.

»Vad gott gör min resa / Om jag inte når evigheten« sjunger Gillian Welch i »I Had a Real Good Mother and Father«. Som en måhända besvärjande gest började jag för några år sedan att tänka och skriva om en tid bortom tid. Sommaren 2017 invigde jag en Femhundraårsfestival vid Teatermaskinen i Riddarhyttan för konstverk som kräver minst hundra år att uppföras eller bli till. Jag kallade genren för evighetsspecifik konst och använde tidsrymden fem hundra år som en minimumdefinition av evigheten, vilket kändes logiskt ett halvt millenium efter Martin Luthers reformation och den moderna svenska statens tillkomst. Ett mått för den tid det tar för ett samhälle att förändras i grunden. Efter att fem hundra år för-

flutit är det möjligt att ha en vag idé om det som varit, men omöjligt att verkligen förstå världen som gått förlorad. Mitt åkallande av denna tid var ett försök att dra evigheten till mig, samtidigt som den fick behålla sin oåtkomliga karaktär.

Festivalens invigningsceremoni intill en sprakande eld har etsat sig fast djupt i mitt minnes vindlande gångar. Den inträffade under midsommaraftonens småttimmar. I publiken stod två generationer teaterarbetare. Några meter från våra fötter låg den mjuka sjön. Stilla. Ett ljus i min hand lyste upp texten jag läste. Ibland fladdrade lågan till som av en osynlig ande och stänkte stearin på handen. Det gjorde inte ont.

Jag avslutade invigningen med att utlysa en öppnande akt bestående av en två år lång paus. Ingen anledning att jakta. Den här boken är en del av det återupptagna festivalarbetet. Men den utlyser också ytterligare en paus, denna gång utan exakt tidsangivelse.

Evigheten är ett villebråd jag fortsätter jaga utan att oroa mig för att det ska förloras ur sikte och försvinna. Målet med jakten är att kunna tala om och kritisera den värld vi redan bebor. I kortsiktighetens tidevarv är min tanke att det går att likställa en diskussion om evigheten med kulturkritik – det vill säga en kritik som ifrågasätter samhället i stort.

Den här boken är en kritik av kärnavfallshanteringen. Mitt mål är att meditera över denna självförvållade kulturella utmaning snarare än att ge ett »svar«. Både evigheten i moderniteten samt moderstematiken som också kommer att spela en framträdande roll i denna bok är omfattande ämnen. Mitt siktdjup är dock begränsat till en viss tid och vissa verk av enskilda tänkare och konstnärer. Jag försöker låta materialet tala genom tanke och konst. Min tes är att kärnavfallet är ett verktyg för att förstå en konversation om och med evigheten, som vi inte kan undvika eftersom materialet måste tas om hand, oavsett vad vi tycker om kärnkraften eller

det moderna industrisamhället. Den egentliga frågan är kanske snarast vem som deltar i diskussionen och var den förs. Min högsta önskan är att kärnavfallet blir en angelägenhet, samt en konstnärlig och intellektuell resurs, i den kritiska offentligheten där vi alla i demokratisk ordning kan delta. Vad ska vi göra, tillsammans, med ett material som vi vet kommer att överleva vår kultur? Hur ska vi närma oss denna återstod av efterkrigstidens rekordsamhälle som kärnavfallet utgör? I synnerhet vill jag visa hur en humanistisk och konstnärlig kunskapstradition kan bidra till ett ämne som alltför ofta ges en sval ingenjörsmässig inramning.

Sverige behöver i likhet med andra kärnkraftsländer bygga ett speciellt förvar för det använda kärnbränslet från kärnreaktorerna. Det kommer också att behövas förvar för kärnkraftsprocessens alla olika delar och de radioaktiva material som uppstår vid medicinskt användande av atomens klyvning, men de har kortare halveringstid och jag berör dem inte nämnvärt på dessa sidor. Det svenska förvaret för just använt kärnbränsle dimensionernas för nationens 12 000 ton avfall. Det kommer med största säkerhet ligga i Forsmark i Östhammars kommun – och kommer förmodligen stå färdigt om, i bästa fall, ungefär ett halvsekel efter att uppskattningsvis ha kostat över 100 miljarder kronor att uppföra. I vår kultur existerar knappast något mer långsiktigt projekt än förvaret av kärnavfallet. Här möter samhällsplaneringen en nästan mystisk utpost.

Den lilla del av kärnavfallsproblematiken som förmår nå offentligheten är den om eventuella varningssystem för framtida generationer, som kanske kommer att använda helt andra språk och teckenvärldar än vad vi gör idag. Skyltfrågan är fascinerande, och kittlande. Samtidigt är den bara ingången, inte slutstationen, för evighetsutmaningen. Risken är att vi aldrig kommer att kunna tackla kommunikationssvårigheterna om vi inte i grunden förstår vad det är vi kommunicerar. Kärnavfallet har en historisk och filo-



sofisk kontext utöver det konkreta hot som strålningen utgör.

För att närma mig kärnavfallet har jag valt att ta vägen via kärnvapenkriget. Kortsiktighet och hastighet i förhållande till automatisering i kärnvapenkriget utgör perspektiv som kan belysa långsiktigheten, långsamheten och tanken som kärnavfallens tidshorisont inbjuder till. Målet är således inte att likställa kärnvapnens värld och våld med kärnkraftsindustrins, men visa att den ena kan belysa den andra.

I det första kapitlet, »Det absoluta: Jacques Derrida och klyvandet av kritikens kärna«, diskuterar jag föreläsningen »No Apocalypse, Not Now« från 1984 där Derrida lanserade frågan om ett »absolut farmakon«. Jag försöker beskriva hur Derrida brottas med huruvida det absoluta är av denna världen eller inte. I föreläsningen förs också en annan tes fram som i grunden inspirerat denna bok, nämligen att humanister äger kompetens att reflektera över kärnvapen- och kärnkraftsproblematiken eftersom de ägnar sig åt fiktion, det som (ännu) inte existerar. Derridas enigmatiska läsning av kärnvapenkriget sätter jag i sitt historiska sammanhang, dels med hjälp av kalla krigets utveckling och dels genom en rad spelfilmer från perioden då föreläsningen gavs som försökt gestalta en värld som förgör sig själv.

Det andra kapitlet, »Slutförvaret på Patmos«, inleder jag med en översikt av den svenska kärnavfallsproblematiken genom de statliga utredningarnas kalibrerade prosa. Det fortsätter med att undersöka farmakologin som terapi och möjlig etik. Avstampet blir Derridas förhållande till gåvan och ett slags aporetisk (ofarbar) etik som endast kan uttryckas i paradoxala förhållanden; en omöjlig möjlighet. Jag försöker sedan jämföra Derridas farmakologi med den som framlagts av hans adept Bernard Stiegler. Hos honom ser vi ett försök att väja för farmakologins »absoluta« natur och dess paralyserande effekter. Men Stiegler relativiserar bara det förgif-

tande och botande till viss utsträckning, en rest av det absoluta återstår envist. I Stieglers farmakologi introduceras även den brittiske psykoanalytikern Donald Winnicotts teorier kring barnets separation från modern. Stiegler understryker farmakas förmåga att mildra och lindra, men samtidigt möjliggöra, en skillnad som leder till individuering. Detta kommer att föra farmakologin mot omsorgstanken och moderskapet.

I det tredje kapitlet, »Anmoder Pandora: kärnavfall och omsorg«, följer jag generationsbanden för att undersöka det som Winnicott benämnde som en »moderlig kunskap«. Vi måste ta hand om återstoden efter en industrialism som riskerar att utplåna oss. Jag vänder mig här till en anglosaxisk feministisk tradition för att försöka hitta en väg ut ur poststrukturella kiasmer. Genom läsningar av koncepten »omsorgsetik« (Carol Gilligan) och »den moderliga tanken« (Sara Ruddick) tecknas en bild av etiska paradigmer av ambivalens och kontinuitet som kan ge ett nytt perspektiv på *omhändertagandet* av kärnavfallet. Via Sigmund Freud och ambivalensen i barnets sätt att relatera till modersfiguren i leken vänder jag mig sedan mot konsten. Två konstnärer, James Acord och Lina Selander, visar konst som är gjord av och om radioaktivitet. Acord och Selander förenas, trots skilda traditioner och uttryckssätt, genom sin nogsamma vägran att kapitulera inför materialets absoluta dimension. De tar med andra ord hand om radioaktiviteten och dess arv genom ett lika socialt som estetiskt reflekterande.

En konstnärs förhållande till underhåll och städning upptar hela det fjärde kapitlet. »Mierle Laderman Ukeles: att reparera världen med sopor«, utforskar ett arbete som visar på farbara vägar till både farmakologin och ansvaret för framtiden. Ukeles introducerar idén om att göra konst av underhåll, det vill säga omhändertagande och omsorg. Jag studerar närmare några tidiga och centrala dokument i vilka Ukeles definierar sin politiska och estetiska position. Hennes

förmåga att återföra avfallet till en konkret horisont av ansvar anknyter till Gilligan och Ruddicks arbete, för att inte tala om Acord och Selander. Speciellt Ukeles *Land Art* i soptippar har relevans för kärnavfallsfrågan. Som vi kommer att se tar hon i dessa verk, trots sin konkreta handfasthet, oss också till en mer mystisk och absolut förståelse av ett helande och ett reparerande av det som är bortom det reparabla.

Boken avslutas med en meditation kring begreppet »Återstoden«. Vad är det som kvarstår? Jag närmar mig det »radikala hoppet« om en kulturs överlevnad, med nytt innehåll, bortom sin undergång. Vad är denna förtröstan? Måhända kan kärnavfallet hjälpa oss att uppleva den.

Jag skulle till slut vilja tacka alla de som de senaste fem åren bjudit in mig att tala och skriva om evigheten, utan ert stöd och uppmuntran hade denna bok inte blivit till. Speciellt varmt tack till Anders Olsson på Teatermaskinen för våra samtal och värdskapet för Femhundraårsfestivalen. Tack också till Bernard Stiegler på vars seminarium jag 2013 första gången försökte tänka på kärnavfallet som ett »absolut farmakon« och till Kimberly Hutchings som 1999 fick mig att läsa Sara Ruddick. Det tog mig tjugo år att förstå. Sist men inte minst ett stort tack till Lina Selander och Björn Larsson på Kungliga konsthögskolan för inbjudningarna att föreläsa i R1 och *en route* till Äspölaboratoriet.

Ett innerligt tack går också till alla som hjälpt mig med att lotsa mina idéer till en färdig bok, tack: Lars Andersson, Viktor Andersson, Tatjana Brandt, Marcus Doverud, Tania Espinoza, Josefina Gladh, Magnus Jacobsson, Monica Larsson, Kari Løvaas, Anna Nyström, Anna-Lena Renqvist, John Swedenmark och Magnus William-Olsson. Eventuella misstag är jag dock allena ansvarig för.



*1. Det absoluta:  
Jacques Derrida och klyvandets av kritikens kärna*

Hösten 2018 står jag orörlig mer än fyra hundra meter under marken i ett ovillkorligt lugn. Resan ner med den rangliga hissen går fort att glömma. Också det faktum att den enda anledningen till att jag kan vara här nere är att grundvatten hela tiden pumpas ur berget, och luft in. Mekaniska leder och lungor. Pulsen dalar. Jag förundras över platsens förförande, och förfärande, skönhet. Hur det elektriska ljuset faller över våta granitväggar, hur väggarna skimrar tillbaka.

Åspölaboratoriet togs i drift 1995. Där forskas i hur det använda bränslet från de svenska kärnreaktorerna, till exempel det närliggande Oskarshamnsverket, ska förvaras. Några pastoralt röda byggnader i ett vackert skärgårdslandskap och en värld undertill.

Efter en stund kommer jag fram till de enorma kopparkapslarna. De har utvecklats för att härbärgera det mest långlivade gift som mänskligheten kan producera. Även kapslarna är mystiskt tilltalande. För en stund lägger jag allt åt sidan för att se vad som händer när jag ogenerat estetiserar min upplevelse.

Jag vill aldrig stiga upp. Här kan jag vara för evigt.

Åter på marknivå tog det mig månader att sortera intrycken från underjorden. Hängivelsen jag känt där nere var inte resultatet av att inte vilja existera, heller inte av att vara död och begravd. Snarare uppehöll sig min hängivelse vid möjligheten att övertäckas och bli hemlighetsfull. Allt annat än omedelbar. Ett slags evig förskjutning. Men om jag ska skriva om det övertäckta och mystiska – krävs det

inte att jag öppnar mig och står naken inför frågorna? Jag börjar tänka att bävan inför att uppenbaras och njutningen i att täckas kanske måste förstås som sidor av samma sak.

Den mänskliga tillvarons dubbelhet speglas i våra manipulatio-  
ner av radioaktiva förlopp. Det kan ske i det fördolda, under evig-  
heter, som förvarandet av kärnavfallet, eller inför otal kameror,  
som i fallet med kärnvapendetonationerna. Med vissa justeringar  
vore Äspölaboratoriets gruvgångar bland de säkraste platserna för  
att i det korta loppet undvika effekterna av vår kulturs mest effek-  
tiva, ikoniska och sublimes vapen. Sublima i meningen ohyggligt  
vackra – så länge vi inte befinner oss i direkt livsfara.

Den första detonationen av ett kärnvapen, inom USA:s Manhat-  
tanprojekt, ägde rum 16 juli 1945 i en öken med namnet *Jornada  
del Muerto*, »den dödes arbetsdag«. Kärnvapnet intensifierade dub-  
belheten kring uppenbarandet och övertäckandet. Insatserna höj-  
des till en absurd nivå. Alltsedan explosionen i öknen har de  
levande inte bara makten att döda varandra, utan kanske även  
makten att omöjliggöra allt framtida mänskligt liv på planeten. Ett  
förstörande som också omedelbart belyser och avtäcker hela  
mänskligheten och dess lika patetiska som oemotståndliga hybris.  
Explosionen blir lite som blixten på polisens passexpedition. Den  
som avslöjar allt och samtidigt förvränger.

Den fredliga användningen av kärnklyvning initierades på allvar  
när det första helt kommersiella fullskaliga kärnkraftverket togs i  
bruk 1957 (Shippingport, USA). Industrin framhålls ibland som  
väsensskild från den krigiska användning och dess extrema och  
existentiella dimensioner. Det är den bara i den utsträckning som  
det väsensskilda inte missuppfattas som ett brott mellan positioner.  
Det handlar om olika sidor, inte olika saker. En väg till att förstå det  
ena går i själva verket genom vår förmåga att förstå det andra. Den  
kommersiella kärnklyvningens restprodukt, det använda radioak-

tiva kärnbränslet och dess evinnerliga strålning, får nya betydelser genom kärnvapendetonationens potentiellt näst intill omedelbara begravande av de mänskliga kulturerna.

Jag har valt att benämna området där kärnvapenkriget och kärnavfallet möts som »det absoluta«, en term som provisoriskt kan sätta ord på ett slags omöjlighet. Det absoluta är det gränslösa vilket utmanar vår kritiska förmåga. Jag har inspirerats av Jacques Derrida som använde »absolut« i ett flertal kontexter. Kärnvapenkriget beskrev han, som vi kommer att se, i en föreläsning från 1984 som ett »absolut farmakon«.

I det absoluta existerar död och liv, gift och botemedel, på en och samma gång. Inte minst om vi tänker på den fredliga radioaktiva horisonten, med mänskligt producerat skräp som kommer att vara giftigt 100 000 år framöver, tillsammans med den globala klimatkatastrofen.

Många företeelser som påverkat det absoluta, som egentligen inte kan beskrivas eller förklaras, har förändrats bara sedan Derrida dog en måndag i oktober 2004. Inte minst har teleologin, idén att historien och existensen har ett mål, återvänt och tagit en allt större plats i vår tankevärld. Tyvärr är slutdestinationen inte längre eftersträvansvärd som i de abrahamitiska religionerna. Det sjätte massutdöendet på jorden ser alltmer ut som även vårt framtida slut.

Klimatkatastrofen har gjort det svårt att ens känna hopp för de generationer som står oss närmast. Samtidigt krävs det alltså att vi nu konstruerar strukturer som ska vara i 4000 generationer. För att skydda oss från något vi själva gjort. Men kanske kan vi också finna hoppet om långsiktigheten i vårt giftiga skräp om vi försöker inlemma det i ett kritiskt tänkande. Ett första steg kan vara att vi vänder oss till fysikens kritikbegrepp.

Kärnklyvning, fission, uppstår när det finns en *kritisk massa*, en

massa som kan uppnå *kriticitet*. En neutron kan sätta igång ett kedjeförlopp där den delar en atomkärna vilket bland annat frigör fler neutroner som delar fler atomkärnor och så vidare. Förloppet kan kontrolleras, vilket är fallet i kärnreaktorer, eller intensifieras och extremt snabbt nå en *superkriticitet*, som i kärnvapnen, vilket leder till detonation.

När det gäller förvaringen av använt kärnbränsle är huvudsyftet att övertäcka det för att undvika mänsklig kontakt med kvarvarande radioaktiv strålning i kärnkraftverkens bränslestavar. Förvaringen syftar också till att inte något material kommer i kontakt med kärnbränslet som kan återväcka dess kriticitet, även om det verkar vara ett relativt osannolikt scenario.

Det finns mycket som skiljer den humanistiska kritiken från kärnklyvningen. Och det finns anledningar till varför humanisters fingrar inte vilar på kärnkraftsreaktorers kontrollpaneler. Men kopplingen mellan kritikens klyvning, dess urskiljning i kategorier och i omdömen – efter Immanuel Kants upplysningsprojekt som framför allt innebär en urskiljning, det vill säga ifrågasättande, av den *egna* tankens gränser – och atomkärnans klyvning, har en allegorisk kraft.

Kritiken delar och urskiljer i politiken och konsten såväl som i reaktorer. Resultatet blir i båda fall ofta kedjereaktioner av olika hastighet, med olika kontrollmekanismer. En kritisk händelse, eller utsaga, inspirerar en annan. Något som förklarar vår fascination inför genealogier, där tänkandet utgörs av spårandet av en idé tillbaka genom historien och upprättandet av filosofiska familjetråd. Även i tankens värld kan tillsynes superkritiska detonationer inträffa med katastrofala resultat, till exempel reformationen inom kristendomen vilket antände tusentals krigshärdar. Detta är dock enbart möjligt om förutsättningarna är de rätta. Men en tanke kan även ha konsekvenser utan att föremålet för tanken äger rum. Det



totala kärnvapenkriget har överskuggat efterkrigstiden utan att inträffa.

Fysiker hänvisar sällan till Kant när de talar om kriticitet. Vetenskapens objektivitetslöfte står utanför en sådan språklig konvergens. Det är i regel något som sker, kommer jag att argumentera, förutom i de *absoluta fallen*. Här måste jag gå till min egen tankes gräns, och sedan ta ett steg till.

De tankar av Derrida som har störst relevans för denna bok rör kärnvapenkrigets fikcionalitet i föreställningen att det bara kan beskrivas innan det inträffar. Ett faktum som leder Derrida till slutsatsen att litteraturvetenskapen, studiet av fiktionen, är det ämne som är bäst lämpat att avhandla kärnvapenkriget. Han uppmanade också universiteten att instifta institutioner i »kärnkritik« (*Nuclear Criticism*). Derridas idéer är en ingång till den fikcionalitet som kärnavfallets 100 000 år innebär, ett ämne jag återkommer till i efterföljande kapitel. Jag skulle vilja hävda att det av liknande skäl rör sig om en föreställning där den litterära, humanistiska, kritiken kan ta sig till ställen som andra paradigmer är oförmögna att nå.<sup>1</sup>

För att kunna närma oss Derrida och applicera hans kärnkritik på kärnavfallet är det först nödvändigt att begrunda skillnaden mellan det relativa och det han kallar det absoluta. Ett farmakon är som vi sett i en minimal definition samtidigt ett gift och ett botemedel. Det är relativt giftigt eller botande i förhållande till en viss kontext – ibland kan det botande vara giftigt och vice versa. Men vad menar då Derrida med ett farmakon i dess absoluta form när han säger att kärnvapenkriget utgör detta i en fiktiv framtid där alla begrepp, som gift och botemedel, verkar existera sida vid sida i ett tidlöst presens? Det är på sin plats att varna redan från början att även om gåtan kan definieras, betyder det inte att den kan lösas.

Derridas tankar om »kärnkritiken« återfinns i en föreläsning på engelska som han gav 20 april 1984 vid ett kollokvium i ämnet på

institutionen för latinska språk vid universitetet Cornell, USA. Som föreläsningens titel indikerar, »No Apocalypse, Not Now (full speed ahead, seven missiles, seven missives)«, presenterade Derrida en läsning (eller kanske snarare en performativ omskrivning) av Uppenbarelseboken, enligt legenden nedtecknad av Johannes på den grekiska ön Patmos. Kristus lärjunge skriver i den sju brev (missiv) till sju asiatiska församlingar om sina omvälvande syner av den yttersta tiden då Antikrist och Messias skulle bekämpa varandra på jorden innan Guds rike. Allt detta var del av apokalypsen, vilket ordagrant betyder avtäckandet (av Sanningen) eller uppenbarelsen.

Derrida börjar sin föreläsning med en parafra av första Moseboks första ord: »I begynnelse skapade Gud himmel och jord« samt Johannesevangeliets »I begynnelsen var ordet, och Ordet var hos Gud, och Ordet var Gud«. Derrida skriver » I begynnelsen har det funnits hastighet.<sup>2</sup>

Gud, påminner Uppenbarelseboken både i början och slutet, *är* början och slutet:

Jag är A och O, säger Herren Gud, han som är, och som var, och som skall komma, den Allsmäktige. (1:8)

Jag är A och O, begynnelsen och änden. Åt den som törstar skall jag giva att dricka för intet ur källan med livets vatten. (21:6)

Jag är A och O, den förste och den siste, begynnelsen och änden. (22:13)

Gud är med andra ord tid och evighet. Människan existerar bara i tiden. Våra liv har *början* och *slut*, vilket sätter oss i förhållande till början eller slutet utan att göra oss liktydiga med vare sig det ena

eller andra. Hastigheten utgörs av resan mellan början och slut, för individen likväl som för hela mänskligheten. Om allt kommer från Gud, och ska återgå till Gud, fanns hastigheten redan före oss.

Föreläsningens invecklade öppning kan tolkas som en kommentar till människornas självutrotning genom kärnvapenkriget. Derrida fortsätter med att konstatera att »folk finner det enkelt att säga« att mänskligheten riskerar en sådan utplåning, i vilken det inte finns något över, ingen »återstod«.<sup>3</sup> Omskrivningen »folk finner det ... « kan förstås som om detta är något i det allmänna samtalet, i diskursen eller retoriken. Diskursen och retoriken är också det som, kommer Derrida att visa, gör det möjligt att en sådan utplåning skulle kunna ske. Jag tror han också vill varna för hybris, för riskerna i tekniken och teknologin, som kan leda till att mänskligheten förhäver sig. Om människan kan utplåna sig själv skulle hon också utplåna ett kontinuum mellan Gud och människa. Människan skulle paradoxalt nog göra sig själv till Gud i det ögonblick hon försvann.

Det finns många före Derrida som diskuterat människans upphöjelse till det gudomliga genom kärnvapnen, bland annat den med Derrida samtida filosofen Jean Baudrillard. Enligt en känd men förmodligen apokryfisk referens, en fiktion, ska fysikern Robert Oppenheimer, en av kärnvapnets fäder, ha refererat till det hinduiska dikteposet *Bhagavad Gita* vid åsynen av den första kärnvapenexplosionen: »Nu har jag blivit Döden, förstöraren av världar«.

Det finns i Derridas text också ett eko av en modernistisk urkund – Filippo Tommasi Marinettis futuristiska manifest från 1909. Speciellt dess åttonde del där Marinetti hävdar att »vi« (i moderniteten) befinner oss på »seklernas yttersta udde«. Marinetti skriver:

Varför skulle vi se tillbaka – när vi vill slå in den hemlighetsfulla por-

ten till det Omöjliga? Tiden och rummet dog i går. Vi lever redan i det absoluta, eftersom vi redan har skapat den överallt närvarande eviga hastigheten.<sup>4</sup>

Derrida hänvisar inte till Marinetti, men det går att läsa hans text som ett problematiserande av densammans futurism. Vad betyder det att människan kan skapa gudomlig hastighet, förutom att människan kan förgöra sig själv?

Alarmismen i Derridas föreläsning från 1984 kan idag låta något främmande, även om den återaktualiseras i den accelererande klimatkrisen och i ett återvändande kärnvapenhot. Det kan därför vara bra att påminna sig om den historiska kontext i vilken den var skriven. Konflikten mellan stormakterna eskalerade under sent 1970-tal och tidigt 1980-tal. Sovjet invaderade Afghanistan i december 1979. Ett halvår tidigare, i början av maj, hade Margaret Thatcher blivit vald till Storbritanniens statsminister. En konservativ politiker med aggressiv inställning mot Sovjet. 1980 bojkottade USA sommarolympiaden i Moskva i protest mot invasionen av Afghanistan och valde hösten därpå Ronald Reagan till sin fyrtionde president, även han en stark motståndare till »kommunismen«. Året före Derridas föreläsning sammanföll med den mest intensiva eskaleringen av konflikten mellan NATO och Sovjet. Det var 1983, inför en frireligiös publik i Florida, som Reagan först hänvisade till Sovjet som ett »Ont Imperium«.

I mars 1983 offentliggjorde Reagan sitt nya försvarsprogram *Strategic Defense Initiative* (SDI) där olika vapen, delvis stationerade i rymden, skulle skapa ett totalförsvar mot sovjetiska kärnvapenmissiler. SDI fick smeknamnet *Star Wars* efter den populära filmserien vars första del hade haft premiär 1977 och skulle visa sig vara nästan lika fiktiv som sin namne. Men trots att det inte fanns annat än som fantasi ruckade SDI på den ordning som etablerats genom

vad som kallats världens mest passande akronym – MAD (Mutually Assured Destruction).<sup>5</sup> MAD utgjorde en självmordspakt där båda sidor visste att resultatet av ett kärnvapenkrig ofrånkomligen var att *båda sidor* skulle utplånas, och med dem stora delar, eller kanske hela, världen. Övervakningssystem existerade för att varna om att missiler var på väg. Om en sida har avlossat sina vapen fanns det inget sätt att stoppa dem. Vid upptäckten av inkommande missiler skulle den andra sidan avfyr sina som hämnd, även om det inte ändrade krigets utkomst (förmodligen en nästan total utplåning) för deras del.

En sovjetisk satellit plockade den 26 september 1983 upp en signal som visade en missil på väg från USA mot Sovjet. Vid de sovjetiska avfyrningsknapparna med order att slå tillbaka om USA attackerade, stod 44-årige överstelöjtnanten Stanislav Petrov. När historien långt senare blev känd var det han som fick ge ett mänskligt ansikte åt MAD. I det avgörande ögonblicket tvekade Petrov. Bara en missil verkade märkligt om det rörde sig om början på ett krig. Han bestämde sig för att avvakta. Efter en stund rapporterade systemet ytterligare fem missiler. Petrov var nu en hårsman från att förgöra världen som han kände den. Men även sex missiler verkade för lite för en attack. Han fattade beslutet att tolka hela händelseförloppet som ett sovjetiskt systemfel.

I sin föreläsning leker Derrida fram och tillbaka med kopplingen mellan orden missil och missiv, med en centralreferens till de sju missiv (brev) som Johannes skickar till de sju kyrkorna. I fallet Petrov går det att säga att den sjunde missilen saknades för att världen skulle ha gått under. Petrovs beslut räddade jorden men vissa källor menar att det förstörde hans psykiska hälsa vilket ledde till slutet på hans karriär.<sup>6</sup>

Filmen *The Day After* visades på TV i USA 20 november 1983, kort efter Petrovs »incident« (som bara en handfull personer i Sov-

jet då kände till). *The Day After* var en skolboksillustration av ett förlopp enligt MAD-principen. I öppningssekvensen visades texten »Även om denna film är baserad på vetenskapliga fakta, är den fiktion«, vilket ytterligare band samman verkligheten och fantasi på ett sätt som vi kommer att få återkomma till i samband med Derridas föreläsning.

*The Day After* utspelar sig i Missouri, USA, men börjar med helikopterbilder från olika miljöer runt om i USA: bukoliska landskap, moderna städer, cowboys, förskolor och fabriker. Åskådaren möts av ett slags tidlös *Americana*. Här råder vad William G. Harding en gång benämnt som »normalcy«, ett normalt *varande*. Samtidigt är det något som är galet. Bilderna flimrar förbi alldeles för fort för att det ska vara bekvämt. Kameran sveper nervöst över det normala som om den visste att det normalas dagar redan var räknade. En känsla av en undergång i vardande infinner sig trots ett harmlöst innehåll.

När vi kommer in i filmens handling avslöjas att en spänning existerar mellan supermakterna. Huvudpersonerna, en läkare och hans fru, ligger i sängen och tänker tillbaka på hur deras dotter blev till när de var i New York mitt under kubakrisen. De oroar sig nu liksom då över att spänningen ska leda till krig, men lugnar sig. Det kommer förmodligen inte att hända. Mannen säger till sig själv och sin fru att »folk är galna, men inte så galna«.

Ordern att slå (alternativt slå tillbaka mot sovjetiskt anfall) skildras realistiskt. Befallningen tas emot av militärer i USA:s silor. Vi får se en soldat ringa tillbaka för att vara på det klara med att det inte är en övning. Ordern upprepas och de utför den, utan att som Petrov bestämma sig för att systemet blivit galet. I filmen är det inte tydligt om USA:s missiler är ett svar på inkommande sovjetiska missiler eller en »first strike«. Resultatet är i vilket fall som helst det samma. När missilerna skjuts iväg från sina underjordiska förva-

ringsplatser på USA:s landsbygd vet alla att sovjetiska missiler antingen redan är på väg eller mycket snart kommer att vara det. Det kommer enligt filmen att ta en halvtimme för missilerna från USA att nå Sovjet, och då förstår alla att det kommer ta ungefär lika lång tid för de sovjetiska att nå USA.

*The Day After* är en film helt utan hopp. Skildringen av kärnvapendetonationers effekter, samt tiden efter (fram till vad som verkar bli mänsklighetens slut), är brutal. Den mest skrämmande delen av filmen inträffar dock halvtimmen innan missilerna slår ner. Då är alla döda, och allt är utplånat, samtidigt som alla lever, och allt existerar. Tiden har upphört att ha någon mening i sin samtidighet. Samhället bryter samman. Kulturen upphör.

Redan innan *The Day After* visades hade konservativa politiska krafter försökt få ABC att skrota produktionen. Kanalen anklagades för att göra sig till en megafon för kommunistisk propaganda. Det var som en reaktion på denna kritik som beslutet togs att linda in filmen genom en introduktion av huvudrollsinnehavaren (John Collum), som utanför sin karaktär presenterade filmen som fiktion. Han varnade att den inte var något för små barn och att större barn skulle se den tillsammans med vuxna.<sup>7</sup>

För att vara på den säkra sidan följdes också filmen av ett specialavsnitt av pratprogrammet *Viewpoint* med Ted Koppel vars främsta uppgift var att försäkra publiken att vad de sett *bara var fiktion*. De inbjudna gästerna, bland dem Henry Kissinger och Robert S. McNamara lugnade med djupa fadersröster. Men två »liberala« röster hade också bjudits in, astronomen Carl Sagan och författaren Elie Wiesel. Kanske var det den senare som trots försäkringarna gjorde mest för att hålla skräcken vid liv. Wiesel sa att filmen gjort honom »skrämd eftersom jag vet att det som vi inte kan föreställa oss kan hända. Jag vet nu att det omöjliga är möjligt«. Och här syftade han förmodligen lika mycket på nazisternas förintelseläger

som han själv upplevt under kriget, som kärnvapenkriget. Sedan la Wiesel till: »Plötsligt sa jag till mig själv, kanske har hela världen, märkligt nog, blivit judisk«.<sup>8</sup>

*The Day After* sågs av ett hundra miljoner, fyrtiosex procent av USA:s TV-publik. Den möttes trots åtgärderna av omfattande kritik. Skolförvaltningen i New York skrev och klagade att den inte kunde ses som en skräckfilm, då vuxna i förhållande till en sådan åtminstone kan säga till barn att spöken och vampyrer inte existerar i verkligheten. Hotet om ett kärnvapenkrig var ju, som de argumenterade, verkligt.<sup>9</sup> Filmen fick också mer förutsägbar kritik för att vara sovjetisk propaganda, alltså fiktion.

President Ronald Reagan såg *The Day After* före allmänheten vid en privat visning 10 oktober 1983 på presidentens sommarresidens Camp David. Forskaren Beth Fischer, som skrivit utförligt om händelsen, uppmanar oss att dröja vid denna fotnot i historien. Film var överlag ett viktigt sätt för den forne skådespelaren Reagan att ta till sig världen och hans rådgivare försökte ofta fånga hans uppmärksamhet genom att visa spelfilmer om aktuella ämnen.<sup>10</sup> Reagan skrev själv om sina intryck efter att ha sett *The Day After* i sin dagbok. Han kallade den »kraftfull« och »effektiv«, värd »alla de sju miljoner dollar« som produktionen hade kostat. Den gjorde honom »mycket deprimerad« och med insikten att »vi måste se till att vi gör allt vi kan [ . . . ] för att det aldrig blir ett kärnvapenkrig.«<sup>11</sup> Januari 1984 inledde Reagan avspänningspolitiken, som till slut skulle leda till början på slutet på den mest intensiva spänningen mellan supermakterna.

Sagan om *The Day After* var inte slut i och med Reagans reaktion. ABC sålde 1987 rättigheterna att visa filmen i Sovjetunionen.<sup>12</sup> En som såg filmen var den framtida ryske presidenten Boris Jeltsin. Han hänvisade åtminstone till den under sitt tal till USA:s kongress 17 juni 1992, när han sa: »trots det vi såg i den välkända amerikan-



ska filmen *The Day After* kan det idag sägas, att morgondagen blir fredlig och med mindre skräck och mer hopp för våra barns lycka. Världen kan dra en lättnadens suck.«<sup>13</sup>

Derrida är närmare Reagans nedstämdhet än Jeltsins lättnad, och måste också läsas mot den bakgrunden. Världen balanserade på en knivsegg när Derrida formulerade sina tankar. Vansinnet i MAD hade generaliserats och gått vidare till en ny galenskap i och med Reagans SDI och idén om att ett kärnvapenkrig skulle kunna gå att vinna. En fiktion som ledde till en ny kapprustning.

Derrida inleder sin föreläsning med slå an en ton som om han talade med någon vid randen av en avgrund. Kärnvapenkriget definieras av sin hastighet (världens undergång, nu!). Han uppmanar lyssnarna att se upp och sakta ner och varnar också sig själv för att för hastigt ge sig in i sin argumentation. Samtidigt erkänner han att tiden är knapp med tanke på det extrema läget. Detta benämner Derrida som en »hastighetens apori«, en självmotsägelse som indikerar »behovet att agera både långsamt och snabbt«.<sup>14</sup> Med andra ord, en nödvändighet att skynda för att hinna fram till att sakta ner innan det var för sent.

Den första missilen/missivet i föreläsningen handlar om att visa hur kärnvapenverkligheten är del av ett kontinuum på samma sätt som människans tid är del av en gudomlig evighet. Det är inte ett tillstånd vid sidan av, ett radikalt nytt predikat. Men det ska för den skull inte förstås som verkligheten *här och nu*, snarare så är den samtidigt *här och i ett kommande*, med skillnad och tidlig förskjutning inskriven i sitt väsen.

Derrida talar om hastighet, men hans argument kan också förstås genom att se på radioaktivitet som något som existerar i den värld som vi redan bebor. På Äspölaboratoriet utanför Oskarshamnsverket finns inte några radioaktiva ämnen från kärnkraftsprocessen (vilket är anledning till att jag och annan allmänhet är

välkomna). Dock var den skimrande granitväggen som jag förfördes av radioaktiv, men helt »naturligt«, liksom uran, torium och kalium. Vad gäller kärnavfallet och dess förvar är idén alltså att gräva ner vår radioaktivitet i naturens.

Det finns på vår planet till och med naturliga reaktorer. Under tidigt 1970-tal upptäcktes något märkligt med uranet som bröts vid Oklo, Gabon. Förekomsten av uranium-235-atomer var bara 0,717 procent. På alla andra uppmätta platser på jorden (och även på månen) utgjorde  $^{235}\text{U}$  0,720 procent av allt uran. Efter undersökningar i Oklo uppdagades att  $^{235}\text{U}$  blivit förbrukad i en naturlig kärnreaktion – naturen hade tack vare perfekta förhållanden nått kriticitet. Ett tjugotal spontana kärnreaktorer har sedan upptäckts i Gabon. De var aktiva från och till (beroende på grundvattentillförseln) under flera hundra tusen år för två miljoner år sedan. Energiproduktionen var förmodligen blygsam, kanske nog för att idag driva några köksapparater.<sup>15</sup>

I det andra missivet fortsätter Derrida med att fånga in ämnet. Han talar på Cornell inför en publik av humanister och konstaterar att varken de eller han är »experter i strategi, i diplomati, i teknovetenskapen som omgärdar kärnklyvningen«. Snarare är de »specialister i diskurser och texter, alla slags texter«. Samtidigt refererar han till fenomenet kärnvapenkrig som något »sagolikt textuellt«. Det av två anledningar. Kärnvapen är totalt beroende av »strukturer av information och kommunikation«. Och kärnvapenkriget har inte ägt rum: »vi kan bara skriva och tala om det«. Fenomenets textualitet gör således specialisterna på text till de verkliga experterna.<sup>16</sup>

Det totala kärnvapenkriget är något som inte inträffat tidigare, vilket gör det till en icke-händelse. Derrida kallar det också en »fabel« och en »ren uppfinning« på samma sätt som myter, bilder, utopier och andra fiktioner – som det traditionellt har varit littera-

turvetenskapens, och humanioras, uppdrag att studera.<sup>17</sup>

Att kriget skulle vara en fiktion betyder inte för Derrida att verkligheten på något sätt skulle vara upplöst. Det finns en »massiv verklighet« vad gäller kärnvapen, men uppdraget är att skilja på de oanvända vapnens verklighet och krigets fiktion. Men ett sådant åtskiljande måste göras kritiskt. Och här betyder kritiskt för Derrida förmågan att förstå att två saker kan vara »distinkta«, utan att göra dem till »två separata saker«.<sup>18</sup> Ytterligare en gång försöker Derrida hålla ämnet nära sig. Inte ens skillnaden mellan verklighet och fiktion får vara en skillnad i radikal mening utan mer av en förskjutning som samtidigt binder två termer närmare varandra.

Derrida avslutar det andra missivet med att återkomma till vetenskapsmännen, »experterna«, och varnar för att »vetenskapsmännens vetenskap inte är lika vetenskaplig som vi tror. Den är tro, och därmed också fabel«. Han menar här inte vetenskap i termer av vetenskapliga förlopp, vad som händer om en neutron klyver en atom och så vidare, utan vetenskapsmännens delaktighet i spekulatjonen över en framtid som aldrig kan bevisas, till exempel i förhållande till hur människor kan antas att agera i olika situationer. En arkaisk och vulgär psykologism och sofism existerar samtidigt med kärnvapenarsenalernas hypermoderna kommunikationsteknologi. De två har enligt Derrida till och med växt samman.<sup>19</sup>

I det tredje missivet går Derrida vidare i påvisandet av situationens textuella natur genom att analysera kärnvapnens retoriska dimensioner. Här står den så kallade avskräckningsdoktrinen i fokus, alltså den som i linje med MAD skulle avskräcka den andra sidan från att attackera. Derrida liknar doktrinen med retorikens, ordkonstens, »övertalning«. Han hänvisar nu för första gången till kärnkatastrofen som ett »absolut farmakon«, men förespeglar en subtil vändning i sitt argument när han säger att det är ett farmakon som inte enbart är vävt i ord.<sup>20</sup>

Derrida har i sin föreläsning fram till nu hänvisat till text och ord och till fiktion i allmänhet som litteratur. I det fjärde missivet konkretiseras utsagan och en skillnad upprättas mellan litteratur och poesi. Skillnaden är hos Derrida vanligt förekommande, men får här en alldeles speciell manifestation. Han sätter helt sonika likhetstecken mellan litteraturen och dess bibliotek och arkiv samt dess legala kontext baserad på signaturen, där avsändaren är viktig att definiera. Litteraturen likställs även allegoriskt med kärnvapenarsenalen (litteraturen är en »stockpiling«, samma ord som används för lagring av vapen). Det senare är också ett arkiv, men ett som är i stånd att förstöra inte bara sig själv, utan alla tidigare arkiv som det är sprunget ur (inklusive litteraturen). Ett kärnvapenkrig skulle utradera alla möjligheter för litteratur. Det är alltså det Derrida tidigare hänvisade till som en förstörelse utan återstod. Men detta behöver inte betyda slutet på all mänsklighet. Derrida håller dörren öppen för möjligheten att några överlever. Utan arkiv kommer mänskligheten att kunna vända sig till en arkivlös fiktion, det vill säga det litteraturlösa ordets poesi och epik. Dessa kan komma att leva vidare.<sup>21</sup>

Efter att ha avhandlat några för honom vanligt förekommande ämnen, logocentrismen (uppvärderandet av det talade ordet över texten) och arkivet, återvänder Derrida till den tyska fenomenologin som färgat så mycket av efterkrigstidens franska filosofi. Han rör sig via ordet »epok«, som i den »nukleära epoken«, till begreppet *epoché*, det som Edmund Husserl refererade till som *Einklammerung* (bokstavligen ett parantessättande). Studieobjektets existens accepteras (dess fysiska egenskaper kan lämnas åt naturvetenskapen) för att vi ska kunna koncentrera oss på de intryck som studieobjektet skapar i perceptionsakten. Med andra är parantessättandet en kritisk handling för att urskilja det vi ska koncentrera oss på, i vetenskap om att en helhet är onåbar.

En »epok« kan förstås som den tid där en viss *epoché* infaller. Derrida definierar sedan kärnvapenkrigets epok som en »absolut epoché«, en »epoché [suspension] av absolut kunskap«. Suspensionen blir här liktydig med en »absolut självförstörelse« utan avtäckande av sanning (ett avtäckande som kan kallas apokalyps) – »No Apocalypse«. Han avslutar med att säga att tillståndet kan studeras bättre genom den bästa litteraturen (Mallarmé, Kafka och Joyce, till exempel) än i samtida böcker som realistiskt försöker skildra en »verklig« kärnvapenkatastrof vilket anknyter till den föregående frågan om kompetenserna.<sup>22</sup>

Vid fjärde missivet kommer Derrida fram till något av det mest infernaliskt invecklade i hans argument. Det är nästan som om han presenterar en tidsinställd sprängladdning som varsamt måste desarmeras. I argumentet kring en apokalyps i vanlig mening (en eskatologisk händelse som innebär världens undergång) som trots allt inte innehåller en apokalyps (i precis mening – ordet betyder »avtäckande« eller uppenbarelse) finns troligen en dold referens till Günther Anders och hans begrepp »Apokalypse ohne Reich« (apokalyps utan [Guds] rike). Den användes också i relation till en förstörelse av världen genom kärnvapenkrig som skulle vara utanför all möjlighet till att vara meningsfull.<sup>23</sup>

Intresset för ett slut på tiden som samtidigt inte innebär en religiös utsaga i bekant bemärkelse (vad gäller de abrahamitiska religionerna) är ett tema som ett flertal judiska tänkare återkommer till under 1900-talet, inte bara Anders och Derrida.<sup>24</sup> Derrida utvecklar tematiken vidare i boken *Marx spöken* (Spectres de Marx) från 1993. Men här skiljer sig, på ytan, resonemangen om det messianska sig på intressanta sätt från föreläsningen »No Apocalypse, Not Now«. Från en undergång utan uppenbarelse verkar vi röra oss mot en uppenbarelse utan undergång.

Det utmärkande vad gäller det messianska i *Marx spöken* är att

det är förknippat med en kommande, eller ännu inte närvarande, rättvisa.<sup>25</sup> Den som kommer är »den andre«, »den absoluta och oförutsägbara singulariteten hos den kommande *som rättvisa*«, samt »det omedelbara brottet, det oerhörda brottet, den oändliga överraskningens oläglighet, heterogenitet utan fullbordan«.<sup>26</sup> På denna absoluta överraskning måste vi kunna vänta på samma sätt som vi väntar på det vi inte förväntar oss, med en gästfrihet som är absolut och utan förbehåll. Derrida hänvisar till detta som en »tillkommande demokrati« och en »messianism utan innehåll« samt »det messianska utan messianism«.<sup>27</sup> Begreppet »messianska« istället för »messianism« använder Derrida för att understryka att det handlar om en »struktur för erfarenhet« snarare än något som tillhör ett religiöst system.<sup>28</sup>

Den version av det messianska som skymtar fram i »No Apocalypse, Not Now« kan inte läsas som synonym med den som nästan tio år senare läggs fram i *Marx spöken*. Den ena är nattsvart och den andra kan tolkas som hoppfull. Den ena ska undvikas och den andra verkar det som om vi ska öppna oss inför. Vad de delar är en struktur. Båda definieras genom motsägelsefulla negationer och verkar ogenomträngligt oförutsägbara. Det är som om ett språk är möjligt på en sida, och ett annat på den andra. I denna öppning mot omöjligheten gör också Derrida vad som kan läsas som ett möjligt avsteg från det som i föreläsningens början verkade vara ett skillnadsbegrepp som innebar ständig förskjutning. Detta skulle kunna ses som ett steg mot »absolutism«, men givet Derridas ovilja mot det språkligt dogmatiska är det mer naturligt att kalla det för »det absoluta«. En kärna *bortom* horisonten.

Derrida utvecklar diskussionen kring det absoluta i det femte missivet. Kärnvapenkriget blir här till den »absoluta referenten«, den »absoluta utplåningen« och det »absoluta spåret«. Den absoluta referenten skulle kunna förstås som något vars uttryck och

mening sammanfaller med det som den refererar till. En semiotisk kollaps. Nästa begrepp, »absolut utplåning«, kan vi förstå som ett utplånande av utplåningen (i linje med Derridas utsaga om att kriget kommer att förstöra alla arkiv som möjliggör förståelse av förstörelsen). Ett argument som endast fungerar om vi är beredda att hålla med Derrida om att den eventuellt överlevande poesin inte har någon kunskapsmässig, epistemologisk, relevans – ett argument som utmanar många bekanta litteraturbegrepp. Det tredje konceptet, »absolut spår«, anknyter till Derridas *trace* (ett begrepp som finns redan det tidiga verket *De la grammatologie*). Spåret är skillnaderna (gentemot andra tecken) som tecknet bär med sig – en närvarande frånvaro. Ett absolut spår framstår i denna kontext som själva språkets kollaps.

Derrida sätter det absoluta i förhållande till det individuella. Individens eller individers utplåning kan mötas av ett symboliskt arbete vad gäller »sorg, minne, kompensation, internalisering, idealisering, förskjutning och så vidare« samt »monumentalisering, arkivering« och »*arbete med resten, restens arbete*«. Vi kan också föreställa oss sådana delvisa undergångar, på samma sätt som vi kan föreställa oss vår egen död. Detta är inte fallet med kärnvapenkatastrofen där kanske inte mänskligheten utplånas, men väl det mänskliga arkivet och mänskliga arkivarbetet. En sådan katastrof kan vår kultur inte bära. Derrida hävdar att det enda vi kan säga inför en sådan absolut händelse är att det skulle innebära »den restlösa och o-symboliska förstörelsen av litteraturen.«<sup>29</sup>

I BBC-filmen *Threads*, skriven av Barry Hines och producerad av Mick Jackson från samma år som Derridas föreläsning finns ett försök att visa hur förstörelsen skulle kunna vara absolut även om den inte innebär slutet på allt liv. Den brittiska filmen, ett montagearbete, börjar med naturbilder på spindlar som väver. En allegorisk väv som, likt Derridas »spår«, håller ihop språket och kulturen. De

är individuellt svaga, men kollektivt starka. Dubbelmeningen är inskriven idiomatiskt: »att hänga på en tråd« och att komma samman »i en stark väv«.

*Threads* följer en bekant kärnvapenfilmdramaturgi. Vi får se vanliga människor (i Sheffield) som lever sina alldagliga liv i skuggan av en sakta men stadigt framväxande geopolitisk kris. *Threads* är ovanligt välgjord, men fram till att bomberna börjar regna över Storbritannien förutsägbar. Filmen fortsätter sedan att skildra (de överlevande) protagonisterna två generationer fram i den efterföljande kärnvapenvintern. Vad som inträffar är en gradvis historisk regression. Befolkningen reduceras avsevärt. De får arbeta för hand och svälter i sina trasor. Staten existerar bara som våld, det som med vapen kan försvara några få. Människorna har till och med tappat stora delar av sitt språk. De grymtar mest till varandra för att kommunicera i en fruktansvärd hobbessiansk tillvaro. Filmen övergår också, som för att påvisa regressionen, från färg till svartvitt.

Derrida refererar inte till *Threads* och skulle förmodligen ha avfärdat filmen som ett försök att föreställa sig det otänkbara. Den lyckas på ett sätt fundera över livet utan arkiv. Men den saknar även poetisk återstod. Poesin uttraderas, liksom arkivet.

I det sjätte missivet försöker Derrida återföra slumpen till det absoluta (den som i *Marx spöken* kommer att formuleras som en oförutsägbarhet). Här reagerar han mot en annan typ av bekant dramaturgi – en där kärnvapenkrigets avskräckningssystem ses som »rationella« och »realistiska«. De måste snarare förstås, enligt Derrida, som en förment kalkylerbarhet som lätt övergår (en övergång till det oförutsägbara som verkar förutsägbar) till det okalkylerbara: slump, tur, risk och otur. Derrida hänvisar inte till en slump som går att inlemma inom det kalkylerbara som potentialitet (alltså grader av sannolikhet för att något osannolikt, oplanerat, ska



inträffa, något som vi kan förvänta oss). Snarare skriver han om något »otänkbart«.<sup>30</sup>

Den »absoluta missilen« är, enligt Derrida, språk. Och språket äger därför, liksom all skrift och alla »poetisk-performativa eller teoretiskt-informativa texter«, förmågan att sända sig själv, att skapa sin egen destination.<sup>31</sup> Denna irrande öppning är samtidigt också det som skiljer början från slut. En missil som nådde sin destination skulle innebära »händelsen«, det vill säga det slutgiltiga inträffandet av en första stund som också skulle vara den sista. I förtäckta ordalag hänvisar Derrida till världen som var innan och kommer efter människan, alltså den som tillhör Gud (alfa och omega). »Händelsen« medför i andra texter, som *Marx spöken*, något som potentiellt verkar eftersträvansvärt, kanske till och med en uppenbarelse (rättvisa och demokrati). I »No Apocalypse, Not Now« är det svårt att se händelsen som något annat än fruktansvärd, en undergång som mänskligheten måste försöka undvika.

Derridas tankar kring slumpen kan förstås, eller tolkas, genom simulationen. När vi simulerar försöker vi förutse det som utan simulation hade varit oförutsägbart. Denna typ av prognosskapande är centralt inom kärnvapensystem, men även kärnkraftssystem, där slumpen måste bemästras så långt som bara möjligt innan det som är både befarat och oförutsägbart inträffar. Inget av detta betyder dock att vi någonsin skulle lyckas med att simulera en »händelse« i Derridas mening.

Tre år innan Derridas föreläsning utnämnde Jean Baudrillard »det nukleära« till »simulationens apoteos« och hävdade att hotet av kärnvapenkriget var lika trovärdigt som omöjligt.<sup>32</sup> Apoteos är upphöjandet av något, vanligtvis någon, till gudomlighet. Det är svårt att greppa Baudrillards optimistiska slutsats om krigets omöjlighet (så till vida det inte är en poäng mer likt den Derrida skulle formulera; *det är omöjligt tills det är möjligt – och då är allt annat*

omöjligt). På många sätt är det snarare som om simulationens seger över kriget utgör det allra största hotet. Det är simulationen som kan leda till att kriget inträffar, vilket både verkligheten och fiktionen visar.

Andra november 1983, mindre en månad efter att Reagan såg filmen *The Day After* på Camp David, rullade NATO igång den stora militärövningen »Able Archer« i Belgien. Målet var att simulera de första stegen i ett kärnvapenkrig. Övningen observerades av sovjetiska agenter som i sin tur observerades av agenter från NATO-länderna. Samtidigt simulerade USA:s flotta angrepp på östra Sovjet vilket de inte informerat NATO om, som i sin tur inte informerat Sovjet om att Able Archer skulle inträffa. I Moskva registrerades en lång rad fiendeaktivitet som inte kunde förstås.<sup>33</sup> Det troliga var, från deras perspektiv, att Able Archer var en övning, men det kunde lika gärna vara en attack förklädd till övning. I vilket fall utfördes simulationen så verklighetstroget att det inte fanns någon skillnad mellan den och en verklig förberedelse för krig. För Sovjet var både alternativen att vänta eller att slå till först (för att inte tappa initiativet) rationella. Dock var det omöjligt att göra båda samtidigt. De bestämde sig för att till synes agera både snabbt och långsamt; militären mobiliserades men ingen missil avlossades.<sup>34</sup> Som i fallet med överstelöjtnant Petrov fick den mänskliga faktorn till slut avgöra, om vi med en sådan förstår förmågan att ifrågasätta fiktionens överensstämmande med verkligheten.

Ett mardrömsscenario, eller verkligen en simulationens apoteos, skildrades i filmen *WarGames* som hade premiär samma år som Able Archer och Petrovs beslut. Här framstår simulationen i sin mest tekno-logiska gestalt.

*WarGames* (regisserad av John Badham) börjar med att två män åker i en jeep till en liten stuga någonstans i USA. Männerna stannar, kliver ut, och stiger in i ett alldagligt vardagsrum. Väl därinne visar

de upp passerkort för en spegel. Huset är en förklädd portal till en underjordisk kärnvapencentral. De två militärerna har knappt hunnit sätta sig vid sina paneler innan de nås av ordern att avfyra sina missiler. Mekaniskt påbörjar de en inövad koreografi av knapptryckande. Detta avbryts hastigt när en av dem sträcker sig efter en telefon och säger till sin kollega: »Jag vill prata med någon på den förbannade telefonen innan jag dödar tjugo miljoner människor«.

Filmens nästa scen utspelar sig bland höga militärer som diskuterar det faktum att tjugotvå procent av soldaterna som får en direkt order att avfyra en kärnvapenmissil (de vet inte om det är en övning eller verklighet) vägrar. För att motverka denna mänskliga faktor har en superdator utvecklats. Dag och natt simulerar den olika kärnvapenkrigsscenarioer. Datorn är kopplat till det större nätverket och kan med hjälp av all data (om till exempel inkommande missiler) fatta ett autonomt beslut att avfyra USA:s kärnvapenarsenal. Med andra ord skulle världen inte existerat om en liknande maskin hade ersatt överstelöjtnant Petrov.

Simulationen har, i filmen *WarGames*, fått den ultimata makten. Inte ens sladden kan dras ut då det skulle tolkas som en fientlig handling av maskinen. En tonårshacker och datorns skapare (en Dr. Frankensteinkaraktär som i John Woods gestalt ser ut som datapionjären Alan Turing) måste nu försöka lära datorn att ett kärnvapenkrig inte kan vinnas. Den implicita referensen är här till Turings kända test från 1950 där han föreslog att artificiell intelligens har uppstått när det för människan inte längre är möjligt att skilja mellan en maskin eller en människa på andra sidan i en distanskonversation.<sup>35</sup> Som *WarGames* visar är kanske det mest skrämmande när vi inser att det är en maskin och att den har all makt över oss. Det enda sättet vi har att skydda oss är att göra maskinen människolik, det vill säga empatisk snarare än kalkylerande.

Perioden kring Derridas föreläsning var på många sätt ett enda stort Turing-test, med skillnaden att det handlade om att kritiskt kunna skilja mellan rationell och irrationell aktör. Eskalerande kriser kunde bara nå en nivå där kriget började om ett av blocken utförde det första anfallet. MAD-principen byggde på att ett sådant anfall aldrig skulle genomföras, men var samtidigt värdelös om den andra sidan inte kunde tro att fienden inte skulle kunna vara så irrationell att det skulle kunna hända. Richard Nixon upphöjde den vrickade logiken till en ny nivå genom sin ökända »Mad Man Theory« som gick ut på att ge intrycket av, simulera, att han var aggressiv och impulsiv inför fienden, redo att slå till först med andra ord.

Det intressanta här är att det för fienden inte spelade någon roll om den andra sidan styrdes av en rationell dator, förmögen att ta beslut som inte brydde sig om mänskligheten, eller en irrationell, irrande, människa. Och det var abdikationen inför simulationen som öppnade för möjligheten att en total rationalitet skulle råda. Som Derrida påpekade, och kanske även Baudrillard, var det dock en omöjlig möjlighet. Slumpen lyckades alltid bryta igenom. En slump som Derrida förstår som en irrande förskjutning som gläntar på det som skiljer början från slutet vid ögonblicket då en utveckling kan gå åt två diametralt olika håll (*kris*) vilket kräver *kritik* (valet av olika alternativ i en stund av kris).

»Mad Man« Nixon avgick efter Watergateskandalen 1974, mindre än ett årtionde senare, 1981, tillträdde partikamraten Reagan som inte förstod hur Sovjet kunde tro att USA skulle kunna attackera först (och heller inte varför det skulle vara i USA:s intresse att Sovjet trodde det). Han ville träffa Sovjets ledare öga-mot-öga för att prata och övertyga honom om att det skulle vara helt mot USA:s väsen att starta ett kärnvapenkrig provocerat.<sup>36</sup> Reagans »logocentrism« gör att han tror sig kunna nå en avspänning vad gäller simulationernas förvirring (fiktionen) genom att ta bort systemen för

kommunikation (det som Derrida också kallade litteraturen) och nå fram till *Ordet*.

Reagan var inte bara oförmögen att förstå att MAD byggde på möjligheten av en irrationell handling, men också att MAD krävde självmordspaktens totalitet. Båda parter skulle utplånas. Reagans SDI var ämnat till att skapa en situation där ett kärnvapenkrig skulle kunna »vinnas«. Dock var hela planen så orealistisk att det hela blev till en simulation av ett sådant tillstånd. I och för sig spelade det ingen roll om Sovjet visste att det skulle fungera, eller bara skulle föranledas till att tro det. En situation, en tidpunkt, hade skapats som krävde att någonting skulle förändras. Ifrågasättandet av MAD bidrog till det andra kalla krigets slut.

En annan avgörande handling som Reagan utförde vid rätt tidpunkt var att ta det första steget (en »first strike«) mot en konkret avspänning vilket ledde fram till det första mötet med Sovjetledaren Michail Gorbatsjov november 1985 i Genève. Filmen (det vill säga fiktionen/simulationen) *The Day After* kan ha varit en av anledningarna till att Reagan beslöt sig för att finna ett sätt att undvika ett kärnvapenkrig.

Möjligen förstod inte Reagan verklighetens (realpolitikens) irrationalitet, men väl fiktionens. Eller så simulerade han att vara lätt korkad för att kunna ta de rätta besluten vid rätt tidpunkt. För utgången av hans handlingar är frågan oviktig, vilket kanske säger allra mest om den förvirrande tid som han agerade i.

Simulationer och fiktioner utan omkringliggande verkligheter är galenskaper, på samma sätt som det andra kalla kriget. I *Simulacres et simulation* från 1981 lekte Baudrillard närmast sadistiskt med galenskapen när han gav sitt första kapitel denna epigraf:

Skenbilden är aldrig det som döljer sanningen – det är sanningen som döljer att den inte finns. Skenbilden är sann.<sup>37</sup>

Och signerade med en falsk källhänvisning till *L'Ecclésiaste* (Predikaren i Gamla testamentet). Hans citat var i sig själv ett påhitt, en simulation.

Rainer Werner Fassbinder var en av de som fångade frågan om simulationen och galenskapen. Den tvådelade tv-serien *Welt am Draht* från 1973 intresserar sig inte för kärnvapen eller kärnkraft, men referensen till tråd eller ledning (*Draht*) förbinder den med både *Threads* och Derridas intresse för informationsnätverk.

Fassbinders serie var en dramatisering av boken *Simulacrum 3* av Daniel F. Galouye. Den var i sin tur del av en rörelse att utforska simulationen i samma tradition som Adolfo Bioy Casares *La invención de Morel* från 1940 och Alain Resnais' film *L'Année dernière à Marienbad* från 1961.

*Welt am Draht* visar hur en firma har byggt en superdator, *Simulacron*, innehållande en elektronisk simulerad värld som kan användas för kommersiella eller politiska undersökningar, för att hjälpa företag eller politiker planera sina aktiviteter. När en besökande politiker förevisas datorn (som står i ett rum fyllt av speglar) säger den tekniskt ansvarige till honom att han »inte är mer än andras bilder«. Fassbinder riktar udden mot hela mediasamhället; en värld byggd på bilder som med lätthet kontrolleras av privata intressen. Ofrånkomligen kritiserar han på detta vis även, eller kanske främst, det medium, televisionen, som serien använder sig av för att kommunicera.

*Simulacrons* tekniker kan färdas mellan den verkliga verkligheten och den simulerade verkligheten som de simulerat genom telefonportaler. Världarna är identiska. Snart börjar *Simulacrons* simulerade invånare använda portalerna för att leta sig till den värld som *Simulacrons* skapare upplever som verkligheten. Protagonisten, en Herr Stiller som arbetar med simulationen, upplever den ultimata psykiska upplösningen i ögonblicket då han börjar miss-

tänka att också den värld han lever i är en simulation och att det skulle finnas en verklighet »över honom«, att det är någon som har skapat honom precis som han har skapat människorna i Simulacron. En brytpunkt som i likhet med missilernas avfyrande i *The Day After* signalerar en oåterkallelig förändring.

Är ni också simulerade? Fassbinder verkar ställa frågan till sina egna tittare. Hans serie går till kärnan av omöjligheten att en värld kan simulera en värld som kan simulera en tredje värld. Den psykotiske är den galne som ser sanningen; det finns inte någon sanning. Det finns inget utanför. Och här närmar sig den teknologiska galenskapen den religiösa. Mer korrekt vore kanske att kalla galenskapen en *kris*. En kris som ett tillstånd som paralyserar, men som samtidigt krävs för att vi ska kunna förändra något. Fassbinder skildrar en situation som är skrämmande i sin omöjlighet och som vi alla lever i (nu mer än någonsin) och pläderar samtidigt för att denna värld måste ändras.

Den brittiske kritikern Christopher Norris hävdade att Derrida gav sig hän åt en okontrollerbar domedagsparanoia i »No Apocalypse, Not Now«. Detta genom att radikalt höja de retoriska insatserna. Och Norris fortsätter med att hävda att paranoian med sin pseudo-logik, som Derrida visar, var samma han föresatt sig att analysera och kritisera.<sup>38</sup> Norris har rätt i stort, frågan är bara hur okontrollerad manövern egentligen var. Derrida gjorde det samma som Fassbinder. Det är som om båda argumenterar för att vi måste bli galna för att förstå galenskapen. Att det endast inifrån galenskapen går att hitta en väg ut.

Att återspegla, inte bara i beskrivning, men också i form, sitt föremål, är att bedriva kritik. Derrida återkommer också till kritikens väsen i det sjunde och sista missiv som han sänder iväg under sin föreläsning. Han undersöker genom Kants idé om kritikens utforskande av gränser även, kiasmatiskt som alltid, gränsen för

kritiken (det absoluta). Den lokaliseras till självförstörelsen som inte lämnar någon rest, som han tidigare har hänvisat till. Detta beskrivs också som autodestruktionen av *autos*. I en allusion till kärnklyvning säger Derrida att det är i denna stund som kritikens kärna rämnar, den klyvs.<sup>39</sup> Detta skulle kunna tolkas som att kritiken i denna stund inte längre kan vända sig tillbaka, inåt, i den *absoluta* vändningen. Om kriget kommer, kommer vi att befinna oss utanför, bortom.

Ett krig som leder till en förstörelse som inte lämnat någon rest eller återstod kan inte, enligt Derrida, försvaras rationellt. Visst, »krigsmakarna« kommer alltid att försöka hänvisa till det som är större än livet (ära, nationen och så vidare). Men dessa värden kräver ett namn som kan bäras av den litteratur och det arkiv som kriget kommer att förstöra. Ett kärnvapenkrig skulle således vara ett krig utan namn, och Slutet och Uppenbarelsen av namnet, dess apokalyps.

Det är i denna passage som vi påträffar en av de mest religiöst präglade delarna av Derridas argument. Han har tidigare gjort klart att ett kärnvapenkrig är utan apokalyps då det saknar ett avtäckande av sanningen (en sanning som är ett avtäckande i sig självt). Däremot så finns det alltså en apokalyps när det gäller namnet. Kärnvapenkriget förvandlas också från mänsklighetens sista krig till att bli »det första kriget som kan utkämpas i namnet som namn, det vill säga, som allt och inget.«<sup>40</sup> Men det är inte en förskjutning, kriget är *både* det första och det sista.

Namnet som uppenbaras utan att sägas (ett namn som är namn och inget annat, det vill säga ett »ingenting«) kan förstås som synonymt med den JHWH som inte kan uttalas högt. Ett namn »bortom genealogin«. Allt och inget är också en av många referenser till Gud som både alfa och omega, början och slut, som genomsyrar texten.

Ett sätt att tolka upplösningen på Derridas text är att läsa den



som en föreställning om hur en apokalyps skulle kunna se ut i en negativ teologi där Gud endast kan identifieras genom det som hon inte är. Här finns det alltså en avtäckta sanning, men bara om sanningen är att det inte går att säga sanningen direkt. Det går inte att uttala Guds namn och det går inte att beskriva Guds attribut. Även i den totala meningslösheten hittar Derrida en väg, även om den går genom stock och sten, sly och träsk, allt och inget.

Norris kritik mot Derridas hermetiska paranoia och pseudologik är på ett sätt lätt (alltför lätt) att förstå. Men det är också intressant att sätta den i relation till vad Derrida två år innan föreläsningen på Cornell hade sagt om Kants kritik av »mystagoger« vid Cerisy-la-Salle i en annan föreläsning som 1983 publicerades med titeln *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie* (Om en apokalyptisk ton som anammats på sistone inom filosofin). Här återfinns några av nyckelankarna som kommer att återkomma i »No Apocalypse, Not Now«.

Derrida hänvisar till bibelöversättaren André Chouraqui som i sin tur fördjupat sig i de över hundra referenser i den hebreiska Bibeln som senare benämns apokalyps med den anakronistiska meningen undergång (en mening ordet fått i modern tid).<sup>41</sup> Den moderna apokalyptiska *tonen* (den som Norris på ett sätt anklagar Derrida för) hänvisar dock just till undergången. Den utgörs, enligt Derrida, av ett ständigt eskatologiskt förespeglande.<sup>42</sup> I *Marx spöken* ger Derrida en bakgrund till föreläsningen genom att beskriva hur den var en uppgörelse med doktrinär marxistisk ideologi och dess teleologiska förhållningssätt till filosofin (inom vilken katastrofen har bytts ut mot något eftersträvansvärt – kommunismen).<sup>43</sup>

Katastrofismen i 1982 års samtid uttalas enligt Derrida insisterande:

jag säger er sanningen, det är inte bara slutet på det där, men också det

här, slut på historien, slut på klasskampen, slut på filosofin, Guds död, slut på religionerna, slut på kristendomen och slut på moralen (och detta var den allvarligaste naiviteten), slut på subjektet, slut på människan, slut på västerlandet, slut på Oidipus, slut på jorden, *Apocalypse Now*, säger jag till dig, i kataklysmen, elden, blodet, den enorma jordbävningen, napalmen som stiger ner från helikoptrar, liksom prostituerade, slut på litteraturen, slut på målningen, konst som en sak som tillhör gårdagen, slut på psykoanalysen, slut på universitet, slut på fallocentrismen och på fallo-logo-centrismen, och vad mer?<sup>44</sup>

Derridas parodi på de samtida mystagogerna återföljs av ett brandtal till upplysningen som ett avmystifierande av de som uppfylla av domedagsbegär säger sig känna sanningen. Sanningen är för Derrida slutet, men det verkliga slutet (vilket inte verkar synonymt med en undergång). Och för att den ska kunna äga sanning så måste den innehålla sanningens sanning.<sup>45</sup> De som ger sig i kast med att använda sanningen som ett vapen och instrument för att tala om slutet framstår i Derridas argument som falska profeter. Det finns alltså en apokalyps utan apokalyps, en undergång utan uppenbarelse, men det är mystagoger snarare än filosofer som framför sådana visioner.<sup>46</sup>

I sin litania nämner Derrida den film som i parafraaserad form kommer att ge namn åt föreläsningen på Cornell – Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now* från 1979. En film som skildrar en psykologisk kris som inträffar när huvudpersonen försöker bli som de förryckta: »exterminate all the brutes!» Filmen är en adaptation av Joseph Conrads *Heart of Darkness* från 1899, där slakten flyttats från Kongo till Vietnamkriget. Gestalten Kurtz (i filmen spelad av Marlon Brando) är också den som har börjat tänka som han föreställer sig att hans fiender tänker – för att besegra desamma.

Det vore för mycket sagt att Derrida i sina reflektioner kring

apokalypsen intar Kurtz' position. Han tar inte steget till en galenskap bortom gränsen för ett möjligt återvändande. Det är trots allt denna återkomst till logiken som intresserar honom, utan att han för den skull har några illusioner om att han ska komma till galenskapen och tillbaka opåverkad. Han kanske främst blir vittnet, likt Conrads Charles Marlow (eller Coppolas Benjamin L. Willard) som tar upp jakten på Kurtz för att få se om det går att få *slut* på hans härjningar. Marlow måste för att lyckas vara smittad av något av samma åkomma som Kurtz, han måste vara på insidan av historien (precis som Ishmael är av samma skrot och korn som kapten Ahab). Samtidigt kommer hela hans plan att omintetgöras om han glömmer bort att det finns en utsida, något som inte är galenskap.

## 2. Slutförvaret på Patmos

Kopparkapslarna med människans värsta gift ska förvaras stående i urberget. I en gruvgång långt under marken på Äspölaboratoriet går det att kika ner i ett cylindriskt borrhål. Hålet är som en önskebrunn eller en amfora. I den slutgiltiga slutförvarsanläggningen i Forsmark, Östhammars kommun, ska ungefär sex tusen kapslar med totalt tolv tusen ton använt kärnbränsle stå i givakt.<sup>1</sup> Ett underjordiskt pillerförråd för jättar. Eller, bilden blir efter hand svår att värja sig mot, en enorm missilarsenal i urbergssilor. De fem meter långa kapslarna kommer att vara fastfrusna i ett lager med betongitlera mellan dem och berget. Kopparen (och segjärn inuti kapslarna), leran och fyra till fem hundra meter av nästan två miljarder år gammal granit blir de tre buffertarna mellan den mänskliga miljön och avfallet.

Den tyske romantikern Friedrich Hölderlin publicerade 1808 dikten »Patmos«, döpt efter namnet på ön där Johannes ska ha skrivit Uppenbarelseboken. Guden är nära, säger Hölderlin, och svår att förstå. Där fara finns, växer det räddande också. Men där jag befinner mig, i urberget, ser jag inga blad eller rötter. Inget grönt i den vackert karga undervärlden. Det är i fantasin som det spirar. Kopparkapslarna kan inte stå emot associationer.

När jag läser om kärnavfallet tänker jag ofta på hur de svenska ingenjörerna inte tänker som jag tänker. Och med det menar jag inte alls att de borde tänka som jag. När det kommer till kritan är det givetvis de och inte jag som är kompetenta att bygga ett förvar.

Den här boken är inte en kritik av deras arbete i termer av att lägga fram alternativa teorier om hur kopparkapslar korroderar i bergs syrefattiga miljö. Men i Äspö undrar jag över dessa djupröda missiler, och förundras. I dessa möts, på en bildlig, ikonisk nivå, kärnkraftsindustrin och kärnvapnen. Att slutförvarskapslarna liknar missiler är nästan lite för mycket, en händelse som ser ut som en tanke som oförsiktigt slår över till en banalitet. Historiens banalitet.

Kapslarna är resultaten av en process som påbörjades sommaren 1974. Då byts för först gången bränslestavarna i Oskarshamns första reaktor, Sveriges första helt kommersiella reaktor för bränsleproduktion. Det uttjänta bränslet transporteras till Windscale i England (dagens Sellafield) där uran och plutonium ska tas om hand för framtida användning. Det avfall som blir över ska lagras. Samtidigt börjar Sverige planera för att ta hand om bränslet inom landets gränser. Redan innan exporten av avfallet kommit igång är det som om det antas att ingen i framtiden kan förväntas att ta emot ett skräp av en sådan magnitud.<sup>2</sup> I en tidningsartikel undras det om viktiga kanske måste bygga inhemska »framtida evighetsdepåer».<sup>3</sup> En fantastisk formulering. Den framtida evigheten.

Inte ens i länder som Storbritannien och USA med stora kärnkraftverk, både militära och civila, hade avfallsfrågan varit viktig vid denna tidpunkt. Avfall dumpades länge i havet av ett flertal länder som vore det vad som helst, eller snarare: som om havet vore oändligt. Det har uppskattats att USA sänkte runt 87 000 oljefat packade med kärnavfall i havet mellan 1946 och 1970.<sup>4</sup> Den moderna ekologin skulle, med hjälp av epokgörande böcker som Rachel Carsons *Tyst vår* från 1962, etablera ett nytt paradig där människan inte längre skulle kunna hävda ett slags evigt underläge gentemot naturens krafter. Det började nu bli tydligt på en rad områden att vår aktivitet hade en destruktiv påverkan på ekosystem. Naturen var inte evig i sin utsträckning och sin förmåga att

bära människan. Insikten skulle så småningom också innefatta haven.

För Storbritannien gick det fort, drygt ett halvår efter att de tagit emot bränslet från Oskarshamn kom de fram till att de inte ville att Windscale skulle »bli en sopstation för övriga Europa«. <sup>5</sup> Några år senare pågick fortfarande förhandlingarna. Då gällde det använt kärnbränsle från den första (forsknings)reaktorn, R1 i centrala Stockholm under КТН, och Ågestaverket i Huddinge. <sup>6</sup> Samtidigt fortskred arbetet med ett förvar på svensk mark. Svensk Kärnbränslehantering Aktiefbolag (SKB) grundades. Företaget, som ägs av den i stor utsträckning statsägda kärnkraftsindustrin, gavs mandat att ta hand om det svenska kärnavfallet.

Begreppen »använt kärnbränsle« och »kärnavfall« hänvisar egentligen till en och samma sak. Det handlar om högaktivt kärnbränsle som efter cirka fem års användning (i dagens reaktorer) inte kan användas längre. En viktig semantisk skillnad infördes i Sverige vad gäller frågan om förvaret. Den svenska kärntekniklagen definierar inte »använt kärnbränsle« som »kärnavfall« innan det ligger i ett slutförvar. <sup>7</sup> Avfallets läge definierar alltså vad det kallas.

Även begreppet »slutförvar« är del av ett högst instrumentellt språkbruk. Under 1970-talet uppfattades två typer av använt kärnbränsle. Ett som i framtiden skulle kunna upparbetas och användas igen. Ett annat som inte ansågs möjligt att återanvända. I Sverige skiftade inriktningen i slutet av 1970-talet och början på 1980-talet; vi skulle inte försöka upparbeta bränslet i första hand (»sluten bränslecykel«) utan direktdeponera det (»öppen bränslecykel«). Men det instiftades inte något formellt förbud mot en framtida upparbetning. <sup>8</sup>

Idén (eller »planeringsförutsättningen«) med kopparkapselmodellen, KBS-3, presenterades 1983. <sup>9</sup> SKB ändrade i mitten av 1990-talet språkbruket kring den framtida förvaringen och började tala

om ett »slutförvar« istället för ett »djupförvar«. Målsättningen var att förvaret inte skulle kräva »övervakning eller kontroll« och det fanns heller inte några planer (återtagning kunde inte »förutses«) på att ta upp det deponerade bränslet.<sup>10</sup> Samtidigt skulle koppar-kapslar förvaras relativt grunt på mellan 400 och 500 meters djup vilket skulle göra det möjligt att återvända till materialet.

KBS-3 är en klassisk efterkrigstidskompromiss. Ett lätt vilseledande språkbruk hänvisar till ett »slutförvar« som om det gällde ett definitivt förvar av »bränslet« som alltså blivit »avfall«. Dock återstår teoretiskt en möjlighet för den så kallade »återtagbarheten«.<sup>11</sup> Den svenska modellen »varken förutsätter eller utesluter ett återtag«.<sup>12</sup> Tanken är att avfallet *kan komma att bli* en framtida resurs och att de nuvarande generationerna kanske inte heller har rätten att förvägra framtiden detta (den så kallade »autonomiprincipen«).<sup>13</sup> Förmyndande tekniska och språkliga system skyddar medborgarna från materialet idag, samtidigt som kommande generationer ska kunna använda det.

Vi står således inför ett relativt »slut« i »slutförvaret« och ett »avfall« som kan bli »bränsle« igen om det kommer effektiva upp-  
arbetningsalternativ. Ett annat, mer slutgiltigt, förvarsalternativ som diskuterats sedan 1970-talet är deponering i små men flera kilometer djupa borrhål. I USA påbörjades 2015 provborrandet av två stycken 5000 meter djupa hål, ett med 22 centimeter och det andra med 43 centimeter i diameter. Uppdraget var att undersöka de tekniska förutsättningarna och förutsäga kostnaderna.<sup>14</sup> Detta har beskrivits som en lösning i vilken »avfallet i stort sett är oåtertagbart«.<sup>15</sup> Men om en spridning av radioaktivitet mot all förmodan skulle uppstå mellan avfallet där nere och markytan kommer »oåtertagbarheten« utgöra ett problem.

Kärnavfallsrådet som grundades 1992 är en tvärvetenskaplig kommitté utsedd av regeringen. Medlemmarna, som tätt följer

SKB:s arbete, ska ge råd till politikerna i kärnavfallsfrågan. Frågan om återtagbarhet och hela dess juridiska, etiska och tekniska dimensioner är något som rådet har behandlat vid ett antal tillfällen. I vissa centrala aspekter avviker rådet från SKB:s ingenjörsmässigt svala och självsäkra framställningar. En av de mest intressanta frågorna är om SKB, eller kort och gott »den nuvarande generationen«, har kompetens att bygga slutförvar som skyddar framtida generationer mot skadlig strålning. Detta är inte »helt säkert« skriver rådet 2013. Och fortsätter med att konstatera om så inte skulle vara fallet står »säkerhetsprincipen« i konflikt med »ansvarsprincipen«, enligt vilken det är moraliskt rätt att de generationer som dragit nytta av kärnkraften också löser frågan om avfallet.<sup>16</sup>

Avfallens enorma strålningshorisont på upp mot 100 000 år skär genom frågans språklighet: bränsle/avfall, djupförvaring/slutförvaring. Kan vi över huvud taget tro att ett sådant förvar kan byggas? En mer greppbar tid utgör tidshorisonten för konstruktionen av förvaret. Bara den beräknade byggtiden är 30 till 50 år.<sup>17</sup> Det använda bränslet kommer att behöva vänta på att bli »avfall«. Och denna tidsrymd är nog så skrämmande för de som beräknar riskerna med hanteringen.<sup>18</sup> Under det senaste seklet upplevde Europa två världskrig och en enorm pandemi (spanska sjukan). Kärnavfallsfrågan handlar således inte bara om huruvida mänskligheten finns kvar i evigheten, utan vilka katastrofer vi lyckas skapa eller drabbas av inom de närmaste generationerna under tiden som kärnavfallet är relativt oskyddat.

Det svenska kärnavfallet (cirka 7000 ton<sup>19</sup>) förvaras i nuläget i djupa vattenbassänger i SKB:s »mellanlager« CLAB utanför Oskarshamn, en anläggning som togs i bruk 1985. Den byggdes för att kunna drivas i sextio år. Tekniskt sett vore det möjligt att förlänga denna drifttid, kanske i mer än 1000 år.<sup>20</sup> Detta hänvisas till som »Nollalternativet«, en övervakad lagring. Men modellen kommer



att bli omöjlig redan när nästa istid inträffar.<sup>21</sup> Nollalternativet har inte evigheten på sin sida.

Existensen av ett mellanlager som fungerar, även om det innebär en sårbarhet, öppnar för möjligheten att stjälpå över försvarsfrågan på framtida generationer – det är långt till nästa istid. Ett reellt problem som redan gör sig påmint är kompetensfrågan. Om kärnkraften avvecklas i Sverige, hur håller vi igång ett utbildningssystem för att säkerställa den tekniska kompetensen som behövs för att arbeta med, och utveckla, förvaret?

SKB fick den svenska regeringens stöd för att använda KBS-3-metoden, kopparräddningarna, 2001.<sup>22</sup> I juni 2009 meddelade SKB att de ämnade söka tillstånd för ett slutförvar i Forsmark, Östhammars kommun.<sup>23</sup> Ansökningarna lämnades in till Strålsäkerhetsmyndigheten och mark- och miljödomstolen i Nacka Tingsrätt 15 mars 2011.<sup>24</sup> Samtidigt som det svenska juridiska maskineriet är igång har SKB genom dotterbolaget SKB International börjat exportera den kompetens de byggt upp kring KBS-3, främst till Finland. Det första tillståndsbeslutet för att uppföra ett förvar i Olkiluoto, Euråminne kommun i Finland, togs 2001.<sup>25</sup> Den finska motsvarigheten till SKB, Posiva, har valt att arbeta med KBS-3 och vidareutvecklar metoden tillsammans med SKB. De har redan påbörjat bygget av forskningstunneln Onkalo som efter hand ska bli del av slutförvaret.<sup>26</sup>

Det svenska slutförvaret växer byråkratiskt fram i de offentliga utredningarna och domarna – eftertänksamt och svalt. Att förlägga förvaret till Forsmark äger en viss logik då befolkningen är vana vid industrin. Ett kärnkraftverk finns redan på platsen. Detta till skillnad från Kynnefjäll mellan Bohuslän och Dalsland som SKB hade sina ögon på. Området övervakades mellan 1980 och år 2000 av föreningen Rädda Kynnefjäll. Miljoner kaffekoppar och tusentals ostsmörgåsar förtärda i en liten röd vaktstuga.

Berättelsen om det svenska kärnavfallet i Kärnavfallsrådets rapporter och SKB:s skrifter är lite som förvaret självt. Vem de vänder sig till är oklart. Det finns subtila garderingar och förskjutningar, men över lag en knastertorr noggrannhet. Taktiken är den motsatta från Jacques Derridas framskrivande av kärnvapenkriget. Han leder läsaren till psykosen för att sedan, i sista stund, rygga tillbaka. Kärnavfallsrådets kritik av ingenjörernas övertygelse att KBS-3 kommer att fungera är förvånansvärt försiktig med tanke på att den äldsta byggnaden i världen som fortfarande står är 7000 år gammal. Och det är ett stenröse i Frankrike. Den äldsta pyramiden i Egypten är 4600 år gammal. Slutförvaret ska hålla i 100 000 år.

En annan fråga är den ekonomiska. Kostnaden för rivningen av kärnkraftverken och slutförvaret av kärnbränslet uppskattas till över 100 miljarder kronor. Den svenska Kärnavfallsfonden har sedan 1982 tagit avgifter av kärnkraftsbolagen för denna framtida kostnad. Men att ett enormt halvsekellångt planerings- och byggnadsprojekt ska hålla sig inom budget verkar otroligt. Kärnavfallsrådet har uppskattat att slutpriset kan komma att ligga 50 procent högre än vad vi tror idag.<sup>27</sup> Om så blir fallet är det ändå framtida generationer som får betala priset för vår energi.

Avfallsfrågan är dock mer än ett problem. Till skillnad från kärnvapenkriget äger det använda kärnbränslet också uppenbart användbara kvalitéer. Avfallet befinner sig som utredningarna gör gällande, i ett spektrum mellan skräp och en återgång till att ännu en gång bli bränsle (om återanvändning och upparbetning skulle visa sig vara en vettig lösning både tekniskt och kommersiellt). Men även om avfallet bara förvaras kommer det att hjälpa oss att planera långsiktigt i en epok som annars har visat sig oförmögen att göra detta. Det skulle också kunna hjälpa oss att begrunda hur ansvar ska kunna distribueras när det gäller användandet av naturens resurser. Långsiktigheten och ansvaret kan komma att bli två

av de viktigaste vapnen för att motverka, eller leva med, effekterna av klimatkrisen.

Att göra det giftiga till något användbart, till och med botande, är en farmakologisk vändning. Men det högaktiva kärnavfallet är liksom kärnvapenkriget något av vår moderna tekniska och teknologiska värld's mest extrema händelser och material. Båda är i likhet med klimatkrisen svåra att tänka sig som del av rörelser som bär lösningarna till sina egna problem. Möjligheten att återta och upp-  
arbeta kärnavfall är visserligen inte del av denna extrema destruktivitet, det är en ganska realistisk och logisk variant. Men det kommer förmodligen alltid att finnas en komponent av oanvändbart skräp vilken vi måste ta hand om och som kommer att emanera radioaktiv strålning under fiktivt långa tidshorisonter.

Kärnavfallet skulle kanske kunna förstås som ett »absolut farmakon«, liksom kärnvapenkriget. Derrida beskrev ett sådant tillstånd som något vilket inte var »vävt i ord«, alltså mer än ett retoriskt tillstånd trots att det inte kan hända i verkligheten.<sup>28</sup> Om ett absolut farmakon *inträffade* skulle den upplösa litteraturen som kan förankra verkligheten i meningsskapande register och arkiv.

Jag beskrev i föregående kapitel hur Derridas diskussion om det absoluta mynnar ut i ett slags galenskap. Det ligger därför kanske nära till hands att i galenskapen söka efter en väg ut. Ett absolut farmakon skulle också kunna tolkas som något som innebär farmakologins upphörande. Det är inte en omöjlig läsning. Om farmakologin kan ses farmakologiskt från utsidan, vore det inte bättre att, i vissa avseenden, erkänna att också den farmakologiska tanken kan vara eftersträvansvärd eller destruktiv? Ibland kanske det är farmakologiskt mer riktigt att inte tänka farmakologiskt. Vissa företeelser, som till exempel ett kärnvapenkrig eller nazisternas förintelse, kanske inte kan förvandlas till något botande. Samtidigt är det en lösning på problemet som kanske lite för lätt förnekar både det

absolutas galenskap och dess nollställande av en situation.

Diskussionen om det absoluta försvåras av att det verkar, enligt Derrida, finnas en destruktiv »apokalyps utan apokalyps« och något »messianskt utan messianism« som kan tolkas som eftersträvarsvärt. Båda är absoluta, men motsatta. Dock verkar det svårt att föreställa sig en situation där de byter plats med varandra eller att den ena skulle kunna bota den andra. Det »messianska utan messianism« verkar bortom farmakologin, lika väl som »apokalypsen utan apokalyps«. Skillnaden överlever endast i att de verkar existera i två *skilda* bortom.

Många av Derridas tankar kring farmakologin formulerades i hans arbete *Platons apotek*, som först publicerades i tidskriften *Tel Quel* 1968. Texten är i stora delar en läsning av Sokrates dialog med Faidros, i Platons gestaltning, som äger rum under en vandring på landsbygden utanför Aten. De två uppehåller sig på platsen där najaden Farmakeias både förgiftande och helande källa varit belägen. Faidros vill läsa en text för Sokrates. Sokrates kallar de nedskrivna orden för ett farmakon, en drog.

Farmaka agerar genom förförandet, enligt Derridas läsning. I det konkreta fallet har det lockat Sokrates (eftersom han ville höra Faidros) ut ur den stad som han annars inte vill lämna. Farmaka får oss att irra från invanda vägar och lagar.<sup>29</sup> Den centrala delen av Platons dialog kommer när Sokrates (efter att ha pratat om kärlek och galenskap) berättar legenden om guden Theuth (kopplad till den egyptiske Thot) som presenterade skriftkonsten för kungen Thamus med argumentet att det är ett motgift mot glömska. Thamus invänder att det lika troligt är att texten kommer att få oss att glömma bort. Och den kommer också att få oss att framstå som kloka utan att vi egentligen är det.

Derridas tolkning av Thot är intimt förknippad med farmakonbegreppet. En gud som är motsatsen till, eller ersättningen för, en

lång rad saker: fadern, solen, livet, talet, ursprunget etc. En ständigt skiftande gestalt, en maskerad undflyende joker – »ickeidentitetens gud« (och passande nog tärning- och brädspelets gud). Thot är också den som registrerar själarnas vikt vid döden. Han är således en gud relaterad till tidens slut. Skriften blir också en typ av död i Derridas läsning av Platon: »det levande talet ersätts av det livlösa tecknet, därför att skriften påstår att den klarar sig utan *logos* far, det levande, källan till liv«.<sup>30</sup>

En central aspekt av Theuth/Thots farmakon är dess konstgjordhet. I den medicinska tradition som Platon verkar i (inspirerad av Hippokrates) ställs farmaka mot livet; till och med sjukdomen har ett *liv* och ett *naturligt* förlopp som den måste få utveckla sig efter, i Derridas ord, »sina normer och former och sina specifika rytmer och artikulationer«. Farmaka stör denna naturliga rytm och blir det levandes fiende. I denna uppfattning kan ett farmakon bara skjuta problemet från en plats till en annan eller i slutändan göra mer skada än nytta (liksom skriften som får oss att glömma).<sup>31</sup>

Via historien om Thamos och Theut blir det tydligt hur farmakon står i ett motsatsförhållande till det levande minnet (*mnémé*). Ett farmakon är istället ett konstgjort minne (*hypomnésis*). Skriften blir till det levande minnets supplement som Derrida noterade redan i det tidiga verket *De la grammatologie*.<sup>32</sup> Likhetstecknet mellan liv och (levande) minne innebär, enligt Derrida, att Platon postulerar det levande minnet som av naturen begränsat. Det kan med andra ord bara definieras av att något glöms bort, att något befinner sig bortom dess gränser. Om minnet skulle komma att sakna gränser skulle det innebära en oändlig närvaro.<sup>33</sup>

Kärnavfall är på många sätt ett typexempel på ett material som ofta upplevs i sin fulla konstgjordhet. Ett slags oändligt anti-liv, som livet också fysiskt måste skydda sig mot. Gränslösheten knyter på en djup nivå an till strålningens »natur«. Inte bara, som tidigare

alluderas till, i termer av dess galna evinnerlighet, men också på grund av dess, likt röntgenprocessen, kapacitet att tränga igenom barriärer samt visa det som finns bortom hinnor och ytor. Oändligheten förknippas här också med döden, men inte som en begränsning av det konstgjorda, utan livets litenhet ställd inför det oändligas kraft.

Få har beskrivit farmakologins konstgjordhet och gränslöshet lika gripande som Thomas Mann i en scen från romanen *Bergtagen* från 1924. Huvudpersonen, inlagd på ett sanatorium i Davos, får skåda röntgenplåtar av sitt inre:

Och Hans Castorp såg det han borde ha väntat sig att se men som det egentligen inte är tänkt att människan skall se och som han heller aldrig trott att det kunde vara tänkt att han skulle se: han såg sin egen grav. Han såg förruttelsens senare arbete föregripet av kraften hos ljuset, köttet han gick omkring i nedbrutet, förstört, upplöst i intig dimma [...] och för första gången i sitt liv förstod han att han skulle dö.<sup>34</sup>

I den klassiska världen stal titanen Prometheus elden från gudarna. Med elden gav han människorna ett sätt att skapa kultur och en värld av konstgjorda föremål. Både Prometheus och mänskligheten får sona sina överträdelser. Gudarnas konung Zeus ger Hefaistos i uppdrag att skapa en mänsklig kvinna för att straffa en tidigare enkönad mänsklighet. Pandora bar en behållare fylld med slit, sjukdomar och död.

Zeus ger Pandora till Prometheus broder Epimetheus. Prometheus, den som tänkte efter före han handlade, hade varnat brodern för att ta emot några gåvor från Zeus. Epimetheus, den efterkloke, glömde bort broderns varning. Och så kom det sig att Pandora öppnade sin behållare, eller amfora (*pithos*), bland människorna,

och allt elände strömmade ut. Det enda som blev kvar i kärlet, enligt Hesiodos, var hoppet (*élpis*). Vad detta betyder är något som flitigt debatterats ända sedan dess.

I historien om Pandora finns ett band mellan gåvan och straffet för att ha stulit gudarnas teknik som gjorde att Hans Castorp kunde ses sitt inre. Pandoras namn är också ordagrant den som kommer med alla (*pán*) gåvor (*dōron*). Gåvan/straffet är vidare förknippat med den förförelse som Derrida hänvisar till i sin läsning av *Faidros*.

Derrida går så långt som att hävda att ett farmakon saknar essens eller kärna. Det befinner sig i ett ständigt spel med »skenbilden« (*le simulacre*).<sup>35</sup> Det kan heller inte avtäckas, då det inte döljer något utan endast skiftar karaktär. Detta till skillnad från ordet som i den klassiska världen ses som ett *aletheia*, ett avtäckande eller bokstavligen ett icke-gömmande.

Farmakon får i Derridas läsning många drag av ett medium. Det får oss att se men undflyr samtidigt vår blick.<sup>36</sup> En osynlighet som passar väl med Derridas idé om svårigheten att avtäcka farmakon. Det verkar snarare som om farmaka avtäcker allt annat än sig själv, till och med döden och evigheten som i exemplet med Hans Castorps röntgenplåtar. Saker som vi inte borde kunna se.

Ett farmakon har själv inte någon substans eller identitet. Det är vare sig något enkelt eller en sammansättning av olika saker. Det är en differentiering, det vill säga en skillnad och förskjutning (eller anstånd) som Derrida kallar *différance*. Det befinner sig mellan det som kan kännas och det som kan tänkas, mellan det passiva och det aktiva. Derrida vill till och med upphöja farmakon till »skillnadens skillnad« (*la différence de la différence*) utan att det för den skull blir en likhet.<sup>37</sup> I denna manöver känns det som om Derrida skriver in det absolutas galenskap redan i farmakons fundament.

I *Faidros* avfärdar Sokrates farmakologin som del av *mania*,

galenskap, det vill säga tron att kunskapen finns där den inte finns.<sup>38</sup> Det är precis denna galenskap som verkar attrahera Derrida. Den nyktra ordningen i ordets domäner blir till en reaktionär sanning för edsbröder.

Sokrates anklagar de som använder skrift, det vill säga farmaka, för att begagna sig av en död avbild som alla, vem som helst, kan ta del av öppet (exoteriskt). Detta till skillnad från den levande kunskapen som en utvald grupp traderar i avgränsade miljöer (esoteriskt). Derrida beskriver Sokrates/Thamus som patriarkal i sitt försök att definiera ett *ursprung* som ger upphov till sonen Ordet (*logos*).<sup>39</sup> Skriften blir i denna kontext ett »fadermord«.<sup>40</sup>

Derrida talar här om det patriarkala ordet som *tanken om ursprungets* ursprung. Samma idé återfinns i ett otal senare källor i det västerländska kulturarvet. I Andra Petrusbrevet, till exempel, varnas det »att ingen profetia i något skriftens ord kan av någon människas egen kraft utläggas. Ty ingen profetia har någonsin framkommit av en människas vilja, utan därigenom att människor, drivna av den helige Ande, talade vad som gavs dem från Gud« (2 Pet 1:20-21).

Det finns inget i *Platons apotek* om att ordets patriarkala arv skulle göra skriften, farmaka, icke-myndig på det sätt kvinnor ofta var icke-myndiga i den antika samhället. Men en sådan slutsats vore inte långsökt. De förföriska farmaka är i Faidros bunden till en kvinnlig najad (och i andra sammanhang till Pandoramyten). I sin kommentar till att texten är något som alltid behöver en fader (*patér*) då den inte kan försvara sig efter att den som författat texten försvunnit skriver Derrida att den för Sokrates blir »föräldralös«.<sup>41</sup> Saknandet av en patriark kunde lika gärna definiera en kvinnans position i den klassiska världen som ett föräldralöst barn.

Derridas svar på antikens patriarkala anspråk möts i *Platons apotek* med en farmakologi som övergår i det absoluta, snarare än i



ett utforskande av »det kvinnliga«. Detta är intressant då det absoluta också hos Derrida tar formen av en galenskap (den galenskap som Platon associerar med ett kvinnligt farmakon).

Derrida utarbetar en absolut etik i boken *Donner le temps* (med föreläsningar han gav 1977–1978) som kan kontrasteras med vad Derrida tolkar som Platons etik där fader blir synonymt med rättvisa (*agathon*).<sup>42</sup> Diskussionen i *Donner le temps* baseras på en läsning av den franske antropologen och sociologen Marcel Mauss' viktiga *Essai sur le don* (1923–1924). Derrida förstår gåvan i en vanlig bemärkelse som en emblematisk farmakologisk konstruktion genom Mauss' beskrivning av hur det på en och samma gång är en present och etablerandet av en skuld.

När en gåva träder ut ur ett farmakologiskt förhållande där varje gåva kräver sin motgåva kan den enligt Derrida bli en absolut gåva som *inte* skapar skuld. Och den kan bli synonym med en etisk akt. I den absoluta gåvan förstår varken givaren eller mottagaren gåvan som en gåva. Det som ingen part förstår som en gåva glöms också omedelbart bort så fort den har getts, eller tagits emot.<sup>43</sup>

Gåvan utan (mot)gåva liknar något som har samma struktur som det Derrida benämner som det »messianska utan messianism« i *Marx spöken*. Det är en gåva som glömmet bort att den är en gåva för att kunna vara en *riktig* gåva i ett absolut glömmande (*l'oubli absolu*) eller en radikal glömska (*oubli radical*). Det är ett spår som blivit aska.<sup>44</sup>

Derrida betonar dock att den absoluta glömskan inte är ett »ingenting«. En sådan gåva kan fortfarande utgöra en händelse (*événement*), ett ögonblick som inte tillhör tidens ekonomi, en tid utan tid, en glömska utan glömska.<sup>45</sup>

Enligt Derrida talar Mauss om *allt förutom* gåvan.<sup>46</sup> Den verkliga gåvan är den absoluta. Mauss gåva är bara gåvans »supplement« och inte gåvan själv.<sup>47</sup> Supplementet är något från utsidan som

överensstämmer med ett tomrum på insidan, ett som insidan bjuder in till att fylla. Konsterna, *techné*, kan till exempel ses som ett supplement till naturen. Viktigt är dock att supplementet alltid förblir kvar på utsidan av det som det kompletterar. Supplementet är alltså inte att förväxla med ett komplement.<sup>48</sup>

Vad gåvans supplement gör, enligt Derrida, är att *ge tid*. Det måste mötas av en motgåva, med tid mellan transaktionerna.<sup>49</sup> Och det är i det tidsrummet som det går att tänka sig etablerandet av de sociala banden (och här kommer så ekonomin och allt det andra in igen, bakvägen).

Vid sidan av gåvans supplement finns den absoluta och verkliga gåvan som är något av en galenskap enligt Derrida. Det är lätt att hålla med honom när han beskriver den som »gåvan som inte kan vara som den är förutom då den också är vad den är».<sup>50</sup>

En absolut gåva framträder således som varande synonymt med ett absolut farmakon; något som definieras genom en omedelbar negation. Den är osynlig snarare än dold som ett relativt farmakon. Gåvans supplement eller ett o-absolut farmakon är däremot alltid gömda, och inte bara i tiden (framtiden) men också i rummet. Derrida observerar att Thot betyder »den dolde».<sup>51</sup> Platon leker också med en idé om det gömda i *Faidros*. Han låter Sokrates observera hur Faidros först gömmer manuskriptet han vill läsa under sin mantel.

Ett problem med Derridas »absoluta« galenskap är att den i en kontext kan definiera etiken, och i en annan (kärnvapenkriget), en utplåning som vi måste undvika. På något märkligt sätt fortsätter det absoluta sin farmakologiska verkan trots att det absoluta ska vara bortom farmakologin. Det absoluta är svårt att använda och nästan omöjligt att tänka på. Just detta gör det också symptomatiskt för just händelser som kärnvapenkrig, rättvisa och ett näst intill evigt kärnavfall.

Derridas halsbrytande teoretiserande av farmakologibegreppet har traderats och vidareutvecklats av hans elev Bernard Stiegler. Hans kanske mest avancerade diskussionen kring farmakologi återfinns i *Ce que fait que la vie vaut la peine d'être vécue: de la pharmacologie* (Det som gör livet värt att leva: om farmakologin) från 2010.

Stiegler väljer att angripa farmakologibegreppet med hjälp av den engelske psykoanalytikern Donald Winnicott och dennes tankar kring ett »övergångsobjekt«<sup>52</sup> – vilket hos Winnicott ursprungligen betecknar en sak det lilla barnet använder som en ersättning för en tillfälligt frånvarande moder. Det kan vara en napp, snuttefilt eller nalle. För Stiegler blir övergångsobjektet saken med vilken modern kan lära barnet att separera sig från moderns gestalt och få barnet att förstå att även livet utan modern är värt att leva. Med andra ord blir det något att hålla i på den osäkra resan mot individualitet. Det skulle till och med kunna beskrivas som individuationsprocessens supplement. Objektet är farmakologiskt i mening att det kommer att ha en destruktiv inverkan om vi inte kan göra oss av med det. Optimalt existerar det bara i en övergångsfas.

En av de intressanta aspekterna med Stieglers läsning av Winnicott är att det moderliga sätts i relation till det farmakologiska. Både Stiegler och Winnicott understryker dock att modern är en position snarare än ett kön. En man kan lika gärna inneha den omhändertagande moderns roll. Omsorgen är inte bara något som existerar mellan mor och barn, det konstituerar samtidigt modern som mor och barnet som barn (implicit är den alltså också supplementär).<sup>53</sup>

Huvudsaken med övergångsobjektet är inte objektet som sådant (till exempel en nalle), utan vad det gör. Stiegler går så långt som att säga att objektet inte *existerar*, utan istället *konsisterar* – vilket påminner oss om Derridas idé om ett farmakon utan substans som hela tiden skiftar skepnad. Stiegler beskriver övergångsobjektet

som en rörelse som öppnar upp ett övergångsrum (det som Winnicott kallade »transitional space«). Detta är också platsen för den »moderliga kunskapen«. <sup>54</sup>

Övergångsobjektets uppgift är att bygga upp en autonomi och ett förtroende hos barnet, men också hos modern. Båda måste separera från varandra och oberoende utveckla insikten att livet är värt att levas (ensamt). Separationsprocessen motiveras, paradoxalt, av kärlek och omsorg. Men objektet riskerar samtidigt att producera motsatt resultat. Det vars roll var att underlätta en separation kan lika gärna för evigt skjuta upp densamma. <sup>55</sup>

Övergångssituationen och övergångsobjektet blir för Stiegler, med stark inspiration från Winnicott, inte bara urbildningen för hur individen kommer in i världen. Det är också här konsten och tekniken i vid mening uppstår. Så långt skulle Derrida också följa med i hans argument. När Stiegler även säger att farmakon också är »ande» (*esprit*) är det inte lika säkert, även om Stiegler definierar ande som en internalisering av det externa (likt till exempel skriftens externa minnen). <sup>56</sup> Det är ett koncept som närmar sig, även om det inte är synonymt med, vitalismens *élan*. Stieglers upptagenhet av att livet ska kännas värt att leva är också något som skiljer honom från Derrida. Där Derrida är cerebral och precis, är Stiegler känslös och yvig.

Stiegler möter Derrida lite som när Karl Marx reagerade mot den äldre inspirationskällan Ludvig Feuerbach i *Teser om Feuerbach* från 1845. Marx attackerar Feuerbach för att ha intagit en alltför distanserad och abstrakt position som endast gjort honom förmögen att tolka världen, snarare än att förändra den. <sup>57</sup> Fast centralt för Stiegler är inte revolutionen (han förkastar *motståndet*), utan omsorgen som tanke. Det är farmakons relation till omsorgen som blir Stieglers sätt att skilja sig från Derrida och skapa en mer aktivistisk filosofi.

Omsorgen får också Stiegler att inta en annan etisk position än Derrida, en som väjer för det absoluta och dess implikationer. För Stiegler utgörs den etiska akten, inom farmakologins supplementaritet, helt enkelt av det terapeutiska vändandet i den farmakologiska krisen från ett skadligt förlopp till ett helande. Den messianska tematiken om en kommande rättvisa saknas hos Stiegler. Hans etik mynnar inte hela tiden ut i en omöjlig apori mer eller mindre synonym med galenskap.

I Stieglers o-absoluta farmakologi utgör det skadliga ett första steg i farmakons vara, och det terapeutiska ett andra. Det första är ett prometheiskt språng i det okända som producerar en kortslutning, en sjukdom, ett sår, en försvagning. Det andra en epimetheisk eftertanke som alltid på ett sätt kommer för sent, alltså när vi redan blivit beroende av det som producerades i det prometheiska språnget. Stiegler kallar denna terapeutiska vändning »sekundär suspension« (*suspension secondaire*) eller »dubbel dubblering/upp-repning/intensifiering av epoken« (*double redoublement époque*). Han varnar för att ett samhälle som är oförmöget till detta andra steg förstörs, för det mesta genom att absorberas av andra samhällen.<sup>58</sup>

Stieglers dubblering av dubbleringen som terapeutisk akt är inte samma som Derridas suspension av suspensionen vilken leder till aporin, det absoluta. Men det skulle också kunna gå att läsa Derrida som om han dubbel-dubblerar i Stieglers mening i och med den indirekta uppvärdering av skriften efter Platons patriarkala Ord. För Stiegler är istället skriften, det externa minnet, grammatiseringen och den teknologi den gett upphov till, den första dubbleringen, vars destruktiva aspekter han belyser. Men kritiken leder inte till en återgång till logocentrismen och Ordet, utan istället till en tanke om hur vi kan förhålla oss till skriften och teknologin med omsorg.

Stiegler ersätter etiken med terapeutiken, och det är en terapeutik som dröjer sig kvar i farmakologins supplementära förhållanden. Detta betyder inte att »det absoluta« inte längre är viktigt i Stieglers användande av Derrida. Men det absoluta verkar kvarstå först och främst som något destruktivt.

Bilden som Stiegler tecknar av samtiden är nattsvart, för att inte säga alarmistisk. Mänskligheten har fundamentalt misslyckats med att förhålla sig till omsorgens övergångsobjekt. Vägen till det absoluta i Stieglers tappning går via Paul Valéry's essä »La crise de l'esprit« (Andens kris) från 1919. Valéry skriver, farmakologiskt, om en mänsklighet som efter första världskriget inser sin dödlighet. Den tekniska utvecklingen som har lett till så många civilisationsrisker framsteg, är också ansvarig för det barbariska kriget. För Stiegler sker något liknande i samtiden med det globala teknologiska systemet som förstör ekonomier, kulturer, ekosystem och själsliga tillstånd. En total regression (och aggression) ersätter omsorgen. Detta gör att vi hotas av en »apokalyps utan Gud«. <sup>59</sup> En formulering tätt besläktad med Günther Anders och Derrida.

Stiegler lägger fram sina tankar om det absoluta i ett kapitel av *Ce que fait que la vie vaut la peine d'être vécue* med den monumentala titeln »Farmakologi av kärneliden, generaliserad automatisering och total proletarisering«. <sup>60</sup> Han börjar med det förväntade konstaterandet att ett farmakon är något som öppnar sig mot skillnad och temporal förskjutning. Samtidigt hävdar han att det finns en teknologisk acceleration av farmakologi som går i ljusets hastighet. <sup>61</sup> Den implicita risken är att det *hastiga* slår över till att bli *det omedelbara*.

Redan 1994 i introduktionen till första delen av *La technique et le temps* (Stieglers doktorsavhandling under Derridas handledning) argumenterar han för att tekniker utvecklar sig snabbare än kulturer, vilket också hör samman med de prometeiska sprången.

Han beskriver det som om »tiden hoppat ut ur sig själv« (*comme si le temps sautait hors de lui*). Det rör sig alltså om tekniker vilka rör sig snabbare än tiden. Detta producerar en chock, vilken visar, och här återvänder Stiegler utan att nämna det till början av Derridas »No Apocalypse«, att hastigheten är äldre än tiden.<sup>62</sup>

I stället för att hänvisa till Derrida nämner Stiegler den tyske tänkaren Ernst Jüngers idé om en »tidsmur« från essän *An der Zeitmauer* från 1959. Ordet kanske snarare ska översättas till »tidsvalLEN« då Jünger leker med ordet ljudvallen (*Schallmauer*).<sup>63</sup> En chock som produceras när tekniken springer förbi historien och föder en ny epok.<sup>64</sup>

Att tiden springer förbi sig själv är inte ett problem så länge den epimetheiska eftertanken (sköldpaddan) kan hinna ikapp det prometheiska språnget (haren). Dock ger Stieglers prosa ofta intrycket att Epimetheus får allt svårare att greppa över en samtida ständigt accelererande utveckling. Stiegler skriver med hjärtat i halsgropen, som om allt mycket snart vore för sent. En farmakologisk succession av något destruktivt som förändras till något eftersträvansvärt och så vidare kan kvantitativt accelereras. Men den skulle också kvalitativt kunna slå över till att bli helt och hållet destruktiv, alltså upphöra att vara farmakologisk.

Stiegler läser Derridas »absoluta farmakon« som något som med ljusets hastighet skulle producera en sådan chock att det skulle leda till *undergången*. I kontexten av kärnvapenkriget sätts detta i samband med de automatiserade informationssystem som förskjuter människan från politiken (och avfyrningsknappen). Ett absolut farmakon är för Stiegler ett totalt automatiserat farmakon som genomför en »auto-apokalyps« (apokalyps här i meningen undergång snarare än uppenbarelse).<sup>65</sup> Den sista och dödliga tidsvalLEN krossar allt när den rämnar.

När det gäller det kvalitativa skiftet från ett relativt (supplemen-

tärt) till ett absolut farmakon är det som om Stiegler lämnar idén om att farmakologin handlar om konsistens snarare än existens. Derrida öppnade visserligen för detta då han underströk vikten av att förstå ett absolut farmakon som något inte enbart vävt med ord, men han går inte lika långt som Stiegler. Vi kan bara prata om kärnvapenkriget som fiktion, enligt Derrida. Stiegler upplever inte några sådana begränsningar.

Framväxten av ett absolut farmakon är något som hos Stiegler äger rum i en marxistisk analys av den totala spatialiseringen av alla mänskliga förhållanden, det vill säga en värld där allt blivit automatiskt och övervakat, även människan. Människorna kan inte längre förändra sig och växa till individer.<sup>66</sup> Med filosofen Gilles Deleuzes språkbruk skulle det gå att kalla denna automatiserade människa för en »dividual«.<sup>67</sup>

Stiegler likställer med andra ord kärnvapenkriget med hyperkapitalismen och dess kapacitet att kortsluta själens tid. Det som kan förhindra en sådan katastrof från att inträffa är inte ett försök att motverka den teknologiska utvecklingen, allt sådant är utsiktslöst enligt Stiegler. Kvarstår gör ett »själens arbete« (*travail de l'esprit*), vilket är ett arbete med icke-industriella farmaka.<sup>68</sup> Stiegler kallar det även för ett »psyko-somatiskt arbete av transindividuering« (här ska transindividuering förstås som en implicit referens till Gilbert Simondons begrepp om en kollektiv individuering genom externa minnen: böcker etc).<sup>69</sup>

Arbetet mot automatiseringen beskrivs även i termer av en »adoption« i motsats till en skadlig »adaptation«. Vi måste adoptera tekniken eller teknologin och låta den bli del av oss som individer och samtidigt förstå (som i mor-barn-relationen) gränserna mellan oss och den. Alternativet är att oreflekerat (automatiskt) vänja sig vid utvecklingen.<sup>70</sup> Men, igen, det finns en borte gräns; en hyperkapitalism som inte kan adopteras eftersom den förstört



förutsättningarna för en sådan adoption en gång för alla. Där upplöses klassamhället då rika som fattiga blir slavar för maskinen.

Ett viktigt begrepp för Stiegler är kortslutning (*court-circuit*). Detta kan likställas med en första suspension (chock) som inte efterföljs av den andra dubbleringen eller *omdubbleringen* (arbetet, det vill säga terapeutiken, eller eftertanken som omsorg)<sup>71</sup>. Egentligen är ordet »kort« i sammanhanget missvisande. Det finns inte någon egentlig skillnad eller fördröjning i kortslutningen. Den bara äger rum och är omedelbart i sitt absoluta vara. Den är *tidens undergång i den totala spatialiseringen* som innebär evighetens upplösande och Guds död.<sup>72</sup> Marinettis dröm om tiden och rummet som dog igår, har här blivit en mardröm.

Stiegler anklagar Derrida för att inte utföra någon epokal omdubblering, alltså en terapeutisk eftertanke. Det är något magstarkt. Trots allt var det Derrida som på allvar tog farmakologin tillbaka till filosofin. Och Derrida underströk att gift kan bli till något helande och vice versa. Men vad Derrida kanske främst gjorde var att dekonstruera »fallo[det patriarkala, från *fallos*]-logo[av ordet, från *logos*]-centrismen« och upphöjandet av Ordet (vilket utgör fallogocentrismens metafysik) över den ständigt ambivalenta farmakologiska skriften. *Sedan* försvinner han in i de apofatiska aporierna som omgärdar hans tanke likt en omslutande vallgrav.

När vi står inför sådana katastrofala möjliga förlopp där det som är mänskligt till synes riskerar att upplösas i kapitalismen går det inte att vara passiv, menar Stiegler. Han fortsätter med en passning till Derrida: »det räcker inte att dekonstruera metafysiken; det är nödvändigt att bekämpa denna ideologi [hyperkapitalismen] och mobilisera en ny kritik av ekonomisk politik.«<sup>73</sup> Stiegler ikläder sig igen Marxrollen vid sidan av den äldre och mer abstrakte Feuerbach.

Även om det finns viss fog för Stieglers kritik av Derrida är den som sagt en aning orättvis. Derrida försöker hela tiden att få oss att sakta ned i »No Apocalypse, Not Now«. Han säger till och med att vi måste skynda oss att ta det lugnt, att fördröja processer. Det är bara denna inbromsning som kan skapa skydd mot de automatiska systemen som snart kan utplåna världen utan att det ens finns någon människa med i bilden. Dessa system baserar sig på skriften, säger Derrida tydligt, och så gör också dubbleringen, inbromsningen och kritiken av undergången. Om aporin som händelse utgör det messianska, är uppmaningen att sakta ned ett tillvaratagande (kanske till och med omsorg) av skillnaden och förskjutningen som skapar tiden och som möjliggör väntan.

Stiegler identifierar själv den terapeutiska vändningen med en väntan. Det är något som sker genom begäret som inte har någon kärna och som hela tiden migrerar till olika objekt och mellan dem öppnar upp tidshorisonter. Detta till skillnad från farmakon som är ett gift, där våra drifter och oförmåga att vänta exploateras av den samtida, omedelbara, kapitalismen. Stiegler ställer en möjlig sublimering mot slit-och-slängsamhället, men hans förslag skulle också kunna förstås som en uppmaning att sakta ned.<sup>74</sup> Han beskriver den driftsdrivne konsumenten som en missbrukare som riskerar att mista känslan av att existera.<sup>75</sup> Även här finns en uppmaning att sakta ned och påbörja själens arbete.

Stieglers mål i *Ce que fait que la vie vaut la peine d'être vécue* och i många andra verk är att återförtrolla världen. Att återupprätta kärleken, kunskapen och konsten och allt det som gör *livet värt att leva*. Han skriver om att vända den utveckling inom vilken människan tömmer sig själv för att uppfyllas av den nihilistiske protetiske guden (det automatiska samhället).<sup>76</sup> Men det ska inte missförstås som om han vill återupprätta den värld som existerade innan det Schiller och Weber kallade för en avförtrollning inträffade. Att han

skulle vilja återupprätta/återuppväcka Gud, till exempel. Ingen kan komma åter, bara det nya kan inträffa. Men det är själva väntan, och förhoppningen, på detta nya som utgör en förtrollning som är synonym med tid. *Det finns tid att vänta.*

Översatt till den teknologiska horisonten blir väntan för Stiegler uppmärksamheten, ett omhändertagande av uppmärksamheten inom det som kallats »uppmärksamhetsekonomin«. Men det är också en psykisk förmåga att koncentrera sig på ett objekt, en social kapacitet att ta hand om objektet och en allmän vänlighet i samhället (en socialiserad libidinös ekonomi). Den driftsmässiga, industriella förstörelsen av uppmärksamhet inom uppmärksamhetskonomin (som ett självmord) blir således också del av förstörelsen av både den psykiska och sociala apparaten – ett omöjliggörande av omsorg.<sup>77</sup>

Utän uppmärksamhet förlorar vi, enligt Stiegler, förmågan att investera i begärets objekt och därmed förmågan att projicera vårt vara in i framtiden. Han använder med förkärlek just detta ekonomiska språk – *investeringen*. Det som omöjliggör investeringen, och därmed omsorgen och framtiden är spekulationen. Klimatkrisen är för Stiegler ett symptom på denna spekulering och en existentiell varning som signalerar behovet att formulera en politik som baserar sig på investeringar.<sup>78</sup> Dagens kapitalism förstör alltså inte enbart psykiska och sociala förlopp, men även ekologiska. Spekulationsekonomin, hyperkapitalismen, blir för honom en ny form av krig precis som första världskriget som inspirerade Paul Valéry att skriva »La crise de l'esprit«.<sup>79</sup> De som spekulerar, hyperkapitalismens företagsledare, blir, med metaforer lånade från kriget, »profiterer« i det kaos som de varit med om att provocera fram.<sup>80</sup>

Stiegler har en lång rad förslag på sekundära epokala och terapeutiska omvändningar. Alla börjar och slutar alla i kreativitetens nödvändighet, det vill säga sublimeringen. Här återvänder han

också till Winnicott och den livsnödvändiga *förmågan att leka*.<sup>81</sup> Och det är i denna öppning som vi finner, vilket vi ska återvända till, en stark koppling till konsten i alla dess former. Winnicott hänvisar till »det kreativa varseblivandet« när han skriver om vad som får oss »att känna att livet är värt att leva«. <sup>82</sup> Stiegler hävdar att en långsiktig investeringspolitik inte kan uppstå ur annat än leken och konsten, det vill säga ur fiktionen. På ett sätt verkar vi således vara tillbaka där vi började, i litteraturen som enligt Derrida kan producera en skillnad som också är en förskjutning, ett anstånd.

Varken Derrida eller Stiegler talar så vitt jag vet om kärnavfallet och det den svenska journalisten Gösta Julin en gång i historien kallade de »framtida 'evighetsdepåer[na]'«. <sup>83</sup> Det är på många sätt synd. Depåerna verkar inte tillhöra vår tid, samtidigt är de inte omedelbara som möjliga undergångar eller aporetiska händelser. De bereder vägen för en långsiktighet samtidigt som de i grunden utmanar tanken om det över huvud taget är möjligt att terapeutiskt vända giftet till något som kan bota. Eller om mänskligheten ens kommer att existera när förvaret inte längre är nödvändigt.

Om kärnavfallet ska förstås som ett absolut farmakon, är en sak klar; det måste ges en annan konsistens än kärnvapenkriget och hyperkapitalismen.

### 3. Anmoder Pandora: kärnavfall och omsorg

Den till synes omöjliga och hemska produkten av ett industrisamhälle som bidragit till att störta världen mot dess sjätte massutdöende, i vilken människor kan försvinna likt dinosaurierna gjorde i dess femte, måste omhändertas. Falliska bränslestavar sänks åter ner i Pandoras amfora. Kanske med kärlek, till och med. Det är något av det mest svindlande med hela kärnavfallsfrågan.

»Ansvarsprincipen« stipulerar att det är vi, generationerna som drog nytta av den billiga energin från kärnkraften, som bär ansvar för att hitta en lösning så att avfallet inte skadar framtida generationer. Det är ett förhållande som, uttryckligen, hanterar en generationell logik. Föräldrarnas ansvar är att ge barnet omsorg och hjälpa det till att bli en egen individ. Framförallt måste föräldrarna försöka undvika att barnet bär på föräldrarnas problem eller trauman innan hon är mogen.

Hur centralt förknippad frågan om det förgiftade arvet är med moral visas i den pågående klimatkrisen. Kanske har vår monumentala oförmåga att agera med *skam* att göra; skammen över vad vi lämnar efter oss antingen paralyserar eller blir så monumental att vi måste förneka den till varje pris. Kärnavfallet kan ses som en klimatkris i miniatyr. Det bästa med förvaret av kärnavfallet är att det inte behöver bli katastrofalt eller ens äventyra en enda människas säkerhet. Istället skulle det kunna bli ett laboratorium i skamsa-nering. Ett ställe att söka vägar att nå framåt vad gäller hanterandet av klimatkrisen.

Bernard Stiegler öppnade med hjälp av Donald Winnicott upp möjligheten för att förstå det farmakologiska i ljuset av moderns förhållande till barnet och en kunskap som kan kallas moderlig. Jag vill, så att säga, följa det förgiftade arvet längs moderns väg, så länge den är farbar. Arvet efter Derrida gör att ett antal korsningar uppenbarar sig. En intressant förgrening leder in till en engelskspråkig feministisk kontext vilken också har fördelen att innebära ett steg ut i vardagsspråkfilosofins klarhet efter vistelsen i post-strukturalismens snårigt aporetiska terräng.<sup>1</sup>

1982 var året då det kalla kriget blev stadigt varmare och tanken kring det använda kärnbränslet svängde i Sverige – från en inriktning på uppärbetning och återanvändning till ett fokus på en »direkt slutförvaring«.<sup>2</sup> Det var också samma år som Derrida gav föreläsningen *D'un ton apocalyptique* i Cerisy-la-Salle, i vilken han attackerade de som talade upphetsat om undergången. I USA publicerades 1982 boken *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development* i vilken psykologen Carol Gilligan la mycket av grunden till det som skulle bli känt som en *Ethics of Care*, en »omsorgsetik«.

Omsorgsetiken är en uttalat kvinnlig position. När Gilligan i ett förord till en ny upplaga till boken 1993 gav en bakgrund till sitt argument förklarade hon att modeller som rör människans utveckling har visat sig vara teorier om mäns utveckling. I den västerländska kulturen separeras män från modern eller har sin »relationella kris« tidigare än kvinnor (i barndomen, snarare än i tonåren). Separationen (från modern) i sig är ett brott som möjliggör patriarkatets överlevnad. Kvinnornas »sena« utveckling utgör en potentiellt revolutionär situation. Deras separation kan vara mer reflekterande (och, vad det verkar, mer ambivalent): »artikulerad och robust, djupare framlagd och därför äga större resonans«. Det är en separation som kan öppna för nya sätt att skapa relationer, nya sätt att leva.<sup>3</sup>

Gilligans bild av den manliga relationella krisen framstår lite som historien om Ordets födelse, vilken Derrida attackerade. Kvinnans välartikulerade resa till individskap är mer som skriften, farmakon; något som terapeutiskt kan reflektera över hur en separation kan leda till nya typer av relationer. Kanske går det till och med att säga att Gilligan ser kvinnors beroende av andra farmakologiskt.

*In a Different Voice* börjar med Gilligans konstaterande (med hjälp av Nancy Chodorow) att kvinnor lever i ett generationellt kontinuum i långt större utsträckning än män. Mödrar upplever sina döttrar som mer lika sig själva än sönerna. Skillnaderna i könsrollerna etableras således som en konsekvens av att det klassiskt har varit kvinnor som haft ansvaret för barnen. Den sociala konstruktionen gör att kvinnor i högre grad än män identifierar sig med andra.<sup>4</sup>

Flickor växer i Gilligans analys upp med en större empatisk förmåga och kan lättare se sig som del av en social helhet, medan pojkar har en större kapacitet att dra gränser kring subjektet. Gilligans bok, baserad på intervjuer med kvinnor som reflekterar över aborter, handlar i mångt och mycket om hur det skulle kunna gå att uppvärdera kvinnligheten i ljuset av detta och lokalisera ett etiskt paradigm i den kvinnliga upplevelsen av världen. Det är dock inte fråga om att idealisera en kvinnlig position. Generellt lider kvinnor av svårigheten att individuera sig på samma sätt som män lider av att ha problem med relationer. Snarare verkar det som sagt handla om ett farmakologiskt förhållande. För mycket eller för lite av det ena eller det andra är problematiskt.

Fascinerande nog finns det en öppning, enligt Gilligan, i och med att den kvinnliga positionen inte bara kan reduceras till *sociala* band. Hon skriver att flickor tidigt upplever »sig som mindre differentierade än pojkar, som mer sammanhängande med och

knutna till den yttre objektvärlden«. <sup>5</sup> Vad betyder det att vara *mer sammanhängande med och knuten till* den yttre objektvärlden? Det är viktigt att notera en grundläggande paradox här. En ökad differentiering (pojken) leder till en försämrade relation till den externa världen – den värld som pojken hastigt socialiseras till att uppleva sig själv som del av (snarare än att höra till modern). En mindre grad av differentiering gör det lättare att förhålla sig till världen som något sammanhängande vilket på en och samma gång befinner sig innanför och utanför subjektet.

Pojkar och mäns förhållande till världen i Gilligans analys bygger på att de är externa individer i en värld av externaliteter, vilket också gör det nödvändigt att förtränga preoidipala band till modern. Hon hävdar också att regression till den preoidipala enheten med modern är något som av mannen upplevs som ett grundläggande hot mot hans ego. <sup>6</sup> Detta låter som en mer problematisk utsaga. Ibland är den maskulina regressionen del av det tillstånd Gilligan pratar om, snarare än en invertering av det samma. Att känna sig som en del av *en odelbar moderlig helhet* är ett stående inslag inom till exempel den moderna naturromantiken. Känslan av att vara en fullständigt separat individ är tätt bunden till viljan att vara ett med den odelbara helheten. Det är en manlig, eller manligt kodad, binaritet. Gilligan ger snarare röst till en kvinnlig, eller kvinnligt kodad, kontinuitet som alltid inser att den är del med andra delar i en helhet.

Det populära strukturalistiska begreppsparat diakront/synkront kan hjälpa till att illustrera, eller tolka, Gilligans modell. Kvinnor skulle då existera i diakrona förhållanden, alltså sådana som sträcker sig ut över, och genom, *dia*, tid, *kronos*. Män skulle existera mer i synkrona, omedelbara, tider. Antingen är männen individer eller kuggar i maskineriet (alternativt återförenade med urmodern i naturen). En schizoid logik som gör det relevant att diskutera



huruvida den eskatologiska tendensen (undergångsföreställningen) är del av ett sådant synkront förhållningssätt. Världen existerar eller så går den under. Det verkar vara den manliga positionen.

För att återvända till Gilligan, hennes centrala argument är att kvinnor tränas till att bli empatiska varelser. Genom identifikationen med modern förankras kvinnan i ett »hållande«, en »omsorg« eller »omvårdnad« (*care*). Det är en impuls vars revolutionära potential Gilligan beskriver som »visionen av att självet och andra behandlas som likvärdiga, att rättvisa råder trots skillnader i makt; visionen att alla vinner gensvar och tas med, ingen lämnas utanför eller blir sårad«.<sup>7</sup>

Med utgångspunkt i omsorgens effekter belyser Gilligan det problematiska i hur individuer och individuell prestation värderas som eftersträvansvärt och likställs med personlig autonomi. Med hänvisning till föregångaren Jean Barker Miller skriver Gilligan att kvinnor har tagit hand om män, men kvinnors omsorg är något som har nedvärderats av samhället då kvinnors upptagenhet vid förhållanden upplevs som en svaghet.<sup>8</sup>

Gilligan observerar två skilda moraliska imperativ, ett för kvinnor och ett för män. Kvinnor, som hon hade intervjuat, talade om nödvändigheten att ge omsorg samt uppmärksamma och mildra den »verkliga och påvisbara nöden« (*real and recognizable trouble*) i världen. Männerna upplevde moral mer i termer av nödvändigheten att respektera andras rättigheter och skydda dem från andras inblandning i deras liv. Det manliga imperativet var således negativt – för rätten att leva utan att andra ingriper.<sup>9</sup>

Det är lätt att se det manliga imperativet operativt i allt från Henry David Thoreaus *Walden* (en paradigmatiske historia från 1854 om ett etablerande av distansen mellan jaget och det sociala) till slutförvaret. Ställd inför något som är orättfärdigt (samhället i Thoreaus fall) eller farligt (kärnavfallet) utmålas en klar gräns mel-

lan det rättfärdiga och det orättfärdiga, det som inte är farligt och det som är farligt. De klara gränserna känns även igen från uppdelningen mellan det förkastliga kärnvapenkriget och den harmlösa kärnkraften.

Det manliga tänkandet, så som det definieras av Gilligan, gör det svårt att närma sig farmakologin. Ett sådant tänkande verkar predisponerat att nå kategoriska och till och med absoluta uppfattningar. Detta kommer ofta till uttryck i vad vi skulle kunna kalla en »manlig neutralitet« – ett avståndstagande och vägran att medverka. Farmakologin kräver kontinuitet och ambivalens. Viljan att vända farmakologiska förlopp från det giftiga till det helande kan också beskrivas som en »omsorg«, precis som Stiegler gör. Inom det manliga tänkandet är det fullt möjligt att med ointresse låta andra leva sina liv precis som de vill, även om det är i destruktiva mönster, snarare än att ingripa. Vi kan leva i vår värld, och de i sin.

Den manliga neutraliteten har svårt att relatera till planetära hot. Jag skulle också hävda, i kontrast med Gilligan, att ett manligt tänkande ofta svarar på utmaningar med en regression till en preoidipal odelbar helhet. Istället för att agera sker en flykt till en ur-kontext bortom ambivalensen. Där krävs det inte att mannen förstår förhållanden av omsorg och ansvar i en specifik kontext.

Relationens ambivalens, vid sidan av tvärsäkerheten kopplad till identitet, leder Gilligan till ett sanningsanspråk, med Derridas ord – ett avtäckande av sanningen (apokalyps). Som alltid när det gäller Gilligan gömmer sig den starka utsagan bakom vardagsspråkligheten:

sanningarna om relationen återkommer när förbindelsen på nytt upptäcks och människan inser att själva och andra är beroende av varandra och att hur värdefullt livet i sig än är kan det endast uppehållas genom omsorg i relationer.<sup>10</sup>

Viktigt att notera är att Gilligan talar inifrån den kvinnliga positionen (och utifrån ett intervjumaterial som hon erkänner är begränsat och svårt att generalisera utifrån).<sup>11</sup> Ett problem för kvinnor är nedvärderandet av den egna individen. När Gilligan talar om »interdependence«, ett sammanflätande, omfattar det alltså nödvändigheten att också vårda ett »själv« för att kunna anknyta till den »andre«. Men det är ett »själv« som aldrig kan subtraheras från kontexten.

Gilligan återkommer till sanningsbegreppet när hon skisserar en omsorgsetik:

I århundraden har vi lyssnat till männens röster och till de teorier om utvecklingen som präglats av deras erfarenhet, men på senare tid har vi börjat märka inte bara kvinnornas tystnad utan hur svårt det är att höra vad de säger när de talar. Men kvinnornas annorlunda röst säger dock sanningen om omsorgsetiken, om bandet mellan relation och ansvar och om aggressionens ursprung i misslyckade kontaktförsök.<sup>12</sup>

Här blir det tydligt hur bokens titel, *In a Different Voice*, hör samman med dess sanningsanspråk. Det fundamentala bandet är alltså det mellan relationen och ansvaret. Om det inte finns ansvar så uppstår aggressivitet. Rösten finns också i detta an-svar.

Det går att tolka Gilligans ansvar som del av en omsorgsetik, som baserar sig på ett relativt ansvar. Detta kommer fram om vi sätter hennes sanningsanspråk i relation till varandra. Vi har inget *absolut ansvar* för livet som inte har något eget värde. Men livet levs i en lång rad *olika* relationer som alla kräver sitt speciella an-svar.

En spekulativ jämförelse, om än inte orimlig, kan alltså göras mellan Gilligans dialog och Derridas diskussion om skriften, litteraturen och farmakon. Som noterats tidigare finns det också en öppning mot det konstgjorda i hennes dialogbegrepp då det kan etablera mer sammanhängande relationer till en »objektvärld«.

Gilligans uppmaning är att lyssna och förstå. Det som måhända saknas i hennes utläggning är en bild av *tänkandet* som både lyssnandet och förståelsen vilar på. Det var något som filosofen Sara Ruddick fokuserade på. Ruddick var som Gilligan från USA och publicerade sin första essä om »Maternal Thinking« (moderligt tänkande) 1980, två år innan *In a Different Voice*. Ruddicks enda bok, det monumentala verket *Maternal Thinking: Towards a Politics of Peace* publicerades 1989. Varken Ruddick eller Gilligan går i dialog med varandra i sina respektive verk. Men sambandet mellan de två kan hjälpa oss att förstå dem båda bättre och tänka med dem tillsammans.

Ruddicks bok börjar med en vändning som vi känner igen från både Winnicott och Stiegler; vem som helst kan vara en mor. Den är mor som utför ett »moderligt arbete«. Detta på samma sätt som vetenskapsmän/kvinnor tillhör vetenskapen om de följer dess regler eller en jockey kan verka som sådan om den förstår att det är först över mållinjen som gäller.

Reglerna som reglerar en moders liv har tre fordringar (*demands*). De två första kommer från barnet: att modern ska bevara dess liv och att det ska kunna ges förutsättningar för att växa. Den tredje fordringen kommer från det omkringliggande samhället som begär att modern uppfostrar sitt barn på ett sätt som är socialt acceptabelt i den kontext som modern och barnet befinner sig. Här rör det sig alltså inte om ett direkt ansvar för barnet, mer för ett socialt sammanhang. Men indirekt är det även för barnets väl och ve som hon måste tränas för att passa in, då ett utanförskap är smärtsamt.<sup>13</sup>

Ruddick är noggrann med att understryka att vårdandet är något som sker under en ständig reflektion, något som måste uppvärderas inom filosofin.<sup>14</sup> Moderligt tänkande är för Ruddick del av, och en central symbol för, ett »omsorgsförnuft«. Ett medvetet försök att

föra in omsorgen i filosofins *ratio/reason/förnuft*. Frågan, som hon också själv ställer sig, är varför välja moderskapet framför omsorgen? Att likt Gilligan använda omsorg skulle också lösa några av de problem som begreppet »moderskapet« ger upphov till. Omsorgen förstås lättare än moderskapet som något könsneutralt, även om det senare för Ruddick refererar till omhändertagandet av barnet och inte dess födelse.

Ruddick bestämmer sig ändå för att hålla fast vid moderskapet framför omsorgen och det på grund av epistemologisk noggrannhet. Moderligt tänkande är del av omsorgen, men en separat del med sina lite olika förutsättningar som differentierar det från undervisandet, omhändertagandet av äldre, sjuka och så vidare. Om vi skulle tänka på omhändertagandet av friska barn (i moderskapet) på samma sätt som det av äldre och sjuka, skulle det enligt Ruddick vara skadligt för barnet, de äldre, de sjuka och den som omhändertar.<sup>15</sup>

Uppmärksamhet (*attentiveness*) är för Ruddick, som för Stiegler, ett centralt koncept tätt förbundet med moderskapet. Men mödrar måste också inse att barn inte kan växa om de är under konstant övervakning; en moder kan aldrig sluta se, men hon får inte se för mycket.<sup>16</sup> Uppsynen får inte bli en övervakning. Till skillnad från Stiegler arbetar Ruddick inte med övergångsobjekt, här är det istället uppmärksamheten som blir det som kan etablera subjektspositioner. Hon säger med andra ord att modern måste vara lika uppmärksam på att inte bli *för* uppmärksam som på att vara *för lite*. Störningar av uppmärksamhet, sådana som Stiegler kommer att postulera, skulle leda till uppenbara problem för barnet att bli vuxet och för modern att psykiskt överleva sitt moderskap.

All uppmärksamhet i världen kan dock inte förändra att människors liv är inskrivna i, och utelämnade till, tiden. I en av Ruddicks mest fascinerande meningar skriver hon:

Att föda barn är att skapa ett liv som inte kan skyddas, vars utveckling inte kan kontrolleras och vars död är självskriven.<sup>17</sup>

Att vi rört oss från moderskap till »att föda barn« är intressant med tanke på Ruddicks tidigare hävdande att också en man kan vara en mor. Eller så skulle »föda barn« kunna omtolkas till att hänvisa till omsorgsprocessen inom vilken en individ kan bli en individ. I vilket fall som helst utforskar meningen det moderliga tänkandets gränser, kritiskt. Ansvar är inte, kan inte vara, absolut, trots att modern är upphov till livet. Hon kan göra sitt bästa och leva upp till Winnicotts idé om en god nog (*good-enough*) mor. Samtidigt skulle hon förmodligen bli galen om hon inte insåg sina begränsningar, till exempel om hon trodde sig kunna ha absolut kontroll över barnets säkerhet, utveckling och frånfalle.

Det intressanta med Ruddick är att ansvar inte längre blir den bästa garanten för etiskt agerande. Etik är något som för henne har mycket mer med det moderliga tänkandet att göra. Ruddick lokaliserar till och med en »latent fredlighet« i den moderliga tanken som hon också anknyter till den feministiska fredspolitikerna.<sup>18</sup> Fredligheten ska inte, tror jag, misstas för ett ansvar för det liv som har skapats, utan snarare en insikt född ur reflektionen över det moderliga.

Moderskapet handlar i det lilla mycket om konflikt, enligt Ruddick. Modern lär barnet, och henne själv, när det går bra att bråka och när det är dags att sluta fred. Modern medlar i konflikter som uppstår och försöker skapa rättvisa mellan parterna. Hon lär förvisso barnet att *ta ansvar* för sina våldsamma handlingar. Helst upprätthåller hon fredliga förhållanden och undviker konflikt. Modern är också i beredskap i det fall då hennes omgivning behöver utveckla sätt för att minimera eller lösa konflikter.<sup>19</sup>

De vapen som modern har till sitt förfogande liknar fredliga

(ickevålds-) protester: böner, övertalningar, eftergifter, martyrskap, förhandling, förminskning och så vidare. En lång rad psykologiska manipulationer. Ruddick säger också att teknikerna kan gå »till våldets rand – eller till verklig skada«. Men de kan aldrig gå över avgrunden, aldrig skapa en situation som är farlig för modern, barnet eller de som barnet bråkar med.<sup>20</sup>

Mödrar som Ruddick skriver om, till exempel första generationens feminister Olive Schreiner (1855–1920), Jane Addams (1860–1935) och Käthe Kollwitz (1867–1845), har effektivt argumenterat för att det finns något i deras erfarenhet som lägger tyngd bakom deras pacifism. Inte för att de äger ett större ansvar för barn än de män som inte ikläder sig modersrollen, utan för att det fredliga lösandet av konflikter är centralt i moderskapet.

Ruddick citerar även Addams jämförelse mellan modern som ombeds att skicka sin son ut i kriget och en arkitekt som får ordern att avfira en artilleripjäs med sikte på Piazza San Marco i Venedig eller il Duomo i Florens. Arkitekten skulle tveka mer än någon som själv aldrig hade försökt att skapa vackra byggnader och inte hade någon uppfattning om vilken oerhörd ansträngning ett sådant skapande innebar.<sup>21</sup>

Under läsandet av Ruddick tänker jag mycket på vilken typ av verk hon skapade. *Maternal Thinking: Towards a Politics of Peace* kom ut när hon var i sitt femtiofjärde levnadsår (Ruddick dog 2011). Boken har haft ett stort inflytande inom feministisk teori, men hamnar samtidigt lätt utanför den filosofiska huvudfåran.

Ruddick skriver rakt och rättframt, hon har verkligen gett sig själv uppgiften att förmedla sina tankar så att det ska vara lätt att förstå. Ibland tappar hon måhända i precisionen, men det tar hon igen i vissa poetiska öppningar och förskjutningar som stundtals glimrar till i det lunkande språket. Det finns en loj vishet som formar upplevelsen av texten. Ta bara det här exemplet:

Icke-våldshandlingar, som den moderliga praktiken när den är som bäst, kräver tålig gladlythet, en förståelse av sanning som är omsorg, och en tolerans för tvetydighet och ambivalens.<sup>22</sup>

Citatet är intressant inte bara för att det knyter an till skriften och farmakons ambivalens, men för att exemplet kombinerar sanning och tolerans för ambivalens i ett och samma drag. Som om omsorgens sanning, eller sanning som omsorg, är möjligheten att stå ut med tvetydighet.

Både Derrida och Stiegler skriver med invecklad retorik om farmakons konstgjordhet. Vid en första anblick verkar Ruddicks mer rättframma stil inte innehålla något om vare sig farmakologi eller konstgjordhet. Moderns omvårdnad är direkt och filtreras inte genom objekt mellan modern och barnet, som de övergångsobjekt som Stiegler tar från Winnicott och vilka i hans tolkning blir till allt från nallebjörnar till mobiltelefoner.

Jag förnimmer i Ruddick en moders röst: direkt, mildt styrande, uppmuntrande, halvt förmanande. Jag tänker att hon skriver högst medvetet som hon tänker. Ruddick hänvisar till moderns »tänkande« och vid ett flertal tillfällen refererar hon också till moderns »tekniker«. I boken är det som om hon tänker och agerar samtidigt. Teknikerna är sociala, kanske främst övertalningstekniker.

Det är ändå förunderligt att skriftens retorik, något konstgjort, ett farmakon, kan skilja sig så mycket i det mänskliga tänkandet, även i omkringliggande områden. Ruddicks text är bortom det fallogocentriska, utan att ens behöva dekonstruera metafysiken i farten. Hon hoppar helt enkelt över patriarken. Detta blir i slutändan den största attacken på densamme – att han skulle vara totalt överflödig.

I den mån patriarken ändå finns närvarande (eller återvänder) i boken är det helt och hållet som en utsida med en destruktiv poten-



tial. Det är helt enkelt *kriget*. Kriget har inget eftersträvansvärt syfte och Ruddick ödslar inte någon tid på att försöka förstå ett »patriarkalt tänkande«. Men vi leds att anta att patriarkens position innehas av de som i sin barndom inte har fått lära sig att hantera konflikter av omhändertagande mödrar.

Derrida skriver om skriften som fadermord och Stiegler om det ekonomiska krig som kapitalismen utsätter oss för. Det är ett våldsamt språk som saknas i Ruddick, även om hon talar med patos om militarismens offer. Ibland riskerar hon att idealisera moderskapet (som definieras något oklart), men hon är samtidigt väl medveten om risken. Hon har också sitt sätt att linda in budskapet så att det sällan tillåts bli för bombastiskt.

Både Gilligans omsorgsetik och Ruddicks moderliga tänkande föregrips av Donald Winnicott. Dock är begreppet *hälsa*, som var så centralt för Winnicott inte speciellt framträdande hos vare sig Gilligan eller Ruddick. I en intressant föreläsning från 1967 med titeln »The Concept of a Healthy Individual« understryker Winnicott att hälsa inte kan likställas med lycka. Det destruktiva: »rädsla, motstridiga känslor, tvivel, frustration« är lika vanliga som eftersträvansvärda drag i den hälsosammes liv.<sup>23</sup>

Det som Winnicott identifierar som hälsa ligger till en början på många sätt nära den förhandling som sker inom de etiska paradigmen som Gilligan och Ruddick kommer att skissera. Den hälsosamme individen erfar att den kan identifiera sig med samhället utan att förlora en alltför stor del av sin individualitet. Men hon »*lever sitt eget liv*« (skriver Winnicott kursivt), samtidigt som hon tar »ansvar för handling eller passivitet«. Hon som lyckas med detta uppnår hälsa och, i Winnicotts mening, kan också uppnå autonomi i en utveckling där hon går från beroende till oberoende.<sup>24</sup>

Läst genom Ruddick och Gilligan är det som om Winnicott börjar i en ambivalent tanke, för att sedan ändå landa i en maskulin

historia om autonomi som har mer med självständighet att göra. Låt oss påminna oss om att Winnicott insisterade på att moderpositionen inte var avhängig av biologiskt kön, att den som *omhändertog* barnet var den som var modern. Han pratar över lag om det kvinnliga och manliga som något som kan vandra mellan olika kön. Vi har alla lite av varje i oss.

Winnicotts utforskade skillnaderna mellan det kvinnliga och manliga, bland annat i föreläsningen »This Feminism« från 1964. Här gör han en enkel uppdelning vilken på många sätt belyser omsorgsetiken och den moderliga tanken. Kvinnan är plural, mannen singular enligt Winnicott. För varje kvinna finns det tre kvinnor: »*girl baby, mother, mother's mother*«. Detta oavsett om kvinnan kan få barn eller ej. Mannen skiljer sig åt: »mannen börjar med en oerhörd önskan att vara en. En är en och allena och ska så för alltid förbli.«<sup>25</sup>

Winnicott hävdar att den maskulina särarten kan väcka avundsjuka hos kvinnor. Män framstår som mer vuxna och unika. Snart blir det i läsningen svårt att ens med bästa vilja läsa »kvinna« och »man« som positioner som kan innehas oberoende av kön. Winnicott beskriver till exempel hur en man som lever sitt liv med kvinnor och identifierar sig med dem blir kastrerad eller avkönad (*emasculated*).<sup>26</sup>

Det skulle dock kunna gå att hävda att män är avundsjuka på kvinnor i lika stor grad som vice versa. Att återvända till det preoidipala (modern) är, som vi varit inne på, inte bara ett potentiellt trauma, men också en fantasi. Och manliga fantasier uttrycks i samma språk som manliga trauman. Mannen må eftertrakta kvinnans pluralitet och generationella diakroni, men verkar främst förmögen att söka en kvinnlig position genom en synkron manlig neutralitet. Ett sätt att skriva om historien om Winnicotts kastrerade eunuck är att se honom som en man som med en maskulin idé

om vad det feminina skulle kunna vara (ett romantiskt återförenande med modern) framlever sina dagar bland kvinnor förmögna att finna hälsan genom att relatera till, och ta ansvar för, en rad positioner och förhållanden.

Tanken bakom kvinnan som förenande och reproducerande och mannen som söndrande och unik gör det möjligt att omtolka en av psykoanalysens nyckelbegrepp. Inspirerad av Sabina Spielrein separerade Sigmund Freud (först i *Bortom lustprincipen* från 1920 och vidare bland annat i *Vi vantrivs i kulturen* tio år senare), dödsdriften (*thanatos*) från livsbegäret (*eros*). Eros står i kulturens tjänst och tenderar att föra samman individer, familjer, grupper, samhällen, nationer och så vidare i större och större enheter. Detta till skillnad från *thanatos* som söndrar och förstör.<sup>27</sup> Begreppet växte fram i hans studier av krigstraumatiserade patienter som led av upprepningstvång vilka helt och hållet, till synes, saknade någon *önskan* (som är förutsättningen för lust eller eros).

Söndrandet och skiljandet (kritiska instanser) kan också förstås som del av processen att bli vuxen. Det är något som för Freud uttrycks främst som *barnets frigörelse från modern*, snarare än *moderns träning av barnet* (som det är för Winnicott och Ruddick). *Thanatos* kan i denna kontext ses dels som en protest mot kvinnlig kontinuitet, dels en önskan att återvända till ett stadium innan vi har fötts, innan allt började; en önskan att återvända till en plats innan önsknigar.

Om vi läser Freud som en man hamnar vi åter i en bekant binär situation av önskan efter separation och önskan efter ett preoidipalt (eller något *före allt*) uppgående i en enhet utan söndring (utan önskning). Men vi skulle kunna läsa honom som en kvinna. Kvinnan *måste* söndra sig från barnet. Modern är tvungen att återvända till den plats som hon hade innan barnet föddes för att barnet ska kunna utveckla sig och bli vuxen (alternativt också för att modern

ska kunna ha fler barn). För modern är önskan att återvända till att vara en separat individ något som garanterar hennes och barnets framtida hälsa, en hälsa de bara kan vinna som självständiga individer. Det som dör är enheten som skapats mellan den hållande modern och barnet, men den måste dö för att de två livet ska kunna fortsätta hälsosamt. Dödsdrifterna, omtolkade till att förstås som etablerande av skillnad mellan moder och barn, är inte en process som verkar mot en eros-driven kultur utan en av förutsättningarna för existensen av en kultur där eros kan få rum.

Freuds tankar kan även omtolkas genom barnets perspektiv. Ett barn, som oavsett biologisk könstillhörighet på något sätt måste erfara, eller själv producera, den första separationen från modern. I ett känt exempel skriver Freud om sin dotterson, lille Ernst, som kastar ifrån sig en leksak om och om igen för att simulera, och träna, att modern temporärt försvinner. Det är en högst ambivalent lek (*Spiel*) som förmodligen syftar till att utvinna något slags eftersträvansvärd känsla från en upprepning av söndringen. Leken är alltså inte *bortom lustprincipen*. Winnicott kommer att bygga vidare på denna tanke om objektet mellan barnet och modern som det som möjliggör övergången från en enhet med modern till en hälsosam separation. Stiegler tar denna leksak som en modell för sin idé om farmakon.

Direkt efter att Freud har talat om lille Ernst och hans *Spiel* reflekterar han över »vuxna konstnärliga lekar [*künstlerische Spielchen*] och imitationer«. De är, liksom barnets lek, inte bortom lustprincipen utan syftar även till att konfrontera publiken med det mest fruktansvärda associerade med söndrandet.<sup>28</sup> Lekarna innebär ett slags interaktion med den upprepning som är centralt i Freuds *thanatos* utan att förgöras av densamma. Vi kan här också påminna oss om Winnicott idé om att det är kreativiteten, och därmed leken, som gör att livet känns *vårt att leva*.<sup>29</sup>

Freud hänvisar till konst som en barnslighet som skyddar oss från livets sorger och kulturens idiotier. Verket *Bortom lustprincipen* är, som titeln redan skvallrar om, ett djupt pessimistiskt verk. Men en läsning av Freud mot Freud skulle kunna ta konsten som en ingång till etablerandet av ett relativt, farmakologiskt, rum mellan modern och barnet vilket också utgör en farmakologi av söndrandet och dödsdriften.

När leken och konsten även likställs med fikcionalitet ger det en möjlighet att från nya vinklar reflektera över Derridas litteratur/fiktion/arkiv-begrepp vilket leder vidare till hans förslag om kompetenserna, ur vilken denna meditation över kärnavfallet började. Kedjan kan beskrivas i barnsliga termer – kompetenta är de som kan leka (barn eller mödrar och konstnärer). Eller med ett utmanande anslag – kompetenta är de *som kan sätta något på spel*. Från omsorgsetiken och den moderliga tankens synvinkel skulle det också gå att säga att kompetenta är de som utövar ett tänkande som syftar till att etablera ett förhållande mellan relationer och ansvar med full medvetenhet om generationella förpliktelser vad gäller omsorg. I det senare fallet åtföljs fiktionen, spelet, hela tiden av konsekvenser som förankrar fiktionen i verkligheten.

Det som konsten med andra ord skulle kunna göra är att motverka det som vi kallat det absoluta – den totala konsten eller fiktionen. Det låter minde paradoxalt än vad det är. Fiktionen behöver verkligheten för att fortsätta vara fiktion (snarare än galenskap). Tänkare som Ruddick och Gilligan kan utgöra intressanta startpunkter vid utforskandet av dessa typer av sammanhang som får vara ambivalenta, och som använder ambivalensen för att leka med absoluta utsagor och distribuera ansvar istället för att antingen frånsäga sig det eller acceptera det odelat.

På ett konkret sätt, utifrån de tankegångar som har presenterats här, rör det sig om en nödvändighet att »förkynnliga«  
narrativet

kring kärnavfallet. Det skulle med ett mer neutralt språk uttryckas som ett »relativiserande«. Kärnavfallet är inte absolut farligt (det kommer inte att ödelägga hela jorden). Dess tidshorisont är inte absolut (även om den är otroligt lång). Kärnavfallet är heller inte, nödvändigtvis, något som vi ska hålla gömt för framtida generationer. Det är svårt att tro att vi med insatser av omsorg skulle kunna ta ett absolut ansvar. Vi kanske också äger ett ansvar att förstå att det totala ansvaret inte går att ta och att omsorgen måste (om)distribueras generationellt.

Frågan om gömmande återknyter också till där vi började: apokalypsen, avtäckandet. Ett konstant risksscenario är att framtida generationer kommer att avtäcka kärnavfallet utan att inse hur farligt det är. Vad är omsorgens sanning, vad avtäcks genom omsorgen? Det är en fråga som både Ruddick och Gilligan ställer sig. Det är också en fråga som är relevant att rikta mot kärnavfallsprocessen, för att inte tala om klimatkrisen.

En konstnär, vars gärning på ett omvälvande sätt relaterade till apokalypsen och som kan bli läsbar inom den kontext som detta kapitel skisserat är James Acord från USA. Han var en klassisk skulptör vars brödfödejobb (efter en tid som cowboy i tonåren) var att göra gravstenar. I sitt konstnärskap var han speciellt intresserad av extremt hållbara material, som granit och rostfritt stål.<sup>30</sup> I samband med olyckan i kärnkraftverket vid Three Mile Island som inträffade 1979 läste han om hur graniten, som han bearbetade, en dag kanske skulle användas i kärnkraftsindustrin för sitt innehåll av uran. Enligt egen utsaga ställde han sig frågan »Hur ska jag kunna förhålla mig till detta?«<sup>31</sup> En fråga som är lätt att sätta i en dialogisk kontext av svar och an-svar. Det fanns också ett djupare, barnsligare, band. Acord hade växt upp i en naiv atomålder där serietidningshjältar som Buck Rogers och Flash Gordon hade kärnkraftsdrivna bilar och raketer.<sup>32</sup>

Radioaktivitet blev efter hand Acords nya material. Han lyckades bli den enda privatpersonen i världen med en licens för att hantera aktivt radioaktivt material, WN-10407-1, en beteckning som han tatuerade på sin nacke. Acord tillverkade prototyper av varningsmarkörer för ett framtida slutförvar (som själva var radioaktiva), men hans kanske mest intressanta arbete var med kärnålderns relikvarium som istället för martyrreriker skulle förvara och dölja radioaktiva material.

Acords konst lyckas att med ett lätt anslag kombinera en kontinuitet mellan naturligt förekommande radioaktivitet och det konstgjorda. På samma sätt drog han likhetstecken mellan en patriarkal kristen kyrka som styrde via hemligheter och den kärnkraftsindustri (med ett vetenskapligt prästerskap) som han ägnade en stor del av sitt liv att studera.

Arbetet med männen som hade ansvar för forskning och energiproduktion vad gällde kärnkraft skulle visa sig allt annat än lätt för Acord, som själv under ett årtiondes tid bosatte sig utanför kärnkraftverket i Hanford, i staten Washington. Hans licens att hantera radioaktiva material drogs in. Han lovades tillgång till en reaktor vid Imperial College i London 1998–1999 under sin residens där, men erbjudandet drogs tillbaka när vetenskapsmännen vid reaktorn blev rädda för att han skulle skapa publicitet. De ville till varje pris att inte fler än nödvändigt skulle få reda på att det fanns en reaktor mitt i miljonstaden.<sup>33</sup>

Vid frågan om Acord var för eller mot kärnkraft svarade han att det inte fanns någon anledning att vara för eller mot, att vi existerade »i en kärnkraftstid, på gott och ont«. Det enda han vände sig mot var att en extremt liten grupp, atomprästerskapet, fattade alla beslut och att det inte gavs någon plats för konstens förmåga att reflektera över teknologin.<sup>34</sup> Utöver detta var skulptörens uppgift att göra vackra saker med den bästa tekniken som fanns.<sup>35</sup>

På bilder av Acord från perioden då han försökte bli insläppt bland ingenjörerna ser vi honom i slips och kostym av byråkratiskt snitt, med en militärisk *crew cut*. Han klädde sig till och med som en ingenjör. Han hade också en stark identifikation med de människor (män) som byggde saker. Identifikationen var, trots kostymen, inte återgäldad. Ingenjörernas sexistiska uppfattning om konst var, enligt Acord, att det var något deras uttråkade fruar gjorde på söndagarna. De såg inte konstnär som en likvärdig profession. Det spelade ingen roll om Acord gick i samma kyrka som de gjorde, botaniserade i samma loppmarknader och tillsammans med dem samlade in pengar till den lokala frivilligbrandkåren.<sup>36</sup> Men det var bara en sida av myntet. Från sina konstnärskollegor, många engagerade i miljöfrågan, möttes han också av skepsis då han sysslade med ett material som de tyckte var ont i sig självt och för att han gav kärnkraftsindustrin en legitimitet den inte förtjänade.<sup>37</sup>

Acord fick i en intervju frågan om vad han tyckte om Henry Moores kända skulptur »Nuclear Energy« (1964–66) som uppfördes i Chicago vid platsen där Enrico Fermi för första gången 1942 lyckades skapa en kärnreaktion. Intentionen med Moores verk var att det skulle vara ambivalent, uttrycka både hopp och oro. Acord observerade mycket riktigt att de destruktiva elementen överskuggade de eftersträvansvärda. Skulpturen ser ut som något mellan ett svampmoln och en dödskafe. Han var besviken: »det är så lätt att en konstnärs första svar på något som har att göra med något radioaktivt är att ta upp svampmoln, död och förstörelse«. Sedan lägger han till att konstnärer bara är människor, och att Moore trots allt levde under tiden för Hiroshima och Nagasaki.<sup>38</sup>

Det fanns en djup idealism i Acords dröm om att konsten och vetenskapen skulle kunna mötas för att, som han sa, »göra världen till en bättre plats«. Konsten kunde vara ett verktyg för att »inte-



grera denna avancerade teknologi med den mänsklig civilisations delade väv, så att vi alla kan ta bra beslut om kärnavfallsförvaringen«.<sup>39</sup> Tyvärr möttes han inte av förståelse från vare sig vetenskapen eller konsten. Medicinerna han tog för att hantera sin schizofreni gjorde honom tids nog också oförmögen att skapa konst, en farmakologisk situation om någon. Han tog sitt liv 2011 och hade då, förmodligen, redan förlorat vad Stiegler skulle kalla känslan för ett liv värt att leva.

Den svenska konstnären Lina Selander tangerar på vissa sätt Acords finkänsliga, för att inte säga omvårdande, acceptans för ambivalensen. De allra flesta som inom konsten intresserat sig för kärnvapen, kärnkraft eller radioaktivitet har i stort riktat blicken mot det absoluta, det sublimes – punkten bortom omsorgsetiken och den moderliga tankens medvetna kontinuitet och relativism. Och bland de få som inte gör det är det försvinnande få som väljer att direkt interagera med radioaktivt material som just material och medium. Selander är en av dem.

I installationen *Lenin's Lamp Glows in the Peasant's Hut*, först utställd på Index i Stockholm 2011, möts besökaren av en diagonal ställd glasvitrin i midjehöjd med tjugotvå radiografier med röntgenplåtens magi. Selander har skapat dem genom att själv placera naturligt radioaktiva material direkt på fotopapper under längre perioder. Resultatet är fotografier tagna utan kamera.

En annan del av installationen är ett videoverk. Det är ett montage kring kärnkraftskatastrofen i Tjernobyli som inkluderar material som konstnären själv filmat i Pripjat, staden i norra Ukraina nära katastrofens epicentrum vars nästan 50 000 invånare evakuerades och som nu står kontaminerad och öde. Det övriga materialet utgörs av en selandersk meditation över medias materialisering på ett djupt associativt plan där rummet (kameran) är tomrummet, gruvan och sarkofagen och där akten av avbildning (exponeringen)

förmedlas genom inslag av fossiler, röntgenbilder, journalfilmer, museala arkiveringsprocesser och solen. Många av bilderna återkommer i ett systerverk, *Anteroom of the Real* (2011), nu förvandlade till stillbilder och animerade av konstnärens hand.

Videoverken innehåller dokumentation av arbetet som utfördes direkt efter katastrofen i Tjernobyl för att mildra dess effekter. Det är ett smärtsamt material. De män som ses utföra arbetet utsattes för enorma mängder joniserande strålning med fruktansvärda konsekvenser. Även filmarna utsattes. En av dem, Vladimir Chevchenko, vars material återfinns i Selanders arbete, märkte när han framkallade sin film att strålningen inte bara fastnat som skuggor och annat på negativen, men också konkret, vilket, avslöjade geigermätare, gjorde filmen radioaktiv. Chevchenkos filmkamera, hans arbetsredskap, var också allvarligt kontaminerad vilket förmodligen bidrog till hans död i strålsjuka kort därpå.

Två år senare i videoverket *To the Vision Machine* uppehåller sig Selander vid Hiroshima. Många av uttrycken i de tidigare verken har fördjupats och intensifierats. Bland annat innehåller verket långa sekvenser som visar isärskruvandet av en digitalkamera, som om Selander var på jakt efter en *kamera* (ett rum) som endast kan uttryckas negativt. Hon intresserar sig också för atombombsexplosionen som en enorm exponering, med detonationen och staden som den fotografiska reflektionsytan. Verket innehåller en nyckelsekvens med den kända bilden på människan som vid detonationsögonblicket befann sig på trappan till banken Sumitomo och vars kontur blev kvar i stenen (fotografiet kallas *Hito Kage No Ishii* – mänsklig skugga etsad i sten) samtidigt som kroppen förbrändes. Bomben tog ett fotografi av människan som krävde människans utplånande.

Det låter konstigt att säga att Lina Selander närmar sig det radioaktiva som en framkallningsteknik. Inget av verken jag har nämnt

är rädd för att sätta tekniken i förhållande till dess mänskliga kostnad. Samtidigt är medieintrospektionen en viktig komponent i arbetet, precis som det var för Acord. Båda uppvisar också samma villighet att ge sig i kast med strålningen som ett konstnärligt material. Lika lite som hos Acord innehåller Selanders arbete någon aktivism för eller emot föremålet. Det vore ungefär som om att vara för eller emot skulptur eller fotografi. Dock finns det inte heller några skygglappar, som sagt, vad gäller konsekvenserna. Det är trots allt, för Selander, ett moment av kris som åsyftas – katastrofen registrerad, hågkommen. En epokal urskiljning där världen förändras som en konsekvens.

Den materiella och mediemässiga omsorgen, som en konstnärlig omsorg, skiljer sig på många och avgörande sätt från det närande generationella omhändertagande och moderliga tänkande som Ruddick och Gilligan talar om. Men omsorgen utgör sätt att försöka förstå ambivalensen och förhållandena mellan relationer och ansvar genom både mänskliga tidsrymder och dem som dikteras av olika material eller media (som granit eller fotografi).

Det kan te sig vara mot andemeningen i både Acords och Selanders verk att hävda att konsten i sig har en terapeutisk verkan. I korthet skulle en sådan invändning gå ut på att en idealisering av omsorg går emot ett accepterande av moralisk ambivalens. Men det är svårt att tänka sig att verken i en farmakologisk mening skulle kunna leda till en rent destruktiv påverkan – att de skulle användas som enbart gift. Det finns också ett hopp i uttrycket, något som tar hand om betraktaren. Jag skulle drista mig till att formulera detta omhändertagande som moderligt. Inte minst i hur det också understryker vikten av separation mellan oss och materialet.

#### *4. Mierle Laderman Ukeles: att reparera världen med sopor*

Mierle Laderman Ukeles, född 1939 i Denver, USA, var lite över trettio och mor när hon formulerade några korta tankar om hur hon ville vara som konstnär. Hon skrev i en tid där kvinnor genom stora uppoffringar och heroiska ansträngningar vann mer och mer makt och frihet. Sällan hade så mycket hänt så snabbt. Ukeles ville inte, i denna nya situation, förlika sig med en manlig idé om konstnärlig frihet. Konstnären som med skygglappar kan ge sig av »upp, upp och bort« och agera som om hon vore oberoende av de underhållssystem som möjliggjorde dennes existens.

Ukeles vill istället använda sin frihet för att röra sig i andra riktningar än just »upp« och »bort«:

men också »sidledes«, »bakåt«, »genom«, och »runt i cirklar«; att väva och ögla och lösa upp existerande strukturer – att se dem<sup>1</sup>

Vad betyder det att vara i historien utan att använda sig av den, för att försöka ta sig därifrån? Det sammanfaller också med en önskan att avtäckas sanningen, ett avtäckande som Derrida påminde oss var den ordagranna meningen av begreppet »apokalyps«. Ukeles ville se strukturerna.

Alternativet »upp, upp och bort« har något av flyktens hopp över sig, för att inte tala om en manlig neutralitet. Att det skulle gå att göra sig fri, vara fri, i en existentiell mening. Ukeles konstnärskap

handlar till en stor del om hur denna manliga dröm inte är något att sträva efter varken för män eller kvinnor.

Ukeles fortsätter sin reflexion över den konstnärsroll som hon vill bebo, eller kanske till och med skapa, med en uppräknings av etiska imperativ:

Att aldrig glömma bort maktlöshet, inte överge de maktlösa, heller inte att sluta känna smaken i munnen av hatet mot att vara beroende av andra som detta samhälle främjar.

Det sista är, som hon skriver, något som »kvinnor alltid vetat om«. Argumentet känns igen både från Gilligans omsorgsetik och Ruddicks moderliga tanke och från en lång rad andra etiska och terapeutiska sammanhang. Mannen lever i ett universum som går ut på att särskilja sig från modern och från massan. Mannen ska bli en odelbar individ, en kärna bortom kritiken. Kvinnor uppfostras för att ta ansvar för de sociala relationerna, främst de som sträcker sig över generationerna. Kvinnor är de som hela tiden måste umgås med, eller snarare vara uppmärksamma på, de som inte har makt, speciellt barnen. De har svårare att ta till den manliga neutraliteten för att fjärma sig från moraliska dilemman i ett kapitalistiskt samhälle, som bygger på exploateringen av vissa människor för andra människors väl och vinning.

Ukeles understryker på en och samma gång vikten av, om möjligt, stå med de utan makt *och* att detta beroende föder ett hat. Att inte skynda vidare, inte gå förbi den behövande och den utan makt. Men samtidigt inte acceptera att beroendet skapar ett av samhället uppmuntrat hat. Det behöver med andra ord inte vara så. Samhället skulle också kunna förändras. Misstanken är att det skulle ske i ögonblicket då alla tvingades inse hur beroende de är, och i visst mått maktlösa, inför varandra.

Ukeles avslutar sin anteckning med några kryptiska rader:

Jag verkar både utifrån en intensiv ambivalens och extas över att existera, bunden till andra människor och till jorden.

Jag är benägen att se meningarnas två olika led som internt koherenta. Extas och ett samtidigt erkännande av band och beroendeförhållanden. Om konsten ska ha något att säga om de existentiella frågorna samhället står inför, som till exempel frågan om hur vi ska kunna ta hand om kärnavfallet, är det denna väg som kanske är den mest givande att vandra. Inte för att den är den enda, men för att den har något att säga som det går att hävda att alltför få har lyssnat till.

Ett år innan Ukeles hade skrivit denna lilla anteckning hade hon formulerat ett manifest för en föreslagen utställning med titeln »Omsorg« (*Care*). Den skulle bli ett slags programförklaring för hela hennes fortsatta konstnärliga verksamhet och verkar vägleda hennes arbete till denna dag. Själva utställningsförslaget skickades till två institutioner i New York: Whitney Museum of Modern Art och American Craft Museum. De svarade inte.<sup>2</sup>

Ukeles var 1969 inte en känd konstnär. Tiden på konstskolan Pratt hade varit frustrerande. Manliga lärare hade anklagat henne för att arbetet var »överkönat«.<sup>3</sup> Dessutom hade hon just fått barn. Delar av hennes manifest publicerades av kritikern Jack Burnham i tidskriften *Artforum* två år senare och har ända sedan dess levt ett halvt begravningsliv i den konstnärliga diskussionen, som många andra feministiska antimanifest.<sup>4</sup> En föregångare var Yvonne Rainers mycket kortare »No Manifesto« (1965) med dess tretton punkter, bland dem »Nej till spektakel« och »Nej till det heroiska / Nej till det antiheroiska«.<sup>5</sup>

Ukeles manifest är indelat i två avsnitt. Det första tituleras helt enkelt »Idéer« och är i sin tur indelat i fem delar, namngivna med

bokstäver från A till E. A utforskar skillnaden mellan vad Ukeles kallar en »dödsinstinkt« och en »livsinstinkt«. Hon hänvisar inte till Freud, och hennes läsning av *eros* och *thanatos* är långt ifrån freudiansk (snarare det motsatta). För Ukeles är dödsinstinkten »separation, individualitet, avant-garde par excellence, att följa sin egen stig mot döden – gör din sak, dynamisk förändring«. Livsinstinkten syftar till »förening, den eviga återkomsten, upprätthållande och UNDERHÅLL av arterna, överlevnadssystem och överlevnadshandlingar, balans«.

Den andra punkten, B, följer till synes direkt på A. Här diskuteras livsinstinkten mer i termer av just *system*. Ukeles separerar två »grundläggande system«: »Utveckling« och »Underhåll« (*Maintenance*). De kan kalkeras på dödsinstinkten och livsinstinkten. Inspiration för Ukeles språkbruk i B kom från stadsplaneringens två lägen: bevarandet av den existerande staden – en enorm pågående planering för att vitala funktioner ska fungera genom åtgärder som vägunderhåll och sophantering, och utvecklandet av staden mot något nytt.<sup>6</sup>

Ukeles närmar sig de två systemen med en spjuveraktig fråga: »Det sura med varje revolution – på måndag morgon efter revolutionen, vem ska plocka upp skräpet?« I anteckningarna året därpå skyms ett svar på vem det är som gör det nu – de utan makt som också känner ett ansvar för att visa omsorg. Längre fram i sitt konstnärskap kommer Ukeles att rent bokstavligen liera sig med New Yorks renhållningsarbetare, som kallas »sopgubbar« (*sanmen* – vilka företrädesvis var och är män) och som städar undan historien för att de som lever i staden ska kunna leva i den med illusionen av ett rent nu.

»Utveckling« är ett system som baseras på »individuell skapelse: det nya, förändring, framsteg, framflyttade positioner, upphetsning, att flyga eller fly«. »Underhåll« försöker att »damma av resul-

tatet av de rent individuella skapelseakterna: bevara det nya, skapa hållbara förändringar, skydda framsteg, försvara och förlänga de framflyttade positionerna, blåsa nytt liv i upphetsningen – flyga igen«. Ukeles avslutar med att konstatera att Utveckling är ett öppnare system med större möjlighet till förändring än Underhåll.

När Ukeles beskriver utvecklingssystemet genom den dödsinstinkt hon formulerat blir utveckling i det närmaste synonym med mycket av den avantgardistiska modernism som under hennes utbildning (och till stor utsträckning än idag) gav det konstnärliga verket värde. De parametrar som systemet värderade framstår utan tvekan som patriarkala.

Ett av modernismens mest självsäkra format har varit manifesterat. Det är också mot denna bakgrund vi måste läsa Ukeles. Det ekar av Marinettis »Vi vill lovsjunga kärleken till faran, »Vi vill förhärliga den aggressiva rörelsen«, »Vi vill förhärliga kriget – världens enda hygien – militarismen [ ... ] samt föraktet för kvinnan« eller »Vi vill förstöra muséerna, biblioteken, varje slag av akademi; vi vill kämpa mot moralism, feminism«.<sup>7</sup> Ukeles vänder farmakologiskt formatet när hon ger det en annan innebörd.

Ukeles manifest är samtidigt något mer än en ovanligt smart parodi på en manlig genre. Hennes ärende är inte att lyfta upp och hylla »underhåll« på precis samma sätt som män har hyllat »skapelse« (och samtida apologeter för nyliberalismen hyllar »innovation«). I nästa punkt, C, framstår det klart och tydligt att underhåll inte ska idealiseras. Ukeles förklarar detta i ett slags uppgiven tal-språkighet som hennes text ofta interfolierar i det bombastiska. Hon skriver att underhåll är trögt och bokstavligen tar »all jävla [fucking] tid«. Och som om detta inte vore nog undervärderar samhället som vi lever i underhållsarbeten. De har »usel status«. Utövade professionellt ger de minimumlöner. Utövade i hemmet, som hemmafru, är de obetalda.



Efter att ha beskrivit hur tråkigt underhåll är, listar Ukeles vad som verkar vara hennes dagliga aktivitet: byta blöjor, tvätta håret, spola toaletten och så vidare. En lista som avslutas med »håll dig ung« (*stay young*). Den enorma bredden av vardaglig meningslös-  
het som underhållet kan förstås och upplevas som – och som det vore oärligt att förneka, speciellt då det på en och samma gång var lika livsnödvändigt som ouppskattat – finns här. Listan har också ett intressant förhållande till tiden, inte bara i den ironiska uppmaningen att inte låta sig besegras av den. Det går nästan att fysiskt förnimma de handlingar som repetitivt, en efter en, staplar sig på varandra under Ukeles dag, och i alla våra dagar om vi skulle tänka efter och registrera handlingarna. Tiden går under tiden vi läser, men med samma hastighet, utan acceleration. En sakta malande lunk som aldrig någonsin tar slut utan bara fortsätter generation efter generation.

Ukeles val av listan som format är inte slumpmässigt. Mycket av hennes konst är också listor. Listan saktar ner, med Derrida skulle vi kunna säga att den kritiskt bromsar. Det finns också något i klagan, beklagandet, som i sitt flöde påminner om bönen. Listan undviker det absoluta som i Marinettis »överallt närvarande eviga hastigheten«. Listor läcker och staplar ifrågasättbara förlopp.

I nästa del av sitt manifest lämnar Ukeles listan för paradoxer som också de skapar öppningar och förlopp som osäkrar utsagan. Delen »D« har ett distinkt ämne – »Konst«: »Allt jag säger är Konst är Konst [*Art is Art*]. Allt jag gör är Konst är Konst [*Art is Art*].« Hon avslutar med ett balinesiskt ordspråk som lyder: »Vi har ingen Konst, vi måste försöka göra allt väl.« Det troligaste är inte att Ukeles fick ordspråket från Bali, oklart om det ens kommer därifrån, utan att hon hade läst Marshall McLuhan som hänvisade till det i boken *Understanding Media: The Extensions Of Man* från 1964. Även »Art is Art« är något som var del av tiden och intimt förknip-

pad med den nya konceptkonstscenen i USA. 1965 hade Donald Judd deklarerat att »om någon säger att det är konst, är det konst«. <sup>8</sup>

Konceptkonsten mobiliserar ofta översättningar för att nå ett avtäckande genom en upprepning där något lagts till mellan till synes två identiska led. Konsten ser inte annorlunda ut för att Judd säger att det är konst, men konceptkonsten handlar ofta, som i Ukeles fall, om hur något ser likadant ut men ändå ges en ny skepnad av konstnären. Det är viktigt att inte förväxla denna position med en dekadent konstidé om antingen »konst för konstens skull« eller en platt utsaga om att »allt är konst«. Ukeles kan vid en första anblick ligga nära det senare. Men paradoxen erbjuder en väg ut från konstens absoluta karaktär. Upprepningen osäkrar istället för att affirmera, den blir del av den livsinstinkt som Ukeles skisserade. Ukeles mål är således inte att estetisera allt som konst. Snarare verkar det vara att kritisera en avantgardisk konst som försöker frånsäga sig sitt beroende av underhåll.

I nästkommande del (E), beskriver Ukeles den föreslagna utställningen »Omsorg« (*Care*) som en som skulle fokusera på »rent underhåll« (*pure maintenance*). Även detta, i en städkontext, är en ordlek som öppnar upp snarare än att låsa sig i det absoluta (även det som är rent eller *pure* kan ingå i detta lekande trots att det låter dogmatiskt). Ukeles lägger också till att utställningen, genom paradoxer, skulle resultera i en »klarhet rörande frågorna«.

Manifestets andra del handlar mer konkret om den föreslagna utställningen på de institutioner som Ukeles kontaktade. Den är uppdelad i tre typer av underhåll: personligt underhåll, allmänt underhåll (som kanske mer klargörande skulle kunna kallas »socialt underhåll«) och underhåll av jorden (både som material och som planet).

Ukeles föreslår att hon själv flyttar in på museet för att där som konstnär, kvinna, fru och mor utföra sina underhållsaktiviteter:

»Jag gör förbannat mycket tvätt, städning, matlagning, förnyelse, stöd, bevarande o.s.v.«. Hon föreslår att i museet städa, laga mat, byta glödlampor och annat, och lägger till att »Utställningsområdet må se ut som det är 'tomt' på konst men det kommer att underhållas inför publik«. Ukeles leker med begreppet »work« som kan betyda både vanligt arbete och ett konstnärligt verk när hon sedan hävdar att »Mitt verk kommer att vara mitt arbete«.

Det allmänna underhållet i utställningen skulle ske med en lång rad intervjuer med människor om vad de tänkte om »underhåll« och vilken roll det spelade i deras liv (här finns en likhet med Gilligans projekt som också var intervjubaserat). Konversationerna skulle sedan skrivas ut på maskin och ställas ut i lokalen. Ukeles arbeten har, som hon själv senare skrivit, en »inbyggd (strukturell) öppenhet för dialog«, vilket märks redan från underhållskonstens början.

Det tredje och sista underhållet (det planetära), som också avslutar manifestet, skulle i utställningen representeras av en container med avfall levererad varje dag till museet. Det kunde röra sig om innehållet från en sopbil, förorenat vatten från Hudsonfloden eller förorenad luft. Leveransen skulle sedan som del av utställningen bli »servad« genom att den blev »renad, avgiftad, rehabiliterad, återvunnen och konserverad med olika tekniska (och/eller pseudo-tekniska) procedurer av mig eller av vetenskapsmän«.

En imponerande stor del av det som Ukeles föreslog skulle hon senare också genomföra, även om det tog lite tid och inte blev del av den utställning som hon försökte väcka intresse för 1969. Hon har nu under nästan femtio års tid genomfört »underhållskonst«.

Ukeles konstnärskap skiljer sig från huvudfåran av 1960- och 70-talets konceptkonst från USA, som ofta karakteriserades av kall humor, språkupptagenhet och manligt kodad systemkritik.

Marcel Duchamp, som dog 1968, var en viktig inspirationskälla

för Ukeles som för många av hennes kollegor. Hos Duchamp fanns redan språklekandet och utropandet av det vardagliga till konst. Han var i mångt och mycket den konceptuella konstens sfinxlike överstepräst. Ukeles genomförde 1973 en performance där hon tog en röd tråd och band samman konstmuseet i Philadelphia, vilket är hem för några av Duchamps viktigaste verk, och Moore College of Art and Design, vilket när det grundades 1848 var USA:s första konstskola för kvinnor. Ukeles ställde vid tiden ut på skolan. Avståndet mellan institutionerna var lite under två kilometer. Ukeles klippte sedan av tråden och vandrade tillbaka samma väg och städade upp den, det vill säga »underhöll« trottoaren.

Det finns en lång rad referenser och lekar i verket »Now You Have Heirs/Airs M. Duchamp«, allt ifrån navelsträngen (vem är vems mor?) till Ariadnes tråd genom labyrinten. En annan viktig aspekt, som Patricia C. Philips har påpekat, är att tråd på franska (*fil*) är homonymt, låter likadant, med det franska ordet för flicka eller dotter (*fille*).<sup>9</sup> Något mer kärleksfullt fadersuppror/fadermord än Ukeles är det svårt att tänka sig.

Ukeles kritiska klipp är en omsorgshandling. Det är också intressant hur hon uttrycker institutionskritik genom ett omvårdande av institutioner och minnesprocesser. På så sätt är Ukeles en pionjär för mycket av den senare konsten som tagit arkivet eller museet som ett av sina föremål och material, vilket inte minst märks på en konstnär som Lina Selander. Vi befinner oss långt, för att inte säga på andra sidan av, Marinettis uppmaning att riva museerna och biblioteken utan att för den skull landa i ett konservativt läger. Ukeles visar hur det går att *konservera* progressivt.

I Ukeles arbete med underhåll finns några dimensioner som är viktigare än andra när vi begrundar kärnavfallet. Först och främst insikten att vi inte kan göra oss av med avfall en gång för alla. I bästa fall kan vi bara förtränga dess existens. Pendangen till denna

närvaro är att det kanske inte heller är något som vi ska beklaga oss över. Omhändertagandet av oss själva, varandra och planeten existerar i en kontinuitet av underhåll, inte som avgränsade och isolerade delar.

En annan aspekt är frågan som även Derrida var intresserad av – den rörande kompetenser. Ukeles sätter dessa i och på spel. Vad betyder det när konstnären börjar städa? Vad betyder det till exempel för lokalvårdaren? Kan konstnären ens städa? Ibland kanske det bara handlar om, som vi ska se, att uppvärdera det underhållsarbete som andra utför, kompetent, men som befolkningen i stort förtränger, även om de är beroende av att det sker.

Vad gäller Sverige och kärnavfallet är den intressanta tidsperioden inte bara evigheten. Vi står också inför konstruerandet av ett enormt avfallssystem och en deponeringsanläggning som kommer att ta generationer att bygga och inbegripa ett otal antal människors liv. Det kommer inte minst att göra ett intryck på de som bor i närheten av Forsmark, och bland dem finns uppenbart de som både är för och emot förvarets placering där. Den största risken vad gäller avfallet är också att underhållet av den apparat som ska förpacka och förvara avfallet brister. Om det finns *en* kritisk period i avfallets historia kommer den med allra största sannolikhet inträffa inom de närmaste hundra åren. Även detta reser frågor om hur vi förhåller oss till processen i sin helhet.

Den tredje aspekten handlar om materialets farmakologi. Ukeles verkar ta sig an avfallet som i strukturell mening alltid möjligt att hela, rena och återanvända – om inte nu, så senare. Jag har inte sett något exempel på att hon ser vissa ämnen som i grunden omöjliga att hantera. Det betyder inte att hon inte är försiktig. Men allt ska återvända och återuppstå, om än i nya former. Hoppet om omvårdnad står till det. Till skillnad från Derrida och Stiegler verkar det för Ukeles, som för Gilligan och Ruddick, inte lika lätt att åberopa

ett absolut farmakon. Den aporetiska perimetern har luckrats upp.

Vårdandet av jorden är komplext för Ukeles. Alla processer samspelar med andra och resultatet är omöjligt att helt och hållet förutspå. Men ovetskapen får inte leda till att vi ger upp hoppet om att vårdandet är möjligt. På samma sätt vore det fatalt att avskriva all möjlig framtida användning av kärnavfallet. Det har heller inte gjorts, som diskuterades i denna boks andra kapitel. Grundinställningen i det svenska arbetet med förvaret är dock att det ska kunna vara möjligt.

Det finns lite offentlig diskussion om kärnkraftsindustrins kompetenser. Få i allmänheten har någon aning om hur omfattande arbetet kommer att vara och än färre vet att förvaret möjliggör en potentiell framtida användning av materialet. En risk är att de som arbetar med kärnavfallet kommer att inta positionen att det gör arbetet enklare om få vet vad som egentligen pågår – utan att det för den skull pågår något som är märkligt eller problematiskt. Ett sådant övertäckande innebär att samhället i stort går miste om en enorm möjlighet till kollektivt underhåll. Vilket inte betyder att vi alla borde ha en liten strålande kopparurna på balkongen eller kunna folkomrösta om förvaret. Med Ukeles exempel går det att skåda in i en alternativ framtid.

I ett halvår innan klippandet av navelsträngen till Duchamp genomförde Ukeles ett annat av sina tidiga performanceverk: »Transfer: The Maintenance of the Art: With the Maintenance Man, the Artist and the Museum Conservator« (20 juli, 1973). Scenen var museet Wadsworth Atheneum i Hartford, Connecticut. De hade för tillfället en fem tusen år gammal egyptisk kvinnlig mumie på lån från Metropolitan Museum of Art i New York. Den värdefulla mumien kunde bara underhållas av museets konservator. Mumien befann sig i en glasvitrin som ingen annan fick öppna. Underhållet av glasvitrinen var städarens uppgift.

Ukeles observerade städarens skrubbande av vitrinen. Hon tog sedan en trasa och försökte efterlikna rörelserna. Arbetet kallades en »damm-målning«. Ukeles stämplade sedan vitrinen och märkte den som ett »Maintenance Art Work«. Efter detta var konservatorn tvungen att skriva en rapport om objektets kondition där det framgick att även glasvitrinen nu blivit ett konstverk. Efter att detta hade skett räckte Ukeles över städutrustningen till konservatorn. Det var nu bara denne, och inte städaren, som kunde handskas med vitrinen.<sup>10</sup>

Verket »Transfer« kan framstå som ett barnsligt hommage till Duchamp för vilken konstverket kunde uppstå genom att konstnären benämnde något som konst. Bakom det naivt lekfulla och de konsthistoriska kommentarerna finns det långt mycket mer. Ukeles gör ingenting, och ändå väldigt mycket, med den fem tusen år gamla mumien. Hon öppnar inte vitrinen. Frågan om kompetenser, och respekt, är närvarande. Hon »gör något« med det som skyddar mumien från påverkan från utsidan – den genomskinliga barriär som konserverar och förevisar. Även här är påverkan finstämd och inom ett spel med kompetenser. Ukeles härmar städaren och upphöjer städarens städning till konst genom att själv utföra samma rörelse på vitrinen, som då alltså förvandlas till ett konstverk.

Det är viktigt att notera att Ukeles inte likställer konservatorns och städarens kompetenser. Men hon understryker att båda sysslar med underhåll. Precis som konstnären och var och en av oss. Respekten finns där för konservatorns kunskap. Ukeles försöker sig inte på underhåll av mumien, och respekt finns också för städaren. Visserligen efterhärmar Ukeles denne, men bara för att som konstnär använda sin symboliska makt för att »upphöja« städarens handling till konst.

Efter »Transfer« kan det, förhoppningsvis, ske en förändring i

attityd. Idealiskt vore kanske om konservatorn och städaren kan se sig själva, och av museets struktur ses, som olika men på ett fundamentalt plan lika. Ingenting förändras i rummet med de fysiska föremålen i stunden, förutom att vitrinen städas – men städningen skulle ha utförts i vilket fall som helst.

I den mån verket är en Duchamp-kommentar, vilket det givetvis är med sitt till synes godtyckliga upphöjande av det vardagliga till konst, så är det också en kritik av läromästaren. Ukeles hela väsen andas respekt för institutionen. Hon närmar sig också materialet försiktigt. Detta till skillnad från när Duchamp försökte ställa ut en pissoar på Society of Independent Artists i New York 1917. Det var en våldsam handling både mot pissoarens toalettkontext och utställningsrummets konstkontext. Ukeles agerar *med* snarare än *mot* det sammanhang som hon arbetar i. Och hon verkar göra så i en ständig dialog med dem som själva måste spendera all sin arbetstid i den miljö där hon är en besökare.

Två dagar efter »Transfer« återvände Ukeles till Wadsworth Atheneum för en ny performance och en ny målning i dammet. Med nitisk precision städade Ukeles trappan till museets entré, samt en av salarna.<sup>11</sup> Några av de mest ikoniska fotografierna kommer från denna »underhållskonst«. Året därpå städade hon under tre timmar trottoaren framför A.I.R. Gallery, det första kooperativa galleriet för kvinnliga konstnärer i USA, lika grundligt. Verket kallades kort och gott »Washing«. I en rörande sekvens kom en vaktmästare från ett hus på andra sidan gatan med nya trasor när Ukeles hade slitit ut sina egna. En gåva från en underhållsarbetare till en annan.

I samband med »Washing« affischerade Ukeles området hon städade med ett citat från rabbinen Abraham Isaac Kook (1865–1935) om det heliga i Martin Bubers tolkning. En text som började med: »Det heligas verklighet kan bara förstås från mysteriet per-



spektiv«. Därifrån var det möjligt att se att det heliga inte var »en segregerad, isolerad, del av existensen«, utan betyder »det som är öppet mot allt«. Det heliga var, till exempel, inte vänt från det profana, men vänt till det. Skillnaden mellan det heliga och det profana existerar bara för den som själsligen inte nått hela vägen fram. Livets mål är att upphöja det profana till det heliga och till detta stadium når den extremt upphöjde och rättfärdige (Zaddikim/Tzadik). Citatet avslutas kiasmatiskt med att »Vi kommer alla nära naturen och naturen nära oss.«<sup>12</sup>

Judendomens kabbalistiska mystik är något som återkommer i Ukeles arbete (hennes far var också rabbin). Utgångspunkten är det profana som sträcker sig mot det heliga. Samtiden kan inräknas till det profanas sfär. Mystiken blir, paradoxalt nog, ett verktyg som Ukeles använder för att ge förklaringar. Hon är också skicklig nog att få det att framstå som om det är materialet eller kontexten som efterfrågar hennes interventioner.

Ett viktigt steg i Ukeles karriär kom genom en på många sätt banal vändning. Hon hade genomfört ett verk med tre hundra underhållsarbetare i en skyskrapa i New York, där hon bad dem att under en timma tänka på handlingarna som de utförde i arbetet som konst. Ukeles tog sedan kort på dem under projektets gång och frågade dem som hon fotograferat om de utförde »underhållsarbete« eller »underhållskonst« och märkte fotografierna därefter. Verket, »I Make Maintenance Art One Hour Every Day« (1976) möttes av en ironiserande konstrecension av David Bourdon i *The Village Voice* där Bourdon i princip satte likhetstecken mellan Ukeles (samt Warhol) och Duchamp: »Om pissoarer och soppkonserver kan vara konst, varför inte en vardaglig aktivitet som sopning?«<sup>13</sup>

Slutklämmen på Bourdons artikel var att han hoppades att de styrande i staden New York skulle få renhållningsavdelningen (Department of Sanitation New York – DSNY) att förvandla sitt

reguljära arbete till performancekonst för att på så sätt meritera sig för finansiering från konstanslag. Dagen därpå skrev Ukeles till Anthony Vaccarello, chef för DSNY, med förslaget att hon skulle kunna bli oavlönad resident på stadens renhållningsavdelning och, med hänvisning till Bourdon, att de skulle kunna söka pengar från varandras kompetensområden. DSNY svarade positivt några veckor senare och ett arbete påbörjades som fortfarande, i skrivande stund, pågår.

Ukeles reaktion 1976 var emblematiske. Hon använder befintliga strukturer, även när de emanerar från en blasé konstkritikers kolumn, för att varsamt föra fram sin konst. Fallet Bourdon understryker på sitt sätt också hur hon förhåller sig till det profana (som försöket att göra narr av underhållskonst). Försök att förminska och förtränga möts med en elegant rörelse åt andra hållet. Att Ukeles till slut lyckas få en så stor institution som DSNY på sin sida blir nästan mystiskt.

Över fyrtio år med renhållningsarbetare har varit möjligt eftersom Ukeles inte bara tagit sig tid att lära sig deras språk och vinna deras respekt men också för att det finns uppenbara beröringspunkter med underhåll som könades olika. Som Lucy R. Lippard, skriver om renhållningsarbetarna: »De var alla män, men de utförde kvinnoarbete«. <sup>14</sup> Men som konstvetaren Patricia C. Philips belyser höll de på med vad andra kallade sopor, men som de och Ukeles kallade »material«: »något smutsigt eller äckligt som hade en potential att kunna bli rådigt återanvänt, återskapat eller förändrat«. <sup>15</sup>

Ett av Ukeles tidiga, och stora, performanceverk med DSNY var en »introduktionsrunda« där hon skakade hand med var och en av de 8500 anställda och tackade dem personligen för att »hålla staden New York vid liv«. Det tog ett år, från juli 1979 till juni 1980. Hon talade under denna tid konstant med, och höll brandtal inför, ren-

hållningsarbetarna. Även ett dokumentärt material registrerades. Dels i termer av inspelade intervjuer, dels i ett rörelsematerial som utarbetades (och fotograferades) när Ukeles härmade arbetarnas rörelser.

»Touch Sanitation« möttes med stor uppmärksamhet i pressen vilket i sig var en framgång. Det var Ukeles avsikt, som alltid, att höja statusen på underhållsarbetet och de som utförde det.<sup>16</sup> Renhållningsarbetarna utgjorde ett slags oren grupp i samhället: dåligt betalda, osynliga och smutsiga i allmänhetens ögon. För Ukeles var renhållningsarbetarna, som hon skriver i ett dokument från 1979 adresserat till dem, de som utförde det mest »nödvändiga« jobbet i staden, och det gjorde de, oavsett väder, inför offentlighetens blickar. Polis och brandkår var också viktiga, men de tog hand om saker när de inte fungerade. En än större bedrift var att upprätthålla det »normala«.<sup>17</sup>

Ukeles sa till renhållningsarbetaren att han var den nya tidens man: »Du arbetar redan på det NYA sätt som vi alla måste agera genom på planeten«. Det finns ingen plats som är »bortom« som skräpet kommer till. En plats som gör det möjligt att låtsas som om skräpet inte existerar. Vi är alla »hitom« tillsammans: »vi måste alla agera för omsorgen om de platser vi lever på, till förmån för hela planeten. Annars kommer vi att förstöra den.«

Renhållningsarbetaren var enligt Ukeles en man som arbetade i en traditionellt kroppsarbetande funktion. Samtidigt sa hon till dem att de närde och »hushöll« (*husband*) staden. Renhållningsarbetaren utförde sin uppgift »för att vi [andra] inte ska drunkna i gårdagen, idag«. Stadens invånare behandlade detta föräldralika omvårdande med en markerad barnslighet, de ville inte tänka på, eller bli påmind om, sitt skräp, avfall och förruttnelse.<sup>18</sup>

Ett etiskt paradig, vilket också är ett vuxet (myndigt i kantiansk mening) paradig är för Ukeles uppenbart diakront snarare

än synkront. Det handlar om en förståelse för handlingars långsiktiga effekter. Det är något som också är värt att understryka i hennes konst. Hon har arbetat i en riktning i nästan femtio år, på DSNY i knappt fyrtio år och utför verk som inte sällan är mångåriga. I ekologisk mening har livsvillkoren alltid byggt på en viss grad av långsiktighet. Ukeles har nästan funnits med ända sedan början på den moderna ekologiska rörelsens genombrott fram till dagens klimatkris. Hon verkar alltid ha hävdad långsiktigheten som ett vapen mot föroreningar.

Det krävs bara en sopstrejck för att det ska bli uppenbart att dåtiden alltid ackumuleras någonstans, även om vi i normala fall lyckas glömma bort den och leva som om nuet var det enda som existerade. Klimatkrisen är på så sätt planetens sopstrejck. Historien hinner alltid ikapp oss. Ett faktum som är värt att dröja kvar vid i samband med det som Marinetti hyllade och Jünger och Stiegler varnade för: att tiden skulle gå snabbare än historien, att tiden skulle kunna hoppa ur led.

Ett subtilt förhållande mellan städning och konservering som ett omhändertagande av historien träder fram i Ukeles arbete. Och det kan handla lika mycket om hur hon tar hand om sitt eget barn, som om hur en konservator tar hand om en fem tusen år gammal mumie, städaren ett museum och en renhållningsarbetare tar hand om en stad. De håller alla något *vid liv* (barn, minne, institution och stad) som kommer att *ta tid*. Det kan ibland vara svårt att förstå Ukeles förhållande till en eventuell skillnad mellan organiskt och oorganiskt liv.<sup>19</sup> I sin text riktad till renhållningsarbetare skriver hon att det i Talmud står om hur värdefullt mänskligt liv är, att »Varje mänsklig varelse är en hel värld«. <sup>20</sup> Hon bryr sig själv uppenbarligen om var och en av renhållningsarbetarna, alla 8 500. Men hon tackar dem också för att de håller staden levande. Vad är detta stadens liv? Vad är institutionens liv eller till och med mumiens liv

eller glasvitrirens? Det är inte frågor som Ukeles är intresserad av att svara på, eller ens sätta i förhållande till det mänskliga livet. Hon utgår från en position där allt, material och människa, redan är *ett*, även om det är en helhet som samtidigt är ambivalent och måste förstås i ett kontinuum som utspelar sig över tidsförlopp.

I en serie »mekaniska baletter« (inspirerade av Fernand Légers *Ballet mécanique* 1923–1924) har Ukeles fortsatt att utmana teknik- och livsdistinktionen, men även mycket mer av det moderna arvet. Futurister som Marinetti ville få skjuts in i framtiden med snabba flygplan och snabba bilar. Despoter har i militärparader genom 1900-talet visat flygplan, tanks, och andra falliska mördarmaskiner. Ukeles har arrangerat ett slags anti-parader med långsamma och omständliga fordon som använts av renhållningsarbetare, som sopbilar, och i det större avfallsförloppet, pråmar. Om militärparadens uppgift är att visa makt och injaga fruktan, är Ukeles parader inbjuder till organisk delaktighet i en helhet.

Ukeles hade vid Saint Patrick's Day Parade 1977 observerat hur renhållningsarbetarna gick efter tåget (i vilket cheferna inom DSNY deltog) och sopade för att återställa gatan till det normala (de flesta parader involverade polishästar som lämnade »spår«). De som sopade i paraden var på ett sätt del i den, på ett annat sätt var de det inte. Paraden handlade om att »visa upp«, men när renhållningsarbetarna kom med sina smutsiga och slitna uniformer för att sopa hästavföringen åt sidan var det ingen som ville se. Folk tittade ner på sina skor, mest rädda för att något av skiten skulle komma på dem. Ukeles observerade hur soparna sopade med lite extra lekfull kraft (*little extra gusto*) när de kom närmare åskådarna.<sup>21</sup>

Renhållningsarbetarna sist i paraden blev en bokstavig bild av klassamhället där några visar upp sig som samhällets grundpelare trots att de som verkligen är det (de som sopar, städar, tar hand om sjuka och barn och så vidare) fortsätter, in i evigheten, att ta hand

om det som behöver tas hand om, sopa undan spåren.

I september 1983 anordnades den första »New York City Art Parade« längs med Madison Avenue. Ukeles tog chansen att införa en ny typ av parad i vad som redan var en karnevalisk händelse. DSNY hade i vanlig ordning fått instruktioner att sopa för att återställa till det normala, även efter denna parad. På Ukeles initiativ ändrades deras medverkan till något helt annat. En av DSNY:s sopbilar kläddes i glas som speglade paradens åskådarskaror. Ukeles kallade det för *The Social Mirror* (den sociala spegeln / speglingen av det sociala). En koreografi utarbetades också för sex stycken mekaniska gatusopmaskiner. Förarna till de till synes otympliga fordonen fick visa upp hela bredden av sin yrkesskicklighet. Fem rörelser utfördes i en repeterande serie som skulle uttrycka en rad essenser: »Skönhet«, »Intelligens«, »Kraft«, »Glädje« och »Virtuositet«.<sup>22</sup>

Den sista delen i Ukeles paradmedverkan var att hon fick stadens politiker, högre tjänstemän (bland dem DSNY:s ledning), fackföreningsledare och flera högt uppsatta inom kultur- och mediavärlden att sopa efter paraden iförda de kostymer de vanligen hade på sig till arbetet. Ukeles kallade denna del »Ceremonial Sweep« (ceremoniell sopning/svepning).<sup>23</sup>

Ukeles paradidéer fungerar på olika nivåer av avtäckande. Det finns ett avtäckande av en politisk sanning som kommer till uttryck i »Ceremonial Sweep«. Dess radikalitet ska förmodligen inte över-skattas. Här övergår paraden i en bekant karnevalsfigur – makten vänds ut och in. Kungen blir narr, och narren kung. Men bara för en stund. Sedan återgår allt till det vanliga igen. En diakron revolution av omedelbart övergående karaktär. Ukeles ifrågasatte visserligen detta till en viss nivå. Kostymmännen fick verkligen sopa och utföra jobbet under trettiofyra kvarter, istället för att symboliskt låtasas som om de gjorde det under en kort tid. Mer intressant är dock kanske de andra avtäckningarna som presenterades.

När vi ser våra reflektioner, oss själva, i en sobbil som i »The Social Mirror« skulle det kunna läsas som om vi *är* bilen, eller i alla fall dess innehåll. Den är en förlängning av oss, del av den kontinuitet som vi befinner oss i. Vi är också del av de som för en stund sedan speglade sig i bilen när den befann sig lite längre ner på gatan. Vi är del av ett synkront förlopp. Underförstått är också att även vårt avfall är del av oss. Vi kan inte hävda att vi inte har någon relation till det efter att det lämnat våra händer eller kroppar. Och om en relation finns, måste ansvar också finnas för att aggression inte ska bli resultatet som Gilligan skrev. Detta är omsorgsetikens och den moderliga tankens kärna.

Den andra delen, den mekaniska baletten, avtäcker ett möjligt rum för uppvisande av yrkesstolthet och yrkesskicklighet bland dem som tar ansvar för allas vårt avfall. Det är också ett illustrerande av hur de agerar inom komplexa industriella system där människor och maskiner möts.

Ukeles har sedan 1983 organiserat liknande baletter runt om i världen, fram till 2015 var de sju totalt.<sup>24</sup> Hon har kallat dem *Work Ballets*. De har uppförts i lite olika format, från parader till mera »sceniska« framträdanden, bland annat två uppsättningar av Romeo och Julia med snöröjningsfordon på ett fält i Tokamachi, Japan, 2003 och 2012. Som en röd tråd genom baletterna går Ukeles intention att skapa en möjlighet för maskinförare att kunna visa upp några av de svåraste momenten i sina jobb, som de är mest stolta över att behärska och att göra detta inför publik. Ytterligare ett led i att visa att arbetet med avfall inte är något som bör, eller ska, gömmas undan.

Varje balett har ackompanjerats, som Kari Conte skriver i introduktionen till Ukeles bok om de sju baletterna, av ett enormt förarbete.<sup>25</sup> De uppfördes som ett resultat av en inbjudan. Men på varje plats och med varje grupp av medverkande krävdes det att Ukeles

inte bara förstod de lokala förhållandena, utan också vann de medverkandes respekt och samarbetsvilja, utan vilken baletterna inte hade varit möjliga. Baletterna blir även till monument över Ukeles förmåga att etablera de mänskliga band som var nödvändiga för att dessa händelser över huvud taget skulle kunna bli verklighet.

En uppenbar risk för de medverkande var att Ukeles på ett eller annat sätt, trots hennes uttalade avsikter, drev med dem. Att övertala en manlig förare av ett snöröjningsfordon att få sin maskin att uppvisa något av Julias kärlekskval inför en publik som består av de boende på orten kräver sin kvinna. Ukeles skulle aldrig ha lyckats om hon inte gång på gång kunnat visa att hennes avsikter visserligen var att leka, men att det var en lek med allvarlig botten och som inte hade något av löjets skimmer över sig.

Om vi ser på Ukeles arbete med parader och baletter som en rörelse med avfall, eller med fordon ämnade för avfall, går det också att sätta det i samband med förflyttningar av kärnavfall. Här är visserligen maktfrågan inte den samma. Arbetare och ingenjörer i kärnkraftsindustrin är inte en statusmässigt bespottad yrkeskår. Dock finns det väldigt lite förståelse, bokstavligen, för vad de håller på med. I Sverige flyttas avfall i huvudsak med båt. De svenska kärnkraftverken ligger vid haven och det kommer även förvaret att göra. Försöken att prospektera för ett möjligt förvar på Kynnefjäll var dock ett exempel på en typ av rörelse över land förknippad med avfall. En enorm mängd av liknande rörelser kommer att ske när bygget i Forsmark sätter igång. Rörelsen till Kynnefjäll stoppades av protester. Utforskningar har stoppats även i USA. I många länder där verkligt kärnavfall fraktas på landsvägar eller järnvägar, som i Frankrike och Tyskland, har dessa transporter mötts av försök att blockera dem.

Det finns gott om fall där protester mot kärnavfallsförvaring kan vara helt och hållet befogade. Det skulle till och med kunna vara så



att *alla* protester har varit befogade. I grunden skulle inget förändras av konstaterandet av en sådan utsaga. Vi kan vara helt övertygade kärnkraftsmotståndare, men kärnavfallet kvarstår. Och vi kan kämpa med näbbar och klor mot att kärnavfallet ska begravas i hemmamarken och bland stenarna där som barn vi lekt, men avfallet måste lagras på något ställe, i någons barndomsjord. Det är det som gör frågan så intressant och som anknyter till inte bara soprofrågan generellt, utan också klimatkrisen. Även om vi inte äger ansvar för kärnkraften måste vi göra något åt avfallet.

Kanske är det omöjligt att tänka sig kärnavfallsförvaringen som något annat än en hemlighetsfull statsangelägenhet, utanför det demokratiska systemet, så länge avfallet ses som farliga sopor vi vill förtränga, snarare än farmakologiskt material som skulle kunna ha eftersträvnsvärda effekter. Ukeles, trots att hon själv inte arbetat med kärnavfall, belyser riskerna med att något som uppfattas som *utanför* och radikalt skiljt från mänskligheten även om det kommer därifrån.

Den stora frågan om förvaret aktualiserar också hela tiden Derridas diskussion om kompetenserna. Ta till exempel bara de kompetenser, och den omsorg, som behövs för att genomföra en KBS-3 förvaring av det svenska kärnbränslet i Forsmark under och efter en byggprocess som kanske kommer att vara i två generationer. Detta samtidigt som, förmodligen, kärnkraften avvecklas och det finns få andra anledningar att arbeta inom sektorn. Om vi nu bara uppehåller oss vid den faktiska kompetens som vi vet behövs, bland ingenjörerna, hur upprätthålls denna för ett arbete som är i det närmaste fördolt? Det är också avhängigt att några tar på sig uppgiften att arbeta med något som de flesta upplever som så farligt att det aldrig kan föra något gott med sig. Samtidigt är vi alla beroende, för vår säkerhet, av att detta arbete utförs väl.

Idéen må vara absurd, men transportererna av kärnavfall som

kommer att krävas skulle kunna ses, i ljuset av Ukeles parader och baletter, som möjligheter att sätta frågan i ett annat ljus. Avfallet tillhör, trots allt, oss, detta samhälle. Att denna enorma tidshorisont stadigt ses som okänd och skrämmande är förstäeligt, men det borde också finnas utrymme för att se hur en sådan produkt skulle kunna få oss att omvärdera vårt förhållande till tiden.

Renhållningsarbetare tar inte endast hand om gårdagen, som Ukeles skriver. De tar också hand om morgondagen. Omsorgen för livet som växer ackompanjeras av viljan att rätta det orätta, återställa det skadade. Det är en rörelse som också får oss att börja utforska gränserna för omsorgsetiken och den moderliga tanken. Ukeles når kanske också hon till slut fram till ett slags version av det absoluta när helandet blir ett reparerande av det som ter sig bortom reparation. En symbol för denna vändning för henne blev under 1990-talet Freedom Hall, en samlingslokal i Philadelphia invigd i maj 1838 av kvinnor, slaverimotståndare och afrikan-amerikaner som rutinmässigt nekades tillgång till offentliga byggnader för att hålla sina möten.<sup>26</sup> Det var en ståtlig byggnad som slog upp dörrarna. Fasaden som ett grekiskt tempel. Interiören i blått och vitt med stolar klädda i plysch. Det fanns plats för flera tusen. Hela landets progressiva grupper skulle kunna mötas där.

Bara några dagar efter invigningsceremonin började protesterande att samlas kring Freedom Hall. De kastade stenar på dem som gick in och ut. Snart hade några av motståndarna brutit sig in och satt eld på huset. När frivilligbrandkåren anlände såg de till att elden inte spred sig, men lät Freedom Hall brinna ner till marken. Pöbeln rörde sig nu mot områden i staden där afrikan-amerikaner bodde och attackerade en kyrka och ett barnhem. Efter att oroligheterna avstannat försökte de som byggt Freedom Hall att stämma de lokala myndigheterna för att de inte stoppat förstörelsen av byggnaden. De försvarade sig under rättegången med att det var de

progressiva som orsakat branden, eftersom arrangerandet av sammankomster där både svarta och vita medverkade samtidigt var provocerande.<sup>27</sup>

När Ukeles blev inbjuden till att göra en utställning på Museum of Contemporary Art i Los Angeles 1997 valde hon att se tillbaka på stadens traumatiska historia av motsättningar mellan olika grupper. En oroshärd med gott om glöd, även när det inte fanns lågor. Staden hade 1992 genomlevt en eruption av våld. En afrikan-amerikan, Rodney King, hade 1991 misshandlats grovt av fyra vita polismän. Händelsen hade filmats. Trots bildbeviset, som spreds runt världen, friades polismännen året efter misshandeln, vilket blev startskottet på de upplopp i slutet av april och början på maj där staden plundrades och sattes i brand och sextiotre människor fick sätta livet till innan det var över.

Ukeles valde att kalla sin utställning »Unburning Freedom Hall« (vilket också för tankarna till det två gånger förstörda templet i Jerusalem och profetian om det tredje templet). Hon jobbade med skolelever, brandmän och stadens underhålls- och renhållningsarbetare för att skapa olika »unburnings« (obränder). Efter att ha berättat historien om Freedom Hall bjöds de medverkande att genom olika media uttrycka hur de tänkte att branden kunde göras ogjord och ett socialt trauma helas. Ukeles definierade inte vad en »unburning« var, utan olika människors svar på frågan blev del av verket.

Utställningen ägde även rum på museet. Ukeles lånade 560 ton krossat glas som arrangerades likt en serie berg i en gigantisk hall. Bergen ramade in ett runt »fredsbord« i blått glas som hängde i vajrar från taket. Runt bordet fortsatte Ukeles att möta grupper och samtala kring vad en »unburning« skulle kunna vara. Över tusen »unburnings« skapades.<sup>28</sup>

Det är svårt att se sig mätt på de bilder som existerar av installa-

tionen på Museum of Contemporary Art. De enorma glashögarna, kanske upp mot tio meter höga. Det koboltfärgade bordet är ihålligt, som en aura. Runt det står sexton rejäla trästolar, gula som solkysst furu. Här skulle ett intergalaktiskt fredsmöte kunna hållas eller en ny typ av riddare träffas för överläggningar. Det finns också bilder av när det är fullt kring bordet och det sitter folk i flera led bakom bordets stolar. På något sätt är det ändå den tomma salen som är mest lockande, kanske eftersom den i sig själv är märkligt tidlös. Det finns inget som skvallrar om att det är 1992. Jag skulle lika gärna kunna se på ett framtida hopp.

Användandet av skärvor och idén om reparationen kombinerat med det judiska arvet gör det på alla sätt logiskt att Ukeles rört sig mot konceptet »*Tikkun Olam*«. Tio år efter utställningen i Los Angeles ställde hon i samband med öppnandet av San Franciscos judiska museum ut verket »*Birthing Tikkun Olam*«. Ukeles fyllde ett rum med hängande speglar på vilka var fästa papperslappar som gick att ta. De innehöll början på överenskommelser som besökaren kunde skriva färdigt och ingå. Varje överenskommelse kunde sedan bytas in mot en av de 189 speglarna.

I Ukeles text om utställningen finns en intressant förskjutning av hennes idé om arbete. Hon beskriver, som tidigare, verket som del av ett tänkande som utgår från det ömsesidiga beroendet i stort och i utställningen representerat av beroendet mellan konstnär och publik. Men när hon pratade med besökarna sa hon också att: »Det finns *Tikkun*-arbete att utföra. *Tikkun* är det hebreiska ordet för att 'hela' och till med 'förvandla'. '*Tikkun*-arbete' betyder att du kan hela, återuppfinna, återskapa, till och med förändra något i världen som är normalt, brutet, hjärtan som har brustit«. <sup>29</sup>

Det går således att märka en viss »utveckling« från det sena 1960-talets »underhållsarbete«, via »unburnings« till det »*Tikkun*-arbete« som Ukeles hänvisar till 2008, även om det också finns en

stark kontinuitet. En duchampsk lekfullhet, på randen till barnslighet, har tonats ner. Olika försök att formulera möjliga reparationer av traumatiska tillstånd har blivit viktigare än hyllandet av det vardagliga.

Begreppet *Tikkun Olam* har de senaste åren fått en stor popularitet i många nyreligiösa judiska kretsar och används på lite olika sätt. Det handlar om ett ansvar för samhället. *Tikkun* kan tolkas som »reparation« och *Olam* betyder på en och samma gång värld och all tid (det vill säga också evighet). I Isaac Lurias senmedeltida kabbala, som Ukeles hänvisar till i sina verk, finns det ett förhållande mellan *Shevirat ha-Kelim* (kärlens förstörelse) och *Tikkun Olam* (reparerandet av världen). Guds ljus förvarades i kärl i den första världen (*Olam ha-Tohu*), men ljuset, hans kreativa energi, var för starkt så det bröt upp kärnen i bitar och världen imploderade i kaos. I den efterföljande världen (*Olam ha-Tikkun*) var ljuset svagare och kärnen mer förmögna att behålla det. Men det fanns ljus kvar från den första världen, utan kärn, i den andra. Livets mål i denna värld är att hitta ljuset från den första världen och föra det tillbaka till sin källa. När alla ljusen samlats kommer messias och världen frälses.<sup>30</sup>

Teologen Trevor Hart beskriver *Tikkun Olam* som ett »inbjudande« till det gudomliga »kreativa projektet« genom att laga det som brustit. Världen är fortfarande inte fulländad och kräver vår hjälp för att så bli. Som Hart understryker är detta ett annorlunda synsätt än de inom vilka världen lämnades över som perfekt av Gud, men fördärvades av människan. Genom *Tikkun Olam* får människan av Gud en *ofärdig* värld i vilken vi måste utföra ett reparationsarbete.<sup>31</sup> Allas vår roll i världens skapande återspeglades också i Ukeles inbjudan till utställningen »Föda *Tikkun Olam*« när hon sa till besökarna: »Mitt konstverk är ofärdigt [*incomplete*]. Jag behöver dig!«.<sup>32</sup>

Reparerandet av världen i praktisk mening har för Ukeles del under senare år främst tagit sitt uttryck inte bara i utställningar, utan också i arbeten med en lång rad soptippar. Det är också här som hennes förhållningssätt, ännu en gång, ger nya vinklar på frågan om avfallshantering vad gäller det använda kärnbränslet. Soptippen är en deponering. Ukeles visar hur den inte endast är en verklighet att underhålla, ett *normalt* tillstånd, men hur det går att arbeta med ett återställande eller en förvandling av dessa miljöer.

Reparationen av soptipparna tar för Ukeles avstamp i handgrip-  
liga farmakologiska interventioner. I hennes pågående arbete med tippen Danehy Park i Cambridge, USA, har en del av arbetet utgjorts av planterandet av aromatiska örter som mynta och timjan. Tippen har en historia, vi minns den som en plats som luktar illa.<sup>33</sup> Planterandet kan ses som en emblematisks detalj när vi drar oss till minnes Hölderlins rader om det räddade som växer där fara finns.

Det största arbetet har pågått sedan 1978 och rört tippen Fresh Kills i New York, vilken påbörjades 1948 och snart växte till att uppta samma yta som två Södermalm. Vid en tidpunkt anlände tjugo pråmar med totalt 650 ton avfall varje dag. 2001 togs det politiska beslutet att lägga ner tippen, skapa en park på stället (den största urbana parken i världen) och åstadkomma ett »slutgiltigt begravande av avfallet«.<sup>34</sup>

Fresh Kills var redan ett konstverk enligt Ukeles. En sann »social skulptur« (à la Joseph Beuys) bestående av 150 miljoner ton avfall som var resultatet av »bokstavligen miljarder individuella beslut och kasseringshandlingar [*acts of rejection*]«. I ett förslag tänkte sig Ukeles att bjuda in en miljon människor att hela/återställa (*redeem*) platsen genom att var och en skapa eller valde ut något av värde för dem. Allt detta skulle registreras i ett digitalt arkiv för framtiden (efter att ha lämnats in på museer och återvinningsstationer) och sedan innefattas i återvunnet glas som skulle läggas längs med de

föreslagna gångvägarna i den nya parken. De offrade föremålen skulle på så sätt »kyssa« marken som redan var full med avfall.<sup>35</sup>

Det är värt att observera hur Ukeles implicit benämner både aktiviteten av kasserande och helande som resultatet av kritiska akter av urskiljning och urval. Vi befinner oss således mitt i det kritiska paradigmet eller i två kritiska paradigmen som kan balansera varandra. Det finns också i verket en införstådd referens till hennes verk »Earth Ransom Exchange (Israel Earth)« från 1974 som bland annat avhandlar den gamla judiska sedvänjan att kyssa marken vid en återkomst till Israel.

Ett av förslagen, avseende Fresh Kills, som har blivit antagna, är Ukeles design för en upphöjd utsiktspunkt som ska ge besökaren en överblick över parken. Det blir också en inbjudan till allmänheten att ta del i omvärderandet av landskapet. Hon har också föreslagit att ändra namnet på soptippen Fresh Kills till parken »Fresh Springs«. Det skulle i det närmaste vara en översättning av det ursprungliga »Kills«, som kommer från holländskans *kille* (Nederländerna var en tidig kolonialmakt i området) som i sin tur är besläktat med svenskans *källa*. Här skymtar det duchampska ordkeriet fram igen, även om det är för ett oironiskt ändamål.<sup>36</sup>

Det som Ukeles föreslår för Fresh Kills/Springs är, med hennes egna ord, ett »avyttrande utan refusering« alternativt »släppande utan förskjutning« (*release without rejection*) som leder till »en akt av att använda, och ta i våra händer, vår makt att förändra«. <sup>37</sup> Konstens potential blir här uttryckt i sin enklaste och mest omstörtande form. I psykoanalytiska termer skulle det också kunna ses som en uppmaning till terapi och mot bortträngning, om terapin också innebär att vi måste offra något som är oss kärt (om det så bara är vår naivitet och tid).

Avfallet varken går eller ska gömmas undan. Det kan på en lång rad olika sätt bli viktigt och användbart. Och här ska inte »nyttan«

förstås i en direkt mening som materiell återvinning eller återanvändning, även om det också kan vara fallet. Främst är avfallet kanske ett *noetiskt* material, ett material att tänka med. Och i en tid där resultatet av det kortsiktiga tänkandet manifesterat sig själv i klimatkrisen finns det all anledning att försöka förstå hur den extrema långsiktigheten som kärnavfallslagringen för med sig kan vara en av våra allra största resurser. Ju större soptippen är och ju farligare avfallet ter sig, desto mer episka dimensioner uppfordras av det reparerande arbetet och desto viktigare att det tillåts ske i en kritisk offentlighet.



## *Återstoden*

Förstörelsen utan återstod. Fotografisk åskviggisdöd. Eller den stora kärnvinterregressionen efter det galna kriget. Strålningssvaga fingrar som sluter sig kring skrumpen fjolårspotatis. Stukad hackig, öppen mun. Svidande ögon. Djur som vill dö i fred.

Förvaret utan återstod. Bortglömt av evigheten. Det som lades i jorden finns kvar, men har försvunnit från minnet. Ekorrhjärnor eller gigantiska valhjärtan skvalpande i ett helt väsensskilt kunskapsparadigm. Människorna finns förmodligen inte. Ormbunksplanet. Bortstädade av misstag. Förvandlade till något nytt, likt dinosaurierna som blev höns. Om människan existerar, äger varningssystemen och kopparkapslarna inte längre något semiotiskt värde. Allt är annorlunda.

Vad är återstoden? Det som vi inte kan sakna när det är försvunnet?

De som kämpat för bevarandet av vissa djurarter brukar bli mer än ambassadörer och försvarsadvokater för dem. En likhet inträder, på samma sätt som den bekanta devisen att jägaren börjar efterlikna villebrådet eller hundägaren sin hund.

Att återstoden haft makt över mig har jag erfarit långt innan jag förstod att evigheten existerade. Mitt liv har inträffat i återstodens spår. Eller, snarare, jag försöker hinna ikapp denna figur som jag vill tjäna. Men hon är snabb. Jag har bara sett hennes skugga.

Jacques Derrida verkar identifiera återstoden med litteraturen. Jag är inte så säker. Det är också förunderligt att Derrida är så säker

på sin sak. Återstod som litteratur och inte poesi, som skrift och inte som ord, som arkiv och inte som minne. När han skriver om förstörelsen utan återstod i kärnvapenkriget är det litteraturen och således arkivet som kommer att raderas. Som vi såg i första kapitlet av denna bok trodde Derrida på en möjlig överlevnad för den arkivlösa fiktionen.<sup>1</sup> Blinda barder i kärnvintern. Episka sånger kring plastosande lägereldar.

Många av idéerna kring kärnavfallsförvaringen liknar i viss mån Derridas vad avser återstoden. Arkivet spelar en central roll i bevarandet av kunskapen kring det som är den fysiska återstoden – det strålände avfallet. Dels i en direkt mening, som en plats där kunskap kan hämtas av kommande generationer, dels i en indirekt mening, där arkivet utgör den semiotiska kontinuiteten och kontexten som gör att eventuella varningsskyltar som beskriver förvarets innehåll kan avläsas. Att det finns ett språk som kan förstås.

Det är dock få, mig inbegripen, som skulle göra en så radikal åtskillnad mellan litteraturen som ett slags fiktivt, tekniskt landskap och poesin som ett patriarkalt och ursprungligt. En sådan uppdelning andas lite för stor vördad inför termer som naturlig och konstgjord. Och det är bara ett av problemen. I vilket fall som helst förklarar inte Derrida varför kärnvintersskalderna skulle vara oförmögna att sjunga fram arkivet igen. Ett nytt arkiv skulle kunna (åter)skapas, efter askan, även om det bara innehöll en bråkdel av vårt mänskliga minne som nu lagras externt. Det samma gäller kärnavfallsförvaret. Kopparkapslarnas utseende och kemiska komposition, kanske tydliga i framtida markscanningsapparater, kan vara tecken i sig för nya arkiveringar. Och om mänskligheten inte utvecklats till den punkt där sådana apparater finns, kanske det är bättre om varningsskyltarna flagnar och försvinner. Okunskap är njutning, som de säger i England.

Om någon radikal skillnad mellan litteraturen och poesin inte existerar finns det lite utrymme för att argumentet att »sociala« minnestekniker eller minnesöverföringar skulle kunna existera längre än statiska varningsskyltar som förevisar tecken. Och även om poesi verkligen vore separat från litteraturen vore det i detta fall inte ens speciellt förtroendeingivande. De traderade berättelserna om kärnavfallet skulle förvandlas ständigt. Och vad skulle i slutändan en viskningslek kunna berätta för framtiden om våra sopor?

Det enkla sättet att skydda oss och framtida generationer från att av misstag utsättas för radioaktiv strålning är att skydda vår och framtida generationers kultur, med all sin litteratur och sina arkiv i vid mening, från undergång. Och det är något av det allra svåraste vi kan tänka oss. Vi misslyckas uppenbarligen med det dagligen. Det samtida livet levs på kredit, i konkret och metaforisk mening. Ett »jag betalar senare« som översätts till att någon annan får ta notan. Den tvångsmässiga konsumtionen av varor och upplevelser är en symfoni i dekadens i klimatkrisens skugga. Är vi arga på framtiden för att den får finnas när vi inte finns? Befinner vi oss mitt i narcissismens största och mest obscena fältslag med sig själv?

Grundtesen i denna bok har varit att kärnavfallsfrågan är omgärdad av två andra frågor – den om den omedelbara utplåningen i kärnvapenkriget och klimatkrisen. Kärnavfallet är en konkret ursäkt för att tvinga oss till att tänka och agera långsiktigt. Det finns visserligen gott om sådana »ursäkter«, allt från slocknande korallrev till öknens erövring av Medelhavets kulturjordar. Samtidigt skiljer sig kärnavfallet på avgörande sätt. Avfallets förvar ska byggas av den kultur som drog nytta av kärnkraftsenergin. Allt annat vore oetiskt. Vi slipper den globala frågans fulla kraft, även om alla lösningar kan inspirera varandra i en internationell dialog. Vi slipper också abstraktionen i klimatfrågan. Det handlar om sopor. Om sopsortering och återvinning. På en episk nivå.

Kärnavfallet tvingar oss till att bygga med tanke på evigheten och skriva och tala *som om* evigheten skulle kunna existera. Framtidsarbetet är till hög grad något som hör till konsten i vid mening, där litteraturen och poesin (om vi envisas med denna uppdelning) hör hemma. Samtidens kriser bönar samfälligt om fiktionens intervention. Här tror jag att Derrida och hans utläggning om kompetenser är viktigare än någonsin. Konsten är central eftersom den kan spekulera om det som inte existerar på ett sätt som få andra kunskapstraditioner är förmögna till. Den veritabla flod av undergångsskildringar och postdystopisk litteratur som publicerats de senare åren bär vittne om detta.

Spekulationen fungerar på olika sätt. Den kan, som i exemplet med undergångslitteraturen, vara konkret. Den kan också vara abstrakt och etisk. Det var detta som jag försökte förmedla genom min utläggning om Mierle Laderman Ukeles i föregående kapitel.

I den konkreta spekulationens tecken går det att förutspå några olika scenarier vad gäller kärnavfallet. Det kan vara så att vi inom en femtioårsperiod funnit ett sätt att återanvända kärnavfallet i bränsleprocesser. Förvaret, om det påbörjats, töms då. Problemet är löst, men bara nästan. För det första finns det stora delar av kärnkraftsverksamhet som förmodligen inte kan återvinnas (byggnader och kläder och så vidare), utan som fortfarande måste lagras, om än i andra anläggningar och under kortare tid. För det andra kommer förmodligen alla framtida kärnprocesser producera någon typ av farligt avfall som återstår när avfallet upparbetats. Problemet kommer att återvända i framtiden.

Om förvaret byggs kan vi stå inför en situation som på många sätt framstår som science fiction. Mänskligheten överlever och kring slutförvaret byggs en så livskraftig minneskultur (som överlever flera istider, etc.) att kulturen kvarstår efter 100 000 år. I detta scenario, en mänsklighet i älvlik vishet och evighet, är avfallet inte

något större problem och alltid en latent fysisk resurs i det fall vår framtida industri skulle kunna ha någon nytta av den.

I en troligare framtid färdigställs förvaret och den kultur som byggt det går under. Det kvarstår för framtida kulturer, framtida intelligenta arter, att försöka rekonstruera uppsåtet bakom bygget, och analysera dess innehåll. Vårt uppdrag är nu att förmedla information som vi tycker är viktig till denna framtida kultur. Och i en sådan kontext vilar frågan *vad* på *hur*. Hur är det möjligt att skicka ett meddelande till framtiden? Är konsten en budfirma?

I kontakten med framtiden måste vi dock se upp för att inte förledas av tanken att kontakten *i sig själv* är ett hopp i meningen något vi väntar på, hoppas på. Återstoden kanske är hopp, men inte i en så enkel mening. Hoppet kräver ett arbete för att det en hoppas på ska slå in. Annars är det bara slump. Det är viktigt att slumpen existerar, som även Derrida påpekade, men den ger oss sällan något att göra eller en medveten roll i ett förlopp.

Jonathan Lear lägger i boken med titeln *Radical Hope: Ethics in the Face of Cultural Destruction* från 2006 fram en fascinerande, tillika problematisk, tes. Han skriver med utgångspunkt i de nordamerikanska urbefolkningarna och deras olika taktiker och strategier för att möta den västerländska civilisationen, möten som var synonyma med den kulturella förstörelse titeln syftar på. De kunde ge upp utan strid och gå under, kämpa trots att det var lönlöst, eller försöka hoppas trots att det stod klart att kulturen skulle förändras i grunden så att de kommande generationerna inte skulle kunna förstå de föregående.

Enligt Lear berövades urbefolkningarna de sätt med vilka de traditionellt sökt efter lycka och mål i sina liv. Vad som utgjorde lycka kunde inte längre levas, inte ens förstås. De befann sig vid slutet, som också var etikens horisont.<sup>2</sup> Vad gällde crowfolket, som Lear studerar närmare, stod de, efter att de tvingats in i reservat, inför

valet att endera ge upp tanken på att ett modigt liv skulle kunna levas (mod var den egenskap som skattades högst i kulturen), eller så kunde de ändra sin uppfattning om vad mod skulle kunna innebära.<sup>3</sup> Lear definierar också mod aristoteliskt, inifrån den västerländska kulturen, som något som föregås av en reflektion kring det lämpliga sättet att vara modig på i en given situation.<sup>4</sup> Mod är på så sätt redan inskrivet i det föränderliga.

Lears »radikala hopp« handlar om att kunna rikta sig mot en framtida godhet som ligger bortom vår föreställningsförmåga.<sup>5</sup> Han skriver att det radikala hoppet »förutsätter något gott som de som har hoppet fortfarande saknar de lämpliga verktygen att förstå«.<sup>6</sup> Vad som krävs av ett folk i utplåningen är en »teleologisk suspension av etiken« – ett begrepp som Søren Kierkegaard använde när han skrev om Abrahams reaktion när Gud sa åt honom att offra en son. Med andra ord måste utplåningen omfamnas, eller accepteras, och förberedelser göras för okänt liv.<sup>7</sup> En central idé i Lears bok är att kulturens former, dess ceremonier och så vidare, måste hållas levande trots att innehållet förändras. Att en ny kultur kan uppstå ur en äldre i tider av kris om den nya kulturen har lyckats att tillvarata formerna från den äldre och gjort dem öppna för ett nytt innehåll.

Som en fond till Lears tes om den teleologiska suspensionen finns Heideggers begrepp *Sein zum Tode* (»till-döden-varon« alternativt »varat mot döden«). Att leva med döden i åtanke var för Heidegger ett sätt att ta ansvar och leva väl, en klassisk stoisk utgångspunkt. Lear följer John Haugelands läsning av Heideggers »därvaro« (*Da-sein*) som något kollektivt (snarare än att peka på en individ) och kommer till tolkningen att kulturer måste leva med sin egen död i åtanke för att ta ansvar och för att leva väl.

En kultur som omfamnar sitt eget slut är en lockande tanke. I dagsläget skulle det lösa ett av de största problemen; i klimatkrisens

spår uppmanas vi att rädda vår senmoderna konsumtionskultur, trots att det är den som till stor del skapat klimatkrisen. I en hysterisk diskurs jämförs denna kultur med mänskligheten. Vore det inte kanske bättre att värdigt ta ansvar för kulturens upphörande och planera för vad som kommer sedan? Detta givetvis samtidigt som vi inte förvärrar situationen på planeten för de framtida generationerna i de framtida kulturerna.

Crowfolket ställdes inför en lång rad beslut när de insåg att deras kulturs mening började försvinna. Ett fall handlade om hur de skulle förhålla sig till soldansen, den som varit en bön om hämnd, nu när kriget upphört. Crowfolket slutade att dansa runt 1875. När folket 1941 ville återuppväcka dansen fanns det inte längre någon som kom ihåg stegen. De fick lära sig en version från sina traditionella fiender, soshonerna, som hade fortsatt dansa. Crowfolket ändrade dansens innebörd, men inte dess former. De dansar soldansen idag för olika behjärtansvärda ändamål, som att någon sjuk ska tillfriskna.<sup>8</sup>

Även den västerländska kulturens utmaning är att hitta sätt att fylla det som kommer att tappa mening, och som måste få försvinna, med nytt innehåll. Hoppet om framtiden kanske går via denna metamorfos. Innan vi accepterar Lears utsagor som universella är det dock nödvändigt att, som Derrida uppmanade oss, kritiskt sakta ned.

En muntlig kulturs övergång till en avancerad skriftkultur med en väl utvecklad lingvistisk självreflektion (det som Sylvain Auroux kallade grammatisering<sup>9</sup>) är på många sätt annorlunda än en skriftkulturs övergång till en annan. Ofta när vi tänker på förmedlandet över stora tidsförlopp i förhållande till kärnavfallens deponering projicierar vi tillbaka för att förstå framtiden. Vi ser bronsåldershällristningarna i Tanum, kanske så mycket som 4000 år gamla, och letar efter adekvata översättningar.

Den historiska processen framåt kommer förmodligen inte vara densamma som den vi ser i backspegeln. Snarare än hållristningar kanske vi ska jämföra framtida kulturer med medeltiden, som jag gjorde tidigare. Olika grammatiserade kulturer kommer att avlösa varandra och efterlämna komplicerade överlagringar och arkiv. Det är inte otroligt att det går att anta att vi kommer att kunna kommunicera med framtiden på ett sätt som bronsålderskonstnärerna i Bohuslän bara kunde drömma om. Partiella förstörelser av arkiv kan inträffa som försvårar tolkningsarbetet, men det är svårt att tro att så stora minnesförluster som inträffade när världen grammatiserades kommer att uppstå igen. Om en absolut förstörelse av arkivet inträffar genom ett kärnvapenkrig, är situationen givetvis en annan även om det, som sagt, inte nödvändigtvis omöjliggör arkivets återvändande.

Med Ruddick, Gilligan och Ukeles i bakhuvudet är det intressant att läsa Lears beskrivning av en krigarkultur utifrån ideal rörande maskulin aggressivitet. Jag menar inte att han missuppfattat crowfolket, som jag inte känner väl. Och jag betvivlar inte heller att de enklaste sysslor, som att laga mat, kan ha tätt sig som meningslösa när en krigarkultur inte längre kunde ägna sig åt att kriga. Intressant är dock att soldansen kan återuppträffas som ett omsorgsarbete, för att inte säga ett »Tikkun«-arbete.

Om den mer extrema varianten vore sann och vi står inför ett uttraderande av vår kultur där begrepp helt och hållet kommer att tappa sin mening och innebörd, då skulle bara ett ändrande av innehållet i de ceremonier vars former kommer att bevaras inte lösa frågan om hur vi bevarar minnet om kärnavfallet. De blir lite som de egyptiska förbannelserna som kittlar vår nyfikenhet mer än de håller oss på avstånd.

Att upphöja former för omsorg som redan existerar i vår kultur skulle kunna utgöra en försäkring i det fall som den grammatise-



rade kunskapsförmedlingen upplever ett avbrott. Och mer än så. Det skulle även i grunden hjälpa till att omstöpa en kultur som håller på att gå under på grund av sin aggressivt kortsiktiga narcissism.

Figuren som ska motta ett nytt innehåll kan inte bara vara en tom signifikant, något som saknar referens. I sådana fall kan vi inte ha någon påverkan över framtiden. Figuren måste komma med ett spår, en återstod.

Vi kan inte gräva ner kärnavfall i jorden för att glömma bort det. Förvaret av kärnavfallet måste bli vår slutgiltiga omsorgshandling för att omsorgen ska genomsyra all framtida hantering av detta avfall under alla generationer då det fortfarande kan vara farligt (eller användbart). Vi måste gräva ner avfallet med stolthet. Och för att lyckas med detta måste vi göra omsorgen till en formfråga i vår lika existerande som döende kultur. Den måste tillåtas att spela en lika rituell och ceremoniell funktion i samhället som andra symboliskt laddade institutioner, likt kungahuset.

Återstoden är i första hand inte kärnavfallet, utan vad vi gör med det.

Ett konkret förslag är att den så kallade »enprocentsregeln« där det rekommenderas att minst en procent av den totala budgeten i byggprojekt (främst, men inte uteslutande, i offentlig sektor) »avsätts till bild- eller formkonstnärlig gestaltning« tillämpas i byggandet av kärnavfallsförvaret.<sup>10</sup> En ytterligare konkretisering vore att gestaltningarna skulle ha som uppdrag att utgå från omsorgstanken.

Den främsta invändningen mot ett sådant förslag, vid sidan av en debatt om till vilken grad byggprojektet är offentligt eller ej (och om det spelar någon roll i frågan), vore kanske nyttan av att spendera ett sådant ofantligt belopp på konst. Vi spekulerar genom konst, och konstens gestaltningar är det som kan få oss att tänka på

och genom formens löfte. Det som ska gestaltas är återstoden. Det som redan är fiktion. Om vi ska formulera något till framtiden genom form behöver vi konstens alla kunskaper. Men inget av detta räcker egentligen till som ett argument. Vi kan också se det som en gåva, ett offer, till framtiden som etablerar vårt förhållande till denna tid som ska komma och som vi får allt svårare att föreställa oss.

Konsten är på alla sätt ett utmärkt offer då vi uppskattar dess värde utan att egentligen förstå den. Vi kommer alltså aldrig riktigt veta om den egentligen är en gåva. Det vore dumt och kortsiktigt att lägga ner en Picasso i en kopparkapsel under Forsmark bara för att en Picasso är ekonomiskt värdefull idag. Konsten måste skapas i tiden och själv existera i ett spektrum mellan möjligt skräp och något som kan överleva generation efter generation.

Det finns inte många möjligheter att projicera mänskligheten 100 000 år in i framtiden. Kärnavfallet är ett av de få. En ofantlig resurs för varje nation som idag äger avfall och således äger ansvar för det. Gestaltningen av återstoden kring förvaringen av kärnavfallet är också ett sätt att offentliggöra och demokratisera denna skatt. Den tillhör oss alla då det var vi, och våra anfäder, som använde energin som blev kärnavfall. Vi ska aldrig dö.

Kapitel 1. Det absoluta: Jacques Derrida och klyvandet av kritikens kärna

1 Jag närmade mig tanken om att kärnavfallet kunde diskuteras i termer av »absolut framakon« första gången 2013 i föreläsningen »Criticism, Therapeutics and Pharmacology in the New Nuclear Age«. Föreläsningen finns på Youtube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vg7Tb3JCKUs&t=2s> (5 jan 2019).

2 Jacques Derrida, »No Apocalypse, Not Now (Full Speed Ahead, Seven Missiles, Seven Missives)«, övers. Catherine Porter och Philip Lewis, *Diacritic*, Vol. 14, No. 2, Nuclear Criticism, sommaren 1984), 20. Texten återpublicerades på franska som »No apocalypse, not now: à toute vitesse, sept missives, sept missiles« i Jacques Derrida, *Psyché: Inventions de l'autre* (Paris: Galilée, 1987), 363–386. Den engelska texten är »originalet«, vilket också en not i den franska versionen på sida 363 uppger. Översättningen är min egen (som genomgående i denna bok om inget annat anges). Jag kommer att citera det engelska originalet samt den franska texten när det gäller nyckelbegrepp och ge sidhänvisningar till *Psyché* inom parantes i noterna, som följande: (*At the beginning there will have been speed, Au commencement, il y aura eu la vitesse*, 363).

3 Ibid., 20 (*remainder, reste*, 363).

4 Filippo Tommaso Marinetti, »Futurismens manifest« i Gunnar Qvarnström, *Moderna manifest 1: Futurism och dadaism*, övers. Gunnar Qvarnström och Estrid Tenggren (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1973), 13. (I originalet: »À quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'il nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l'Impossible ? Le Temps et l'Espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'absolu, puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésente.« Filippo Tommaso Marinetti, »Manifest du futurisme« (först publicerat i *Le Monde* 20/2 1909), URL: <https://www.monde-diplomatique.fr/mav/151/MARINETTI/57076> (19/12 2018).

5 Steven Poole, *Unspeak: How Words Become Weapons, How Weapons Become a Message, and How That Message Becomes Reality* (New York: Grove Press, 2006), 121.

6 Som till exempel: Peter Vincent Pry, *War Scare: Russia and America on the Nuclear Brink* (Westport, Conn: Praeger, 1999), 37.

- 7 Alfred R. Schneider, *The Gatekeeper: My 30 Years as a TV Censor* (Syracuse: Syracuse University Press, 2001), 58–67.
- 8 För mer om programmet, se: Jeff Cohen, »Tune In, Turn Off, Fight Back«, *Mother Jones*, januari 1987, 41. Dennis W. Mazzocco, *Networks of Power: Corporate TV's Threat to Democracy* (Boston: South End, 1994), 85. Jeffrey Shandler, *While America Watches: Televising the Holocaust* (New York: Oxford University Press, 1999), 204–205.
- 9 Beth A. Fischer. *The Reagan Reversal: Foreign Policy at the End of the Cold War* (Columbia: University of Missouri Press, 1997), 116.
- 10 Ibid., 118.
- 11 Citerad i ibid., 120.
- 12 Ed Siegel, »Soviet tv to air 'The Day After'«, *The Boston Globe*, 10 January 1987.
- 13 Schneider, *The Gatekeeper*, 67.
- 14 Derrida, »No Apocalypse«, 20–21 (*aporie de la vitesse*, 366).
- 15 William M. Alley och Rosemarie Alley, *Too Hot to Touch: The Problems of High-Level Nuclear Waste* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 282–284.
- 16 Derrida, »No Apocalypse«, 23 (*fabulously textual, fabuleusement textuel*, 369).
- 17 Ibid., 22 (367).
- 18 Ibid., 23 (370).
- 19 Ibid., 24 (371).
- 20 Ibid. (*dissuasion, pharmakon absolu*, 372).
- 21 Ibid., 26–27 (375–378).
- 22 Ibid., 27–28 (378).
- 23 Som han återkommer till i en rad skrifter, till exempel *Die Antiquiertheit des Menschen*, ii (München: Beck, 1980), 277 och 452.
- 24 För en överblick se Jayne Svenungsson, *Den gudomliga historien: profetism, messianism & andens utveckling* (Göteborg: Glänta produktion, 2014). Mårten Björk har i en ny fascinerade studie utforskat mellankrigstidens förhållande till evigheten, se *Life Outside Life: The Politics of Immortality, 1914–1945* (Göteborgs universitet, 2018). Ett av de mest kända exemplen på en ny messianism återfinns i Walter Benjamins »Historiefilosofiska teser« som författades 1940. Derridas tankar kring det messianska ska dock inte förväxlas med Benjamins.
- 25 »I namn av rättvisan där den ännu inte är, ännu inte där, där den inte längre är, i den bemärkelsen att den inte längre är närvarande« Jacques Derrida, *Marx spöken: Skuldstaten, sorgearbetet och Den nya internationalen*, övers. Jonas (J) Magnusson

- (Göteborg: Daidalos, 2003), 27. Jacques Derrida, *Spectres de Marx* (Paris: Galilée, 1993), 15. Jag kommer att uppge sidhänvisningar till det franska originalet inom parentes efter sidhänvisningar till översättningen.
- 26 Derrida, *Marx spöken*, 69 & 75 (56 & 68).
- 27 Ibid., 108–109 (*démocratie à venir*, »messianisme sans contenu, du messianique sans messianisme», 110). Derrida har i andra kontexter även hänvisat till detta om en »messianicitet utan messianism« (*messianicité sans messianism*), se Svenungsson, *Den gudomliga historien*, 187.
- 28 Derrida, *Marx spöken*, 239 (226).
- 29 Derrida, »No Apocalypse«, 28 (379).
- 30 Ibid., 29 (*impensable*, 381).
- 31 Ibid. (382).
- 32 Jean Baudrillard, *Simulacre et Simulation* (Paris: Galilée, 1981), 56.
- 33 Christopher Layne, »America's Stake in Soviet Stability«, *World Policy Journal* 8, 1 (1990): 70.
- 34 Stephen J. Cimbala, *The Dead Volcano: The Background and Effects of Nuclear War Complacency* (Westport, CT: Greenwood, 2002), 92–93.
- 35 Det finns också i filmen en explicit referens till Turings »Do you play chess« i filmen. A. M. Turing, »Computing Machinery and Intelligence«, *Mind*, 59.236 (1950): 434.
- 36 Mira Duric, *The Strategic Defence Initiative: us Policy and the Soviet Union* (Hampshire: Ashgate, 2003), 166.
- 37 *Le simulacre n'est jamais ce qui cache la vérité – c'est la vérité qui cache qu'il n'y en a pas. Le simulacre est vrai.* Baudrillard, *Simulacre et Simulation*.
- 38 Christopher Norris, »Nuclear Criticism« i Michael Payne, Jessica Rae Barbera (reds), *A Dictionary of Cultural and Critical Theory* (1996; Chichester: Blackwell, 2010), 496–500.
- 39 Derrida, »No Apocalypse«, 30 (*noyau du criticisme*, 383).
- 40 Ibid. (384).
- 41 Derrida, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie* (1983; Paris: Éditions Galilée, 2005), 11–15.
- 42 Ibid., 57.
- 43 Derrida, *Spectres de Marx*, 37 (45–47).
- 44 Derrida, *D'un ton apocalyptique*, 60.
- 45 Ibid., 69.
- 46 Ibid., 96.

## Kapitel 2. Slutförvaret på Patmos

- 1 Kärnavfallsrådet, »Kunskapsläget på kärnavfallsområdet 2018« (SOU2018:8), 8.
- 2 Katrin Hallman, »Svenskt kärnavfall lagras utomlands«, *Svenska Dagbladet*, 25/6 1974, 7.
- 3 Gösta Julin, »Svenska kärnavfall kan lagras i berg«, *Dagens Nyheter*, 25/6 1974, 1.
- 4 Alley, *Too Hot to Touch*, 34–35.
- 5 »Svårt att bli av med svenskt kärnavfall?«, *Dagens Nyheter*, 31/1 1975, 7.
- 6 »Ingen vet vad än vad som ska hända med farligt kärnavfall«, *Dagens Industri*, 6/4 1976, 11.
- 7 Kärnavfallsrådet, »Kunskapsläget på kärnavfallsområdet 2018« (SOU2018:8), 8.
- 8 Kärnavfallsrådet, »Kunskapsläget på kärnavfallsområdet 2013« (SOU2013:11), 65.
- 9 Kärnavfallsrådet, »Kunskapsläget på kärnavfallsområdet 2017« (SOU2017:8), 35.
- 10 Kärnavfallsrådet, »Kunskapsläget på kärnavfallsområdet 2010« (SOU2010:6), 35.
- 11 Ibid., 36.
- 11 »SKB:s förslag att använda KBS-3-metoden i ett slutförvar syftar till att återtagbarhet av avfallet är möjligt.« Kärnavfallsrådet, »Kunskapsläget på kärnavfallsområdet 2017« (SOU2017:8), 102, 106.
- 12 Kärnavfallsrådet, »Kunskapsläget på kärnavfallsområdet 2010« (SOU2010:6), 35.
- 13 Kärnavfallsrådet, »Kunskapsläget på kärnavfallsområdet 2013« (SOU2013:11), 71–73.
- 14 Kärnavfallsrådet, »Kunskapsläget på kärnavfallsområdet 2016« (SOU2016:16), 18.
- 15 Kärnavfallsrådet, »Kunskapsläget på kärnavfallsområdet 2014« (SOU2014:11), 37.
- 16 Kärnavfallsrådet, »Kunskapsläget på kärnavfallsområdet 2013« (SOU2013:11), 71–73.
- 17 Kärnavfallsrådet, »Kunskapsläget på kärnavfallsområdet 2016« (SOU2016:16), 15.
- 15 Kärnavfallsrådet, »Kunskapsläget på kärnavfallsområdet 2012« (SOU2012:7), 16.
- 18 Kärnavfallsrådet, »Kunskapsläget på kärnavfallsområdet 2017« (SOU2017:8), 68.
- 19 Kärnavfallsrådet, »Kunskapsläget på kärnavfallsområdet 2018« (SOU2018:8), 8.

- 20 Vad händer om det inte byggs något djupförvar? Nollalternativet – förlängd mellanlagring. CLAB«, SKB (R-00-31), 20
- 21 Ibid., 11.
- 22 Kärnavfallsrådet, »Kunskapsläget på kärnavfallsområdet 2013« (SOU2013:11), 63
- 23 Kärnavfallsrådet, »Kunskapsläget på kärnavfallsområdet 2010« (SOU2010:6), 7.
- 24 Kärnavfallsrådet, »Kunskapsläget på kärnavfallsområdet 2012« (SOU2012:7), 11.
- 25 Kärnavfallsrådet, »Kunskapsläget på kärnavfallsområdet 2017« (SOU2017:8), 25
- 26 Ibid., 25–26. »Kunskapsläget på kärnavfallsområdet 2012« (SOU2012:7), 79.
- 27 Kärnavfallsrådet, »Kunskapsläget på kärnavfallsområdet 2015« (SOU2015:11), 113
- 28 Derrida, »No Apocalypse«, 24 (372).
- 29 Jacques Derrida, »Platons Apotek« i *Apoteket*, övers. Jan Stolpe (Lund: Kykeon, 2007), 20. Jacques Derrida, "La Pharmacie de Platon« i *La Dissémination* (Paris: Éditions du Seuil, 1972), 79. Jag kommer att uppe sidhänvisningar till det franska originalet inom parentes efter sidhänvisningar till översättningen.
- 30 Ibid., 48 (105).
- 31 Ibid., 58 (113).
- 32 Jacques Derrida, *De la grammatologie* (Paris: Les éditions de minuit, 1967), 55.
- 33 Derrida, »Platons Apotek«, 67–68 (123–124).
- 34 Thomas Mann, *Bergtagen*, övers. Ulrika Wallenström (Stockholm: Bonnier, 2011), 287.
- 35 Derrida, »Platons Apotek«, 64 (120).
- 36 Som det *to metaxi* (ett mitt-i-mellan) Friedrich Kittler skriver om i förhållande till Aristoteles. Friedrich Kittler, »Number and Numeral«, *Theory, Culture, and Society*, vol. 23 no. 7–8 (2006): 54.
- 37 Jan Stolpe hänvisar till det som »differensens differens«. Derrida, »Platons Apotek«, 91 (146).
- 38 Ibid., 22 (81). Faidros 268c.
- 39 Ibid., 29–30 (86–87).
- 40 Ibid., 136 (190).
- 41 Jan Stolpe översätter »orphelin« som »faderlös«. Ibid., 29 (87).
- 42 Ibid., 35 (91).
- 43 Jacques Derrida, *Donner le temps 1. La fausse monnaie* (Paris: Galilée, 1991),

- 26–27. Hans elev Bernard Stiegler kommer senare att hänvisa till Derridas »il faut« eller »ett måste« som »avsaknaden [défaul] som är nödvändig [il faut]«. Bernard Stiegler, *Ce que fait que la vie vaut la peine d'être vécue: de la pharmacologie* (Paris: Flammarion, 2010), 210.
- 44 Derrida, *Donner le temps*, 30.
- 45 Ibid.
- 46 En kritik som också återfinns hos Bataille, Klossowski, Lacan, Deleuze och Nancy, alla tänkare som, i Gerald Moores ord, argumenterar för att gåvan »överstiger all ekonomi«. Gerald Moore, *Politics of the Gift: Exchanges in Poststructuralism* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011), 3.
- 47 Derrida, *Donner le temps*, 39.
- 48 Derrida, *De la grammatologie*, 145.
- 49 Derrida, *Donner le temps*, 59.
- 50 Ibid., 52.
- 51 Derrida, »Platons Apotek«, 42 (98).
- 52 Som Tania Espinoza påpekat förlägger Stiegler alltså farmakologins urscen till det lilla barnet (individens historia) som börjar leka med objekt snarare än till en mytisk historia, se, Tania Espinoza, »The Technical Object of Psychoanalysis« i Christina Howell och Gerald Moore (red), *Stiegler and Technics* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013), 152.
- 53 Stiegler, *Ce que fait que la vie vaut la peine d'être vécue*, 11–12.
- 54 Ibid. 12–13.
- 55 Ibid., 14.
- 56 Ibid., 15–16 och 41–42.
- 57 Karl Marx, *Teser om Feuerbach* (1845), övers. Sven-Eric Liedman, URL: <https://www.marxists.org/svenska/marx/1845/03-doo6.htm> (12/12 2018).
- 58 Stiegler, *Ce que fait que la vie vaut la peine d'être vécue*, 63–64.
- 59 Ibid., 24–25 (*Apocalypse sans dieu*).
- 60 *Pharmacologie du feu nucléaire, automatisée et prolétarisée et prolétarisée totale*.
- 61 Stiegler, *Ce que fait que la vie vaut la peine d'être vécue*, 67.
- 62 Bernard Stiegler, *La technique et le temps* (Paris Fayard, 2018), 36.
- 63 Charlie Gere, *Art, Time and Technology* (Oxford: Berg, 2006), 90.
- 64 Tankar som också anknyter till Paul Virilio i *Vitesse et Politique* (Paris: Éditions Galilée, 1977).



- 65 Stiegler, *Ce que fait que la vie vaut la peine d'être vécue*, 68–69.
- 66 Ibid., 70–71 (plus not 1 på sida 71).
- 67 Gilles Deleuze, »Post-scriptum sur les sociétés de contrôle«, *L'autre journal*, no 1, 1990. URL: <http://1libertaire.free.fr/DeleuzePostScriptum.html> (27/2 2019).
- 68 Stiegler, *Ce que fait que la vie vaut la peine d'être vécue*, not 1, 71. I en intressant not kommenterar Stiegler *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie* för första gången. Han säger att Derrida utelämnar Kants huvudargument: att mystagogerna är de som säger att det går att tänka utan att utföra ett *arbete*. För Stiegler blir detta arbete *själens* arbete.
- 69 Ibid., 79.
- 70 Ibid.
- 71 Ibid., 74.
- 72 Ibid., 80.
- 73 Ibid., 87.
- 74 Ibid., 104.
- 75 Ibid., 107.
- 76 Ibid., 123.
- 77 Ibid., 130.
- 78 Ibid., 131–132.
- 79 Ibid., 140.
- 80 Ibid., 161.
- 81 Ibid., 245.
- 82 Donald Winnicott, *Lek och verklighet*, övers. Ingeborg Löfgren och Arne Jemstedt (1981; Stockholm: Natur och kultur, 2003), 108.
- 83 Gösta Julin, »Svenska kärnavfall kan lagras i berg«, *Dagens Nyheter*, 25/6 1974, 1.

### Kapitel 3. Anmoder Pandora: kärnavfall och omsorg

- 1 Jag kommer här inte diskutera Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva och andra franska kvinnliga tänkare som är del av samma kontext som Derrida.
- 2 Kärnavfallsrådet, »Kunskapsläget på kärnavfallsområdet 2017« (SOU2017:8), 35.
- 3 Carol Gilligan, »Letters to Readers, 1993« i Carol Gilligan, *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development* (1982; Cambridge: Harvard Univer-

sity Press, 2003), xxiii. Förordet finns inte med i den svenska översättningen *Med kvinnors röst* som jag citerar från utan att använda översättningen av titeln då den tar sig för stora friheter med förlagan. Jag kommer att uppege sidhänvisningar till det engelska originalet inom parentes efter sidhänvisningar till översättningen.

4 Carol Gilligan, *Med kvinnors röst: Psykologisk teori och kvinnors utveckling*, övers. Philippa Wiking (Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag, 2009), 12 (7).

5 Ibid., 13 (8).

6 Ibid.

7 Ibid., 67 (63).

8 Ibid., 22 (17).

9 Ibid., 103 (100).

10 Ibid., 130 (127).

11 Ibid., 129 (126).

12 Ibid., 175 (173).

13 Sara Ruddick, *Maternal Thinking: Towards a Politics of Peace* (1989; Boston: Beacon Press, 1995), 17–21.

14 Ibid., 24.

15 Ibid., 46–47.

16 Ibid., 71.

17 Ibid., 72 (*To give birth is to create a life that cannot be kept safe, whose unfolding cannot be controlled and whose eventual death is certain*).

18 Ibid., 137 och 159.

19 Ibid., 160.

20 Ibid., 165–166.

21 Ibid., 186.

22 Ibid., 220 (*Nonviolent action, like maternal practice at its best, requires resilient cheerfulness, a grasping of truth that is caring, and a tolerance of ambiguity and ambivalence*).

23 Donald Winnicott, *Home is Where We Start From: Essays by a Psychoanalyst* (Penguin: London, 1990), 27.

24 Ibid.

25 Ibid., 192–193 (*man starts off with a tremendous urge to be one. One is one and all alone, and ever more shall be so*).

26 Ibid., 192.

27 Sigmund Freud, »Vi vantrivs i kulturen«, övers. Lars W. Freij i Lars Sjögren

(red), *Samlade skrifter av Sigmund Freud, X Samhälle och religion* (Stockholm: Natur och kultur, 2008), 451. Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur* (Frankfurt am Main: Fischer, 1994), 85.

28 Sigmund Freud, »Bortom lustprincipen«, övers. Mia Engvén i Bengt Warren (red), *Samlade skrifter av Sigmund Freud, IX Metapsykologi* (Stockholm: Natur och kultur, 2003), 266–267. Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, Gesammelte Werke XIII fjärde upplagan (Hamburg: Fischer, 1967), 15.

29 Winnicott, *Lek och verklighet*, 108.

30 »James Acord, Atomic artist«, *Nuclear News*, Nov. 2002, 51.

31 Chris Arnot, »Sculpting with Nukes«, *The Guardian*, 26/10 1999, URL: <https://www.theguardian.com/culture/1999/oct/26/artsfeatures> (17/12 2018).

32 Marice Sillman, »Remembering Artist James Acord«, *KUOW NEWS*, 14/1 2011, URL: <http://www2.kuow.org/program.php?id=22357> (18/12 2018).

33 Daniel Cressey, »Q&A The art of transmutation«, *Nature*, nr. 458 (02 april 2009), URL: <https://www.nature.com/articles/458577a> (17/12 2018).

34 Ibid.

35 »James Acord, Atomic artist«, *Nuclear News*, Nov. 2002, 50.

36 Ibid., 52.

37 Ibid., 54.

38 Ibid., 58.

39 Ibid., 58.

#### *Kapitel 4. Mierle Laderman Ukeles: att reparera världen med sopor*

1 Mierle Laderman Ukeles, »Note on being a woman maintenance artist, ca. 1970« i Patricia C. Philips (red et al), *Mierle Laderman Ukeles: Maintenance Art* (New York: Queens Museum, 2016), 212.

2 Patricia C. Philips, »Making Necessity Art: Collisions of Maintenance and Freedom« i Philips (red), *Mierle Laderman Ukeles*, 40–41. Manifestet finns i ibid., 210–211.

3 Ibid., 32 (*over-sexed*).

4 Jack Burnham, »Problems of Criticism, IX«, *Artforum* 9, no 5 (januari 1971): 40–45.

5 *No to the heroic / No to the anti-heroic*.

- 6 Philips, »Making Necessity Art«, 24.
- 7 Marinetti, »Futurismens manifest«, 13. För ytterligare en läsning av förhållandet mellan Marinetti och Ukeles, se Kari Conte, »The Ballett Book: Choreography and Labour« i Mierle Laderman Ukeles, *Seven Work Ballets* (Berlin: Stenberg, 2015), 13–14.
- 8 Peter Osborne, *Philosophy in Cultural Theory* (London: Routledge, 2000), 97.
- 9 Philips, »Making Necessity Art«, 64.
- 10 Ibid., 50–51
- 11 Ibid., 60.
- 12 Ibid., 70.
- 13 David Bourdon, »Art«, *The Village Voice* (4 oktober 1976), 105. Citerad i Philips, »Making Necessity Art«, 89.
- 14 Lucy R. Lippard, »Never Done: Women's Work by Mierle Laderman Ukeles«, i Philips (red), *Mierle Laderman Ukeles*, 16.
- 15 Philips, »Making Necessity Art«, 96.
- 16 Conte, »The Ballett Book«, 10
- 17 Mierle Laderman Ukeles, »DEAR SANMAN« i Philips, »Making Necessity Art«, 101.
- 18 Ibid.
- 19 Vilket också påverkar förståelsen av förhållandet mellan Ukeles och sovjetisk konstruktivism. Om det senare, se Conte, »The Ballett Book«, 14–15.
- 20 Ibid.
- 21 Ukeles, *Seven Work Ballets*, 19.
- 22 Ibid., 24–25.
- 23 Ibid.
- 24 Möjligtvis en referens till Daniel Burens »Seven Ballets in Manhattan« (1975), se Ibid., 16.
- 25 Ibid., 12.
- 26 Philips, »Making Necessity Art«, 155 & 160.
- 27 Philadelphia History Museum, »Burning of Freedom Hall«, URL: <http://www.philadelphiahistory.org/education/quest-for-freedom/quest-for-freedom-burning-of-pennsylvania-hall/> (23/12 2018).
- 28 Philips, »Making Necessity Art«, 160–161.
- 29 Ibid., 168–169.
- 30 Naftali Brawer, *A Brief Guide to Judaism: Theology, History, and Practice* (Phila-

delphia: Running Press, 2008), 137. Se också Gershom Scholem, *Kabbalah* (New York: New American Library, 1974), 427.

31 Trevor Hart, »Cosmos, Kenosis, and Creativity« i Jason Goroncy (red), *'Tikkun Olam': To Mend the World: A Confluence of Theology and the Arts* (Eugene, OR: Wipf and Stock, 2014), 47–48.

32 Philips, »Making Necessity Art«, 168.

33 Ibid., 171.

34 Ibid., 177–179.

35 Ibid., 184–185. Förslaget hade titeln »Proposal for 1 million people to participate in a public artwork; public offerings: made by all, redeemed by all, 2000–2002«.

36 Ibid., 188–187.

37 Mierle Laderman Ukeles, »Excerpt from The Power of the Artist and the Power of Art in the Public Domain« i *Mierle Laderman Ukeles*, 222.

### Återstoden

1 Derrida, »No Apocalypse«, 26–27 (375–378).

2 Jonathan Lear, *Radical Hope: Ethics in the Face of Cultural Destruction* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2006), 55.

3 Ibid., 64.

4 Ibid., 17.

5 Lears koncept kan ses som en hänvisning till Rom 4:18, speciellt med tanke på hur Abraham kommer in i hans historia via Kierkegaard.

6 Lear, *Radical Hope*, 103.

7 Ibid., 92 & 146.

8 Ibid., 36–37 & 152.

9 Sylvain Auroux, *La révolution technologique de la grammatisation: introduction à l'histoire des sciences du langage* (Liège: Mardaga, 1994), 9

10 Konstnärsnämnden, »Ingen regel utan undantag: Enprocentregeln för konstnärlig gestaltning för offentlig miljö«, URL: [https://www.konstnarsnamnden.se/Sve/Nyheter/PDFer/Knamnden\\_Enprocentrapport\\_A5\\_2013\\_web\\_2.pdf](https://www.konstnarsnamnden.se/Sve/Nyheter/PDFer/Knamnden_Enprocentrapport_A5_2013_web_2.pdf) (4 januari 2019).





## *Innehåll*

Inledning .....	5
1. Det absoluta: Jacques Derrida och klyvandet av kritikens kärna ..	13
2. Slutförvaret på Patmos .....	44
3. Anmoder Pandora: kärnavfall och omsorg .....	69
4. Mierle Laderman Ukeles: att reparera världen med sopor .....	92
Återstoden .....	121
<i>Noter</i> .....	131