

JAKOB LIEN

MOLNFORMER



TFL 2024:2. LITTERATUR OCH VETENSKAP

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v54i2.41074>

ISSN: 2001-094X

– Essä –

Copyright © 2024 Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

”The form of the cloud affects literature as it affects science.”¹

Michel Serres

År 2002 kunde besökarna av Swiss Expo.02 gå ut på en pir i sjön Neuchâtel i schweiziska Yverdon-les-Bains och stiga rakt in i ett moln. *The Blur Building*, som var namnet på den tillfälliga, arkitektoniska struktur som uppfördes på sjön tillät besökarna att träda in i en helt omslutande miljö som rent konkret rubbade sinnesintrycken och upplöste gränserna mellan människa och natur, mänskligt och artificiellt, konst och vetenskap. Med hjälp av trettiofemtusen högtrycksmunstycken pumpades vatten upp från sjön och spredades ut i form av små vattendroppar till en fin dimma som resulterade i ett konstant föränderligt och skiftande dimmoln. Ur ovissheten kunde några tendenser i molninformation utläsas i relation till hur det omgivande vädret skiftade: kraftiga vindar avtäckte konstruktionens kanter och skapade långa molnspår som sträckte ut sig över sjön; hög luftfuktighet och höga temperaturer gjorde att molnet expanderade; hög luftfuktighet och kalla temperaturer fick dimmolnet att sjunka nedåt mot vattenytan för att sedan rulla ut över sjön; svalare lufttemperatur än sjöns vattentemperatur skapade en konvektionsström som lyfte dimmolnet uppåt. De besökare som trädde in i molnet upplevde en optisk ”white-out” (som påminner om upplevelsen som uppstår när man flyger genom ett moln) samtidigt som hörselintrycken helt dominerades av det ”vita bruset” från alla väsande högtrycksmunstycken. *The Blur Building* formar sammantaget ett slags arkitektonisk och sensorisk hybridplats som likt moln ständigt muterar, men som är sprunget ur ett slags kombination och samspel mellan platsen och den omgivande miljöns naturliga förutsättningar. En vision om ett relationellt möte mellan konst och vetenskap som tillåter att människan ställs i centrum samtidigt som hon helt ifråntas sin förment dominerande agens.



The Blur Building (2002) av Diller Scofidio + Renfro. Foto: Beat Widmer.

I essän ”Exakt och mänskligt” lyfter den franske filosofen Michel Serres (1930–2019) fram molnen och den roll de har spelat i den västerländska kulturen som en förmedlande skärningspunkt mellan litteratur och vetenskap, konst och filosofi. Texten inleds med beskrivningen av väderförhållandena och molninformationerna under en dag i januari 1950 och en augustidag 1913. Dessa inledande rader, visar det sig snart, är ej angivna citat ur matematikern och vetenskapsmannen Norbert Wieners banbrytande bok *Cybernetics. Or Control and Communication in the Animal and the Machine* (1948) respektive inledningen till första delen av Robert Musils berömda romanprojekt *Mannen utan egenskaper* (1930–42). Serres tar med läsaren på en vindlande färd genom tid och rum, genom stads- och molnlandskap och över kontinenter och hav, mellan Boston och Wien. Genom läsningar av bland andra Wiener och Musil exponeras hur mötet mellan två vetenskaper – å ena sidan astronomin, en av de allra äldsta vetenskaperna, och å andra sidan den på 1800-talet framväxande meteorologin – kom att sätta avtryck långt bortom den vetenskapliga diskussionen, inte minst inom konst och litteratur.²

Moln är metaforer för det ostrukturerade, ständigt rörliga och skiftande. Samtidigt kan man upptäcka former i formlöshet, struktu-

rer i det övergående och flyktiga. Moln förenar och skiljer åt och som sådana har de alltid lockat tänkare och konstnärer som fascinerats av gränsöverskridande perspektiv och discipliner som sökt förena exakt kunskap och kreativ föreställningsförmåga.

För Serres representerar moln både kontinuitet och förändring, ordning och kaos, allt det som inte går att reducera till förenklade perspektiv på verkligheten. Molnet är ett uttryck för slumpmässigt sammansatta kondenserade partiklar, en tillfällig, oavsiktlig ordning som lösgör sig från ett bakgrundsbrus. Serres beskriver moln som möjlighetsfält bestående av fluktuerande punkter, bärare av en oförlöst potential. I en intervju från 2016 förklarar den då 86-årige Serres vad ett av hans huvudsyften varit som tänkare, vilket också står i centrum för den femte volymen av *Hermes*-sviten med titeln *Le Passage du Nord-Ouest* (ur vilken ”Exakt och mänskligt” är hämtad): ”Jag söker vägen mellan de exakta vetenskaperna och humanvetenskaperna. [...] Mellan oss och världen. Det är ingen lätt väg, jag anser den lika mödosam som Nordvästpassagen.”³ I kraft av möjlighetsfält formar moln ett slags länk som synliggör affiniteterna och i förlängningen även gör det möjligt att korsa de annars så svåröverskridna gränserna mellan det ”exakta” och det ”mänskliga”.

Just därför blir Musils och Wieners molnobservationer särskilt intressanta för Serres. I Musils och Wieners delade intresse för molnens nebulösa icke-tillstånd finns förbindelser och isomorfier mellan de konstnärliga och naturvetenskapliga sfärerna. ”Omständigheterna är här molnens spel”, fortsätter Serres och konstaterar att Musils beskrivningar av moln och lågtryck i första hand inte är ett uttryck för litterär impressionism, utan för stokastik, det vill säga matematikens och cybernetikens metoder för att modellera och analysera godtyckliga fenomen. ”Det är inte impressionism, det är slumpmässighet”, konkluderar Serres.⁴ Moln står aldrig stilla, utan är i kontinuerlig utveckling, i oavbruten metamorfos.

* * *

I början av 1800-talet löpte poesi och vetenskap samman i fyra dikter om moln. Upphovsmannen till dessa dikter var en åldrande Johann Wolfgang von Goethe som genom poesin försökte fånga de tre största molnsläkterna *stratus*, *cumulus* och *cirrus* kännetecken och funktions-

sätt, liksom, avslutningsvis, det regnbärande molnet *nimbus* som idag fått den latinska klassificeringen *nimbostratus*. Den samlade titeln på dikterna, "Hyllning till Howard" (*Howards Ehrengedächtnis*), som publicerades i Goethes egen tidskrift *Zur Naturwissenschaft überhaupt* år 1817, ger en tydlig ledtråd till inspirationen bakom dess tillkomst.

1803 gav den engelske farmaceuten och amatörmeteorologen Luke Howard ut en essä med titeln *On the Modifications of Clouds*. I detta till synes modesta, 32-sidiga häfte lyckades Howard göra det som en lång rad personer före honom i historien misslyckats med: att introducera ett fungerande klassificeringssystem av moln som på samma gång var både praktiskt, precist och poetiskt. I inledningen till essän skriver han: "För att meteorologen ska kunna tillämpa analysverktyget på andra observationer [...] är det kanske tillåtet att presentera en metodologisk nomenklatur som kan tillämpas på de olika formerna av svävande vatten, med andra ord på molnens *former*."⁵ Howard, som var inspirerad av Carl von Linnés systematik och taxonomi, menade att denna borde kunna överföras även till klassificeringen av moln. Således valde Howard i Linnés efterföljd att ge molnen latinska namn. Men i stället för att tala om släkten och arter, som enligt Howard skulle riskerar att ge ett felaktigt intryck av beständighet, valde han att tala om moln*former*. En av nycklarna till Howards framgång låg i hans insikt om molnens flyktiga karaktär och dess inneboende brist på konstans. Lösningen på denna osäkerhetsfaktor var att utkristallisera tre huvudkategorier av moln och därefter dela upp dem i olika kombinationer och sub-former. Erkännandet av det faktum att moln kan förändras både allmänt och specifikt genom övergångar mellan olika former var en lika enkel som djärv idé. Howards skriver: "de små dropparna kan anhopas och bilda det vi kallar moln, som sedan växer till sin största utsträckning och till slut försvinner" följt av konstaterandet att "samma anhopning som antagit en viss form kan efter att de åtföljande förutsättningar ändrats övergå i en annan".⁶

Howards molnessä väckte stort intresse i såväl vetenskapliga som konstnärliga kretsar i England och spreds vidare såväl i nytryckta som omskrivna och populariserade versioner. 1815 översattes essän till franska och tyska och nådde snart Goethe som i molnessän såg flera likheter med de frågeställningar han själv var upptagen med för tillfället. Omkring perioden för Howards nyvunna berömmelse hade

Goethe återupptagit och fördjupat sina studier i morfologi, det vill säga studiet av former, och framhöll att Howards klassificering av molnen skänkt honom ”stor glädje”.

När man läser Goethes fyra molndikter, liksom den essä som föregår dem, framstår molnet som den perfekta länken mellan vetenskap och poesi. Molnen hade släppts in i det vetenskapliga medvetandet genom att hänsyn togs till dess materiella former samtidigt som de tilläts ge utrymme åt de immateriella krafterna av poetisk respons. Goethe, liksom, på sätt och vis, Serres, ger uttryck för en syntetiserande syn på natur och konst där det huvudsakliga fokuset ligger på att finna multipla släktskap, korrelationer och analogier snarare än avvikelser och skillnader. För vill man uppnå en övergripande enhet, måste, som Goethe påpekat, vetenskap med nödvändighet betraktas som konst. I början av 1800-talet blev det molnens uppgift.

* * *

Moln figurerar på olika sätt i August Strindbergs produktion, från skönlitteratur och poesi till måleri, vetenskapliga betraktelser och fotografi. Inte minst i hans måleri från 1890-talet förvandlade Strindberg den ständigt skiftande himlen och det öppna havet till ett motiv där moln och vågor närmast tycks smälta samman och övergå i ett entropiskt, uppluckrat gränslandskap. Likt Serres beskrivning av moln som möjlighetsfält som består av fluktuerande punkter, tycks molnen i många av Strindbergs målningar med motiv från Stockholms skärgård undgå en perspektiviskt reducerad syn på naturen och verkligheten.

När han i början av 1900-talet flyttar in i en lägenhet på Karlavägen 40 som låg fyra trappor upp i huset med utsikt ut över Gärdet och mot Saltsjön fick Strindberg plötsligt möjligheter till fördjupade meteorologiska observationer direkt från bostadens fönster. Så blev det också. I den nya lägenheten intensifierades molnstudierna och mellan 1902 och 1907 utför han en rad molnskisser i blyerts som dateras och förses med korta anmärkningar om dess molnformer. I *En blå bok* från 1907 gör Strindberg ett försök att sammanställa dessa observationer i en mer naturvetenskapligt stringent form i tre korta uppsatser som han ger rubrikerna ”Konstanta molnformer A, B och C”. I den första essän, där Strindberg för övrigt noterar Goethes bidrag på området, även om han tillstår att han ännu inte fått tillfälle att fördjupa sig i dessa, skriver han:



August Strindberg, *Oväder i skärgården* (1892).

I sju år har jag från samma fönster observerat molnbankar i väster, omkring vår- och höstdagjämningen. När jag tyckte mig känna igen dem och tagit stadiga pejlingar, började jag teckna av dem. Nåväl de återkommo på samma ställe och i samma form: höga berg med lövskogar, borgar och slott o.s.v. Så fick jag en dag läsa att Goethe, som hade ögonen med sig, även observerat dessa Paries (väggar) i väster, men jag har icke varit i tillfälle se hans funderingar över fenomenet. I stället läste jag meteorologi, och fann att denna vetenskaps utövare även lagt märke till dessa ”vid solnedgången i väster synliga molnbankar”.⁷

Precis som hos Goethe och Serres representerar molnet en princip av sammansmältning och utsuddade gränser. Enligt Strindbergs förståelse är molnen på samma gång konstanta och alltid i rörelse, inte bara med hänsyn till deras faktiska position på himlen utan också med tanke på deras ständigt skiftande yttre utseende. I ”Konstanta molnformer C” konstaterar han att det därför ”vore rådligt först samla konstanter, helst medelst fotografier, som förstoras”, men konstaterar därefter med referenser till vitalismens idéer om naturens förmåga att skapa nya former såväl som till den samtida biologins

teori om ontogenetiska utvecklingsprocesser, förfäktade av bland andra Ernst Haeckel, att de konstanta molnformerna till dess ”må förbli en Terra Incognita, en Palingenesi, en Vattenångans inneboende nedärvda nusus formativus eller reminiscens från kretsloppet genom oorganiska eller organiska former”.⁸

Således kan man se hur molnen även i Strindbergs produktion intar ett slags gränsupplösande position mellan vetenskap och konst, mellan exakthet och fantasi och inte minst mellan olika litterära genrer och konstformer. I *Ordalek och småkonst* (1905) ger Strindberg utlopp för denna fantasi i dikten ”molnbilder” där molnens tendens till oavbruten utveckling framstår som en av deras mest väsentliga egenskaper:

Nu! Nu ändrar sig molnets fond,
rödbränd öken sig tröstlöst sträcker,
beduinen till häst gör rond,
karavanens flanker betäcker,

där är palmer och där en oas,
där kameler och pyramider
spegla sig i vatten som glas ...
Nu, ånyo den tavlan glider,

glider in i en annan face,
molnet löser sig upp och sprider,
samlas sedan vid solens kyss,
bygger, målar, formar som nyss.⁹

Denna konstnärliga syntes är dock inte enbart en yttre procedur som poetiserar ett givet vetenskapligt innehåll. Med referenser till Swedenborgs korrespondenslära tycks Strindberg i en av uppsatserna om molninformationer antyda att om sinnlig perception och fantasi förenas av kunskap om naturen kan poesin och vetenskapens ursprungliga närhet återupprättas.

När Strindberg åter flyttar, denna gång från Karlavägen till Drottninggatan, överger han sina molnobservationer i form av anteckningar och blyertsskisser och går i stället åter över till fotografi. Under åren 1907 och 1908, som är Strindbergs sista fotograferingspe-

riod, försöker han med kamerans hjälp dokumentera återkommande molninformationer. På sina morgonpromenader genom staden hade han observerat liknande molnformer återkomma på samma läge på himlen dag efter dag och var upptagen av tanken på att det förelåg en korrespondens i dessa fenomen som var ett bevis på en djupare ordning mitt i ett uppenbart kaos. Genom fotografiet försökte Strindberg en sista gång förena det utsägliga och det poetiska med vetenskaplig exakthet, men hur noggrant ett fotografi av ett moln än är, kommer dess betydelse att förbli öppen – eller molnig, om man så vill.

* * *

1896 utges en första versionen av *International Cloud Atlas* i redaktörskap av den svenske meteorologen och fysikern Hugo Hildebrand Hildebrandsson tillsammans med Albert Riggenbach och Léon Teisserenc. Den första upplagan innehöll ett appendix med trettioen tryckta färgplåtar av fotografier och ett fåtal oljemålningar. Reproduktionstekniken som då var både ny och kostsam gjorde utgåvan mycket exklusiv. Några år efter molnatlasens utgivning utfördes de första flygningarna med motorflygplan och möjliggjorde i början av 1900-talet observationer av moln som gjorde tidigare okända aspekter av deras konstitution både mer ”intima och mer fullständiga”, som det står i förordet till 1939 års utgåva av molnatlasen. Att kunna identifiera moln och förutse deras egenskaper och skiftningar var bokstavligen livsviktigt för de första piloterna vars flygplan inte var konstruerade för att hantera yttre påverkan och turbulens på samma sätt som idag. Än viktigare blev detta för de krigspiloter som deltog i första världskriget och som var beroende av både god sikt och möjligheter att kunna gömma sig. År 1917 gavs en molnstudie med fotografier tagna ovanifrån, i fågelperspektiv, ut i Tyskland med den poetiska titeln *Moln i lufthavet* (*Wolken im Luftmeer*). Upphovsmän till dessa fotografier var tyska krigspiloter.

Lotta Lotass ger i *Aerodynamiska tal* (2001) litterär form åt denna himmelska erfarenhet som de tidiga piloterna mötte med en närmast fenomenologisk exakthet:



Fotografi ur *Wolken im Luftmeer* (1917). Okänd fotograf.

På den tredje dagen öppnade sig det magnifika panoramat för oss genom en reva i molnen. Nedanför oss låg då ändlösa vita och grå fält fårade av mörka sprickor. [...] Klockan elva på förmiddagen den fjärde dagen flög vi på vår maximala höjd, 5.700 meter. Stundtals var maskinen helt omgärdad av snövita slöjor. Molnens övre kanter sträckte sig allt högre. Vår kapten försökte att gå runt dem, men detta visade sig vara en alltför tidsödande manöver. Framför oss reste sig molnen till en höjd av 6.500 meter. Vi hade inget annat val utan var tvungna att flyga rakt in i dem. Maskinen kastades runt som torrved.¹⁰

Utifrån dokumentära texter och arkiv framställs i Lotass roman det motordrivna flygets historia från bröderna Wrights korta flygtur 1903 fram till 1947 då ljudvallen för första gången sprängdes under en flygning. Med en tätt kondenserad prosa som konsekvent skalat bort all kulturell, politisk och ekonomisk kontext omvandlas pilotens perspektiv på världen från flygplanet till vetenskapsmannens där kunskapen om topografi, väderförhållanden och meteorologiska fenomen som molninformationer är lika viktiga som kunskapen om motorer,

bärplan och skevroder. Hos Lotass framträder piloter och moln, med en term hämtad från Serres, som ”kvasi-objekt” i en värld där nya upptäckter omformar vår förståelse av den och skapar ontologiska krusningar i vårt medvetande.

När jag närmade mig ytterkanten av detta område började det att mörkna över horisonten. Snart reste sig en väldig svart molnbank över havet och spärrade min väg. Att flyga över den var inte att tänka på. Jag uppskattade molnväggens höjd till omkring femtusen meter. Att flyga omkring den kom heller inte på fråga. Jag ville varken förlora tid eller utsätta mig för onödiga risker. Instinktivt gick jag därför ned från etthundrafemtio meters höjd till endast femtio meter i hopp om att det nära vattenytan skulle finnas någon rämna i molnväggen som jag kunde smyga mig igenom. Det tycktes som om mina förhoppningar skulle gå i uppfyllelse. Inom kort befann jag mig mellan två moln, lika dystert mörka som de var synbarligen ogenomträngligt täta.¹¹

* * *

Ett helt annat sätt att ta sig an gestaltningen av moln och pilotens möte med dessa möter man i den amerikanske författaren J.G. Ballards science fiction-doftande novell ”The Cloud-Sculptors Of Coral D” från 1967. Med ett distinkt melankoliskt tilltal placerar Ballard läsaren i miljön kring Vermilion Sands, en fiktiv plats bestående av ett pärlband av semesterorter dit de superrika och uttråkade människorna tar sig för att spendera sina somrar och som i landskapsbeskrivningarna har flera affiniteter med Kaliforniens kustlandskap, fast förvridet och sargat som efter en stor naturkatastrof:

All summer the cloud-sculptors would come from Vermilion Sands and sail their painted gliders above the coral towers that rose like white pagodas beside the highway to Lagoon West. The tallest of the towers was Coral D, and here the rising air above the sand-reefs was topped by swan-like clumps of fair-weather cumulus. Lifted on the shoulders of the air above the crown of Coral D, we would carve sea-horses and unicorns, the portraits of presidents and film-stars, lizards and exotic birds. As the crowd watched from their cars, a cool rain would fall on to the dusty roofs, weeping from the sculptured clouds as they sailed across the desert floor towards the sun.¹²

Den som återberättar händelserna som utspelade sig en sommar i Coral D är den bedagade men fortfarande chevalereske major Parker, pensionerad flygvapenpilot och ledare för den luftburna performance-gruppen av molnsculptörer och outsiders som underhåller invånarna som sitter fast i bilköer på väg in till semesterorten.

Med lika delar inspiration från vetenskap som konst skriver Ballard fram en värld där de flygande molnsculptörerna arbetar både med och mot den natur som utgör deras konstnärliga material. I novellen beskrivs hur de med hjälp av ämnet silverjodid som sprids efter glidflygningsplanen förändrar de mikrofysikaliska processerna i molnen och på så sätt formar dem till ett slags efemära konstverk på himlen. Metoden som utforskats i olika vetenskapliga sammanhang allt sedan 1940-talet går under den poetiska benämningen molnsådd. De spefulla formationer som växer fram på himlen, i form av till exempel ett hästhuvud eller en bebis ansikte som efter en kort stund transformeras till en döskalle, påminner dock närmast om Salvador Dalis surrealistiska molnlandskap där den omgivande naturen smälter samman och transformeras till olika gestalter och formationer. Kort därpå omvandlas de utkarvade molntussarna som skildras i texten till ett svalt regn som faller ned över betraktarna

När den vackra, glamorösa och karismatiska Leonora Chanel undrar om gruppen med molnflygare inte kan komma och utföra sina konster på hennes privata residens i Lagoon West förändras snart dynamiken i gruppen då alla börjar konkurrera om hennes uppmärksamhet, både som konstnärer och på ett personligt plan. Miss Chanel skildras i novellen som en person som under en längre tid stått i centrum för tabloidernas insinuerande skvaller efter att hennes make Comt Louise, en blyg aristokrat från Monaco, dött under mystiska omständigheter. På de överdådiga soaréerna som Miss Chanel står värd för drivs gruppen av molnsculptörer succesivt till allt djärvare försök att tämja det flyktiga kaos som molnen utgör i det ”inflammade landskap” som omger dem:

A hundred feet above the roof of the mesa, they hung like the twisted pillows of a sleepless giant. Columns of turbulent air moved within the clouds, boiling upwards to the anvil heads like liquid in a cauldron. These were not the placid, fair-weather cumulus of Coral D, but

storm-nimbus, unstable masses of overheated air that could catch an aircraft and lift it a thousand feet in a few seconds. Here and there the clouds were rimmed with dark bands, their towers crossed by valleys and ravines. They moved across the villa, concealed from the lakeside heat by the haze overhead, then dissolved in a series of violent shifts in the disordered air.¹³

Pådrivna av den bestämda assistenten Beatrice Lafferty får de snart veta att de endast är där för att utföra ett motiv på himlen – porträttet av miss Chanel – om och om igen. Under sommarens sista fest drivs slutligen gruppen av piloter att utföra sina konster på himlen samtidigt som en kraftig storm tornar upp sig över Lagoon West och allt är på väg mot ett sublimt slut där naturen slutligen tar sin revansch på människan som trott sig kunna skapa ordning i kaos:

The first outline of a woman's head appeared, satanic eyes lit by the open vents in the cloud, a sliding mouth like a dark smear as the huge billows boiled forwards. [...] A moment later little Manuel's craft was lifted by a powerful up-draught and tossed over the roof of the cloud. Fighting the insane air, Manuel plunged the glider downwards and drove into the cloud again. Then its immense face opened, and in a sudden spasm the cloud surged forward and swallowed the glider.¹⁴

* * *

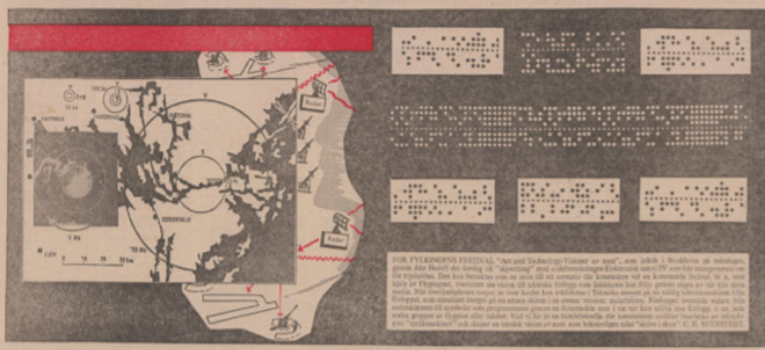
1966 arbetade den svenske poeten och konstnären Åke Hodell med ett konceptuellt drivet diktverk, *Skywriting*, som initialt var tänkt att uppföras i form av en enorm bild-ljud-dikt på himlen över Gärdet i Stockholm under Fylkingens festival *Visioner av nuet*. Med hjälp av en dator som var programmerad att reglera en avfyringsramp skulle man vid en exakt tidpunkt avfyra fyrverkerier i olika färger. Simultant med att dessa exploderade skulle ett stridsflygplan ”skriva” ord med vita ”molnpuffar” eller ”rökar” på himlen, varpå dessa sedan skulle omformas till visuella och sonora molndikter på himlen.

När Hodell utformade sitt förslag till diktens utförande var avsikten att *Skywriting* – som till sitt utförande var mycket tekniskt utmanade och inbegrep både raketavfyrningar och bruket av riktiga

stridsflygplan – skulle realiseras. Från Fylkingens sida tog man också förslaget på fullt allvar och styrelsen ansåg att det var så pass intressant att man ombad ordförande Knut Wiggen att kontakta chefen för Flygvapnet med en förfrågan om att delta i uppförandet. I ett brev adresserat till Flygvapnet skriver Wiggen att man från Fylkingens sida ”ser det som sannerligen intressant och angeläget att försöka framföra denna unika komposition” och att ”stycket är av den karaktären att det ej kan genomföras utan Flygvapnets medverkan”.¹⁵ Chefen för Flygvapnet avböjde emellertid propån med motiveringen att man redan fyllt sin kvot för uppvisningsflygningar. När programmet till *Visioner av nuet* presenterades fanns Hodell inte heller längre med bland de medverkande och hans ”molnvision” förverkligades aldrig under festivalen – i varje fall inte i sin mest himmelska version. Hodell skulle dock gång på gång återkomma till *Skywriting* i andra sammanhang och modifiera verket allteftersom de materiella och tekniska förutsättningarna förändrades.

I september samma år möttes läsarna av söndagsupplagans litteratursida i *Svenska Dagbladet* av ett ovanligt inslag i det annars så bokstavstäta sammanhanget, då japanska tecken framträdde ur de artificiella molninformationerna som bildas efter ett flygplan tillsammans med hålremsor med instansad datorkod och en radarbild över Stockholmsområdet på ett helsidesuppslag i tidningen. Längst ned till höger på uppslaget finns en kortare text som redogör för att man låtit ”transponera” delar av *Skywriting*, som ursprungligen var tänkt att uppföras i ett annat sammanhang, till tidningssidan och gett den ”codebeteckningen Elektronisk satori IV”. Därefter följer en kort sammanfattning av Hodells elaborerade idé där datorer, flygplan och radarskärmar sammankopplas med varandra för att realisera det poetiska verket: ”Vad vi får är en händelsekedja där konstnärens avsikter bearbetas av teknologins ’språkmaskiner’ och skapar en teknisk vision av nuet som bokstavligen talat ’skrivs i skyn’” med hjälp av ”symboler som programmeras av en datamaskin”. Målet med *Skywriting* är enligt Hodell att åskådaren som upplever uppförandet av verket nere från marken ska uppnå ”elektronisk satori”, det vill säga ett tillstånd av estetisk och teknologisk upplysning.¹⁶

* * *



En av versionerna av Åke Hodells *Skywriting* publicerad på en helsida i *Svenska Dagbladet*, 1966-09-18.

Drygt tjugo år efter Åke Hodells försök att realisera ett diktverk skrivet på himlen över Gärdet i Stockholm uppförde den amerikanska poeten, kritikern och performancekonstnären David Antin framgångsrikt två "sky poems" över kusten i Kalifornien: den första i Santa Monica 1987 och den andra i La Jolla 1988. De haiku-artade dikterna skrevs av fem flygplan som släppte ut rökpuffar bakom sig och formade bokstäver på himlen med hjälp av ett datorkontrollerat punktskriftsystem. Varje dikt hade sina tekniska begränsningar och kunde maximalt bestå av 18 till 24 tecken per rad, med max fyra rader. Varje bokstav var enligt Antin själv cirka 600 meter hög och varje rad var cirka 8 kilometer lång. Om väderförhållandena var de rätta skulle dikterna vara synliga i en radie på 10 mil. Varje dikt tog piloterna ungefär tre minuter att skriva och beräknades vara synlig på himlen ungefär lika länge. Vid det andra tillfället ledde Antin själv flygteamet från en kommandoplatz på La Jolla Museum of Contemporary Art. En av dikterna som skrevs på den kaliforniska himlen på gränsen mellan hav och land, stad och natur lød: *"If we get it together / Can they take it apart / Or only if we let them"*.

I en essä med titeln "Fine Furs" beskriver Antin att han föreställde sig dessa "sky poems" som offentliga monument: ett slags monumentala verk som på samma gång var immateriella och därmed potentiellt av mindre estetisk och materiell "börda" för de städer som valde att "installera" dem.¹⁷ Antins "sky poems" sträckte bokstavligen ut sig över himlen för att sedan kort efter uppförandet upplösas igen. I ett samtal med poeten och kritikern Charles Bernstein berättar Antin att inledningen till varje diktrad hade börjat upplösas när flygplanen hade kommit till slutet av varje vers. Därmed kom de att accentuera relationen mellan å ena sidan skrivande och läsning och å andra sidan förgänglighet och minne. Läsaren av dikten, det vill säga det enskilda subjektet, blir oundvikligen varse begränsningen i sin egen förmåga att hålla kvar vid och tolka dessa tecken i skyn. Samtidigt förvandlas denna oförmåga hos läsaren till en potentiell katalysator för framställningen av en ny, mångfaldig erfarenhet, i likhet med hur samspelet mellan ett ospecificerat "oss" (*us*) och ett namnlösa "dem" (*them*) i dikten pekar mot ett slags kollektiv agens.

Både hos Hodell och Antin framträder deras estetiska försök att göra naturen, luften och molnen till medium, nära sammankopplade med andra artificiella teknologier såsom flygskrift, radioöverföring och datornätverk, som en utmaning av poesins traditionellt alfabetiska ordning. Genom att fullt ut ta steget från en alfabetisk/symbolisk förmedling till en estetik som är geografiskt och temporalt förankrad bortom baksidan blir det också möjligt att utforska nya estetiska uttryck och arenor. Vad som ställs på sin spets här är frågan om representation eller, rättare sagt, frågan om det är möjligt att överskrida eller kringgå representationsplanet och nå fram till en mer oförmedlad och materiellt situerad återgivning av den teknologiska miljö och omgivande natur som människan är sammankopplad med.

Att just molnen hos Hodell och Antin får den här rollen som bärare av estetisk förnyelse är inte så konstigt när man betänker molnets historia som medlare mellan människa och natur, konst och teknologi, estetik och vetenskap. Moln är potential, gränsupplösande logik och en obunden kausalitet. De representerar det aleatoriska och slumpmässiga, kontinuitet och förändring, ordning och kaos. Moln är ett möjlighetsfält där vetenskapliga och litterära diskurser ständigt byter plats med varandra.

Noter

- 1 Michel Serres, "India (The Black and the Archipelago) on Fire", *SubStance*, vol. 3 (1973–1974:8), 49–60.
- 2 Michel Serres, *Exakt och mänskligt*, Erik Erlanson övers. (Stockholm: Sensorium editions, 2021).
- 3 Jakob Lien, "Förord", Serres, *Exakt och mänskligt*, Erik Erlanson övers. (Stockholm: Sensorium editions, 2021), 7.
- 4 Serres, *Exakt och mänskligt*, 30.
- 5 Luke Howard, *Essay on the Modifications of Clouds* (London: John Churchill & Sons, [1803] 1865), 2. Min övers.
- 6 Howard, *Essay on the Modifications of Clouds*, 3.
- 7 August Strindberg, *En blå bok: Avlämnad till vederbörande och utgörande kommentar till "Svarta fanor"*, August Strindbergs Samlade Verk 65. Nationalupplaga (Stockholm: Norstedt, [1907] 1997), 162.
- 8 Ibid., 163.
- 9 August Strindberg, *Fagervik och skamsund, samt Ordalek och småkonst* (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1916), 243.

- 10 Lotta Lotass, *Aerodynamiska tal: samling* (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2001), 130–131.
- 11 Ibid., 125.
- 12 J.G. Ballard, "The Cloud-Sculptors Of Coral D", i *The Complete Short Stories* (London: Flamingo, 2002), 744.
- 13 Ibid., 750.
- 14 Ibid., 755.
- 15 Jakob Lien, *Maskintankar. Sammankopplingar av människan och det digitala i svensk litteratur 1965–1980*, diss. (Lund: Föreningen Mediehistoriskt arkiv, 2024), 135.
- 16 Ibid., 147.
- 17 David Antin, "Fine Furs", *Critical Inquiry*, vol. 19 (1992:1), 151–163.