

Paratext

I boken *Seuils* (trösklar) från 1981 utvecklar Gerard Genette det begrepp han hade myntat några år tidigare, paratext, för att beskriva alla de texter som kringgärdar och i hög grad bidrar till hur ett verk förstås.

Genette, som var litteraturhistoriker, tänkte alltså på bokens eller det litterära verkets inramning av sådant som författarnamn, titel, förlagsnamn, publikationsår, förord och efterord, innehållsförteckning, kapitel titlar och så vidare. Men han tänkte också sådant som befinner sig utanför boken och som en författare kan ha sagt i intervjuer, samtal, dagböcker eller korrespondens. Det rör sig alltså om texter som befinner sig på gränsen till verket, eller, enligt prefixets betydelse: bredvid, längs med eller mot.

Paratexten avgör – kanske i högre grad än vi är medvetna om – hur ett verk tas emot och tolkas. Tänk bara, säger Genette, på hur annorlunda vi hade förstått James Joyce storverk från 1922 om det inte vore för titeln *Ulysses*, och författarens direkta anvisningar till samtida kritiker om hur det skulle sättas i relation till *Odysséen*. Men frågan är om paratext inte spelar en ännu större inom bildkonsten – åtminstone sedan den konceptuella konstens oändliga utvidgande och förflyktigande av konstens uttryckssätt. En boktitel kan vara viktig, men bär samma form – tryckt text – som resten av verket, och utgör en bråkdel detta, rimligen även i meningsskapande bemärkelse. (Genette påpekar för övrigt att dagens bruk av titlar uppstår först med renässansen, och att texter länge cirkulerade utan givna eller fasta titlar.) Även i de fall då titeln sägs vara omistlig, så finns brödtexten alltid kvar att tillgå som verkets huvuddel, om läsaren av glömska eller andra skäl ändå skulle mista titeln. Detta är inte fallet i konstverk som kännetecknas av immaterialitet eller frånvaro, som till exempel Lee Lozanos *General Strike Piece* och *Dropout Piece*, vilka bestod i att konstnären 1969 och 1970 lämnade New Yorks uptown-konstscen respektive ”konstvärlden” i stort. Sådana verk kan endast förstås eller ens kännas till genom sin titel och annan paratext. Men även en målning som Gerhard Richters *Onkel Rudi* från 1965 får sin fantastiska chockverkan genom titeln: det svartvita porträttet av en SS-officer skrivs plötsligt in i vars och ens familj i efterkrigstidens tiggande Västtyskland.

Det står klart att paratext kan utgöra en väsentlig del av själva konstverket. Och även om den har en större meningsskapande funktion än den litterära paratexten, verkar den vid första anblick mindre komplex. Till exempel kan en boktitel – i synnerhet teoretiska böcker och sakprosa – bestå av titel och undertitel, något som inte gäller konstverk. Dessutom tycks bokens mest objektiva, oskyldiga och faktabaserade former av paratext – uppgifter om förlag, årtal, tryckeri, typsnitt, grafisk design, omslagsdesign, och så vidare – gradvis och omärkligt övergå i mindre oskyldiga uppgifter som förlagsserie (tex Bonniers prestigefulla Panache-serie), tidigare publicerade böcker av förlaget eller i samma serie, upplaga (”Tredje upplagan” signalerar obruten popularitet), för att inte tala om *blurbs*, baksidestext, redaktionella förord och författarens egna paratextuella bidrag såsom dedikationer eller inledande citat. I jämförelse med detta är konstverkets mest objektiva paratext tydligt avgränsad såsom den presenteras i anslutning till verket, tex på väggetikett i utställningsrummet. Låt oss i Genettes anda göra en lista, även om det inte tycks vara så mycket att orda om:

- a) konstnärsnamn, b) titel, c) årtal, d) material/teknik/medium, e) mått, f) eventuell upplaga, g) eventuellt ägarskap/lån/tillstånd att visa eller reproducera.

Men detta är bara toppen av isberget. Jämte denna mer eller mindre oföränderliga paratext finns ofta en annan typ av institutionella eller curatoriska texter som introducerar, beskriver eller förklarar verket/verken/utställningen, och som trots att vi värjer oss för dess påträngande sätt är omöjliga att bortse ifrån. De kan tillhandahålla pedagogiska anvisningar, konsthistorisk eller social kontext samt biografiska uppgifter, och de kan ta en mängd olika former:

- a) Väggtext, b) pedagogiska etiketter och skyltar, c) broschyr eller enklare trycksak tillgänglig i utställningen och kanske tänkt att bära med sig, d) A4-sidan, vanlig i galleriet och mindre utställningsverksamhet (kallad ”press release” i USA, vilket förlänar den en otvetydig auktoritet även när den inte på något vis distribuerats som pressmaterial), e) utställningskatalog, f) texter i digital kommunikation som hemsida, sociala medier och e-post.

För att förstå vad som står på spel i bruket av dessa paratexter kan vi använda oss av Genettes tudelning av begreppet i två underkategorier. Sådant som befinner sig i direkt anslutning till verket, i bokens fall titel, utgivningsår, förlagsnamn, förord och så vidare, kallar Genette *peritext*. Sådant som författaren yttrar i intervjuer och korrespondens, vare sig det är offentligt eller till en början privat, kallar han *epitext*. Genette skriver till och med ut formeln:

$$\text{Paratext} = \text{peritext} + \text{epitext}$$

De institutionella och curatoriska texter vi just nämnt skulle kunna kallas *institutionell peritext* (efter Genettes definition av *redaktionell peritext*, det som förlaget ansvarar för). Och det är i denna vass konstens gäddor lurar. Det beror på tre stora skillnader mellan litterär och konstnärlig paratext. Låt oss börja med den minst anmärkningsvärda. 1) Medan bokens peritext är stabil och oföränderlig, åtminstone tills en ny utgåva ändrar på detta, så kan ett konstverk röra sig mellan olika utställningar, och ramas in av skiftande paratext; institutionell peritext kan till och med ändras under en pågående utställning. 2) Den institutionella peritexten innehåller ofta information som är *nödvändig* för att tillgodogöra sig verket på ett meningsfullt sätt, eller till och med på det sätt konstnären avser. Det kan bero på verkets outtalade men avgörande kopplingar till biografiska, historiska, politiska förhållanden. 3) Denna information, som kan betraktas som en del av (eller "tröskel" till) verket, men som inte ingår i dess materiella, narrativa eller kompositionella utformning, kommer vanligtvis från ingen mindre än konstnären själv.¹ Det betyder att den förment externa beskrivningen, den institutionella peritexten, utformas med hjälp av konstnärens egna uppgifter: den av buktalas av konstnären i det Genette kallar *privat epitext*, till exempel i ateljésamtal och korrespondens. Det sker alltså en cirkulation av epitext in i peritext. Detta är anmärkningsvärt. Vi kan uttrycka det i en ny formel:

$$\text{Konstnärlig paratext} = \text{peritext} \overset{\curvearrowright}{(\text{epitext})} + \text{epitext}$$

Jämfört med det litterära verket är alltså en större del av konstverkets mening förlagd i dess paratext. Men inte bara i det som ovan kallats den objektiva paratexten (titel, material, etc), utan även i den paratext som är signerad av institutionen, och som konstnären i olika hög grad har varit med att utforma. Det betyder inte att konstnärer som är utpräglade buktalare eller skickliga curatorviskare lyckas bättre än andra: Richters målning hade inte varit lika slående om den hade benämnts "Ohne Titel" och ett A4-blad hade meddelat att konstnären i sin praktik vill undersöka den tyska skulden och tystnads-kulturen.² Det betyder inte heller att informella uppgifter som är väsentliga för verket alltid tar den vägen, eller att de stannar där: man kan tänka sig konstnärer som tillhandahåller avgörande information (eller någon form av meningsskapande, validerande eller begärlig diskurs) men inte låter den cirkulera offentligt utan endast för "de som vet"; man kan även tänka på utställningar som utöver sina publika texter låter konstnären eller curatören portionera ut ytterligare betydande material i en pressvisning, för kritiker utan självaktning att föra vidare till allmänheten. Slutligen betyder det inte att konstnärer nödvändigtvis är nöjda med bruket av institutionell peritext. Men om den bygger på saker de själva sagt, det vill säga deras egen epitext, har de ofrånkomligen ett ansvar.

Därför bör vi kanske alla hörsamma den uppmaning som Genette (i baksidestexten till *Seuils*) riktar till sina läsare: *Attention au paratexte!*

Karl Katz Lydén

¹ Denna schematiska beskrivning adresserar inte den oändliga gråzon av kontextuell information som omger ett konstverk, utan de mer konkreta uppgifter om intention och betydelse som en konstnär kan tillhandahålla vid sidan av verket, och som sedan cirkulerar i dess anslutning i texter av professionella aktörer som curatorer och pedagoger, och i förlängningen även skribenter och kritiker.

² Titeln är heller inte den enda sortens paratext som står till buds när en konstnär vill artikulera en väsentlig aspekt som inte framgår i verkets fysiska utformning (men som konstnären inte är beredd att förlägga i en introducerande institutionell text). Ett exempel ur den senaste tidens utställningar i närområdet är Runo Lagomarsinos bruk av materialbeskrivning: *Violence is Harder than a Stone*, 2026, granitblock från entrén till Malmö polisstation, skivad, 135 x 135 x 2 cm, 16 delar.