

Från levande musik till högtalarekonomi

ORSI HUSZ* *Uppsala universitet*

Rasmus Fleischer, *Musikens politiska ekonomi: Lagstiftningen, ljudmedierna och försvaret av den levande musiken, 1925–2000* (Stockholm: Ink 2012). 630 s.

Rasmus Fleischers avhandling skildrar en spänningsfylld historisk process från omkring 1925 till 2000, under vilken inspelad musik blev en försäljningsvara och musikerna själva samtidigt förvandlades från lönearbetare till konstnärer. Boken ger därigenom en välbehövlig historisk kontext och viktiga teoretiska hållpunkter för att förstå dagens utmaningar och slitningar kring fildelning, digitala ljudmedier och upphovsrätt. Avhandlingen är skriven inom ämnet samtidshistoria men har ett långt historiskt perspektiv och relevans för en rad historiska inriktningar: ekonomisk historia, kulturhistoria, mediehistoria, teknikhistoria, organisationshistoria, rättshistoria. Det är ett originellt och i viss mån även uppseendeväckande arbete av en skicklig skribent som besitter både analytiskt skarpsinne och teoretisk beläsenhet.

Fleischer ger sig i kast med att undersöka det som han kallar för musikens politiska ekonomi med särskilt fokus på förändringar i Sverige som uppkom på grund av introduktionen av nya elektroniska ljudmedier. Politisk ekonomi syftar i detta sammanhang på den samhällsliga förmedlingen mellan musik och ekonomi. Det substantiellt nya med ljudmedierna under tidigt 1900-tal kopplas inte, i Fleischers perspektiv, till bevarande av ljud – exempelvis i form av grammofonskivor, som fanns redan under sent 1800-tal – utan till de medietekniker som möjliggjorde publik återgivning av musik, nämligen radio och högtalare, vilka också användes vid visning av ljudfilmer. Medan de förra förändrade musiklyssnandet i hemmen, möjliggjorde de senare publika framföranden utan den personliga närvaron av musiker.

* Fakultetsopponent; docent i ekonomisk historia

Avhandlingens utgångspunkt är följande: Hur påverkade dessa ljudmedier musikens politiska ekonomi? Detta handlar dels rent konkret om musiker- nas försörjning, med andra ord om vad musikerna skulle leva av om de nu kunde ersättas med en inspelning. Det handlar också om konstens villkor. Vad är musik egentligen – kan den inspelade musiken som återges av högtalare jämföras med det personliga framförandet?

Fleischer vill studera hur musik och musikerna inordnades i ekonomiska begripligheter, *economic imaginaries*, ett teoretiskt begrepp hämtad från den brittiske forskaren Bob Jessop,¹ det vill säga hur de gjordes till delar av den formaliserade ekonomin och därigenom blev föremål för styrning, förhandlingar, lagstiftning. Kort sagt är han intresserad av hur inspelad musik blev en vara och hur den samtidigt blev konst (det vill säga en icke-vara). För att undersöka detta följer han empiriskt förhandlingarna om musiker- nas immateriella rättigheter i relation till det inspelade och distribuerade ljudet. Dessa gick under namnet auktorrätt- och upphovsrätt (och därmed besläktade rättigheter) under den berörda perioden. Empiriskt fokus ligger på de utövande musikerna – det vill säga inte kompositörerna, ej heller ljud- tekniker och dylika yrkesgrupper – deras fackliga organisationer – främst Musikerförbundet och senare SAMI (Sveriges Artisters och Musikers Intres- seorganisation) – samt de sammanhang som dessa organisationer engagerade sig i.

Även om avhandlingen är, som sagt, utan tvekan bra (och har sedan dis- putationen belönats med flera utmärkelser) finns det självfallet skäl för in- vändningar. I det följande börjar jag med att kort presentera bokens innehåll och disposition vilket är nödvändigt för att jag därefter ska kunna diskutera dess förtjänster och tillkortakommanden.

Innehåll och upplägg

Bokens dryga 600 sidor är disponerade enligt följande: En inledande del består av två stora – i mitt tycke alltför stora – kapitel med teoridiskussion respektive historisk bakgrund. De empiriska kapitlen delas sedan upp i två kronologiska block med tre kapitel vardera (3–5 och 6–8) och med 1960 som vattendelare. Det året trädde Sveriges första upphovsrättslag i kraft. I denna fick de utövande musikerna, inte upphovsrätt men så kallade ”när- stående rättigheter” vad gäller musik som spelades i radio. Kompositörernas upphovsmannarättigheter hade varit säkrade redan tidigare.

Den empiriska skildringen av hur musikens politiska ekonomi utformades i slitningar mellan kulturpolitiska och arbetsmarknadspolitiska argument är upplysande, välskriven samt nyans- och detaljrik. Den tar vid på 1920-talet

1. Fleischer väljer bort sin egen fyndiga översättning, ”ekonomiska begripligheter” och använder den engelska benämningen i boken.

då begreppet "levande musik", som Fleischer visar, föddes som en reaktion på radiomusikens, högtalarmusikens och ljudfilmens etablering. Levande musik ställdes som motpol mot den mekaniska musiken, "konservmusiken" från Amerika och uppvärderades kulturellt. I den levande musikens namn började striden för de utövande/uppträdande konstnärernas rättigheter. Boken skildrar således hur motståndet mot den mekaniska musiken föddes, kartlägger musikernas lobbyarbete för rättigheter – både i Sverige och internationellt – och belyser hur musikens nya ekonomi utformades i praktiken efter upphovsrättslagen samt hur intäkterna fördelades mellan musiker och skivbolag samt mellan individer och musikkollektivet. Därefter diskuteras 1970-talets återupplivade vurm för den levande musiken, alternativa och antikommersiella skivbolag, kulturpolitikens inställning till musik och musikerorganisationernas ekonomiska strategier. Den empiriska undersökningen avslutas med en analys av 1980-talets "högtalarekonomi" när musikerna även fick rätt till ersättning för högtalarmusiken (1986). Därpå följer ett slags extrakapitel (kap. 9) vilket lämnar frågan om auktorrätt/upphovsrätt och även frågan om nya tekniker därhän och i stället innehåller en kritiskt granskande skildring av det så kallade svenska musikundret och dess internationella lansering under 1990-talet och en bit in på 2000-talet. Boken avslutas med ett kort sammanfattande kapitel.

Konkreta händelser och juridiska vattendelare vävs i boken samman i en rik berättelse med en rad olika spår som dock alla följer musikernas organisering både nationellt och internationellt och deras reaktioner på hur nya ljudmedier under 1900-talet förändrade musikframförandets villkor. Fleischer visar att den svenska utvecklingen inte kan förstås utan sitt internationella sammanhang. Spänningen mellan musik som lönearbete och musik som konst återspeglades även på den internationella scenen. Musikernas rätt till ersättning togs upp hos två instanser: dels i Geneve hos International Labour Organisation, dels hos Bernbyrån som sedan 1886 hade till uppgift att förvalta och utveckla den internationella standarden för författarrätten, den så kallade Bernkonventionen. Periodvis pågick från svensk sida intensivt lobbyarbete hos båda dessa instanser. Fleischer påvisar här ett starkt inflytande i rättighetsfrågor från det fascistiska Italien. Korporativa idéer hämtade från fascismen, hävdar han, blev styrande för hur ett kompromissförslag till den internationella konventionen utformades, det så kallade Romutkastet 1951. Exempelvis fick bara en organisation företräda varje korporation och musikernas rättigheter definierades därför som en del av skivbolagens rättigheter. Den svenska kommittén för auktorrätt (1939–1956) anpassade sig i sin tur till riktlinjerna i Romutkastet i det förslag till svensk upphovsrättslag som den lade fram 1956. Sådana inslag av transnationella perspektiv tillhör bokens riktiga förtjänster.

Det i mitt tycke bästa kapitlet håller sig dock kvar på svensk mark. Det är kapitel 6 som tar sig an den till synes minst spektakulära empirin, men illustrerar tydligt vad Fleischers fokus på "den samhällseliga förmedlingen mellan musik och ekonomi" kan ge. Det handlar om hur musikernas intresseorganisation SAMI fördelade pengarna som flöt in från radorättigheterna efter 1960. Den till synes tråkiga administrativa frågan blir i boken föremål för en spännande analys: Skulle pengarna uppfattas som belöning för framgångsrika individuella insatser eller som kollektiv kompensation för den mekaniska musikens skadeverkningar? Att belöna just radioartisterna genom att ge dem rättighetspengar, kunde snarare främja än begränsa den mekaniska musikens framfart. Skulle pengarna fördelas efter nedlagd arbetstid eller efter hur musikerna lyftes fram på skivomslaget? Det slutade med införandet av det poängsystem som används än i dag. Den poängsätter den "konstnärliga påverkan" som i sin tur bestämmer ersättningens storlek. Soloartistens konstnärlighet är exempelvis värd sju poäng, dirigentens fem, medan orkestermedlemmens konstnärliga insats är bara värd en poäng. Musikerna är konstnärer, men till olika grad. Konstnärligheten är grundstenen i ersättningssystemet; ljudtekniker och andra som arbetar med musikproduktionen har inte rätt till ersättningar på samma sätt. Bara en liten del av summan användes till kollektiva musikerfackliga ändamål. Här visas tydligt hur radiomusiken blev en vara samtidigt som musikerna definierades som konstnärer.

Bokens detaljrika skildring av musikens väg från levande klanger till produkten CD-skivan, förhandlingarna kring och omtolkningarna av musikernas identitet mellan polerna konstnärskap och lönearbete kan omöjligt återges här på ett rättvisande sätt.² Berättelsen är teoretiskt initierad och analytiskt reflekterande, men är huvudsakligen en brett upplagd empirisk skildring av en komplicerad process med många olika aktörer och olika sammanhang. Fleischer bygger dessutom på ett stort material och har använt många olika slags källor. Ändå har han lyckats samla allt detta i en sammanhängande berättelse, vilket i sig är ett viktigt resultat. Bokens ambitiösa inledande kapitel, hela dess upplägg och dess syftesformulering väcker dock förväntningar som går utöver detta. I det följande kommer jag att diskutera i vilken mån avhandlingen lever upp till den höga ambitionsnivå som anläggs i dess inledning. Mina kritiska kommentarer handlar främst om teoritillämpning men jag tar även upp formalia mycket kort.

2. Se dock Orsi Husz, "Nya ljudmedier gjorde musiken till en vara", Under strecket, *Svenska Dagbladet*, 22/9 2012, för en mer innehållsrigt inriktad sammanfattning.

Teoritillämpning och metod

Jag har ovan nämnt att avhandlingens två första kapitel, "Teori och metod" och "Historisk bakgrund" ter sig något överdimensionerade även för denna stora bok. På 130 sidor och därtill 404 noter presenteras en teoriapparat bestående av främst marxistisk teorbildning om varufiering, om konst som "realabstraktion" och som "avspaltning från värdet" (det vill säga att det som inte kan värdesättas ekonomisk definieras som konst eller kultur) samt av Frankfurtskolans idéer om kulturindustrin. Allt detta kombineras med bland annat Bruno Latours tanke om modernitetens dikotomiska världsbild som kräver ett ständigt "renhållningsarbete" för att de upplevda motsatserna – i det aktuella fallet konst och vara – ska kunna hållas isär. Dessutom diskuteras medietekniker, lagstiftning om immateriella rättigheter och periodisering i form av olika "musikordningar" under de senaste århundradena. Här hämtar Fleischer inspiration av den franske ekonomen Jacques Attali och den tyske medieteoretikern Friedrich Kittler.

Fleischers teoretiska resonemang håller hög nivå, samtidigt som det är lättläst och nästan utan undantag klagörande. Kapitlet som heter "Historisk bakgrund" är på sätt och vis mycket mer originellt än vad titeln antyder och än vad liknande kapitel brukar vara. Utifrån sin läsning av sekundärlitteraturen gör Fleischer en analys av hur musikens ekonomi kan periodiseras i ett långt historiskt perspektiv. Här tror jag att han hade vunnit på att både genom titelrubriken och på annat vis framhålla kapitlets originella bidrag samt på att följa upp periodiseringen konsekvent i boken och eventuellt presentera en egen periodisering med stöd i bokens empiri.

Metodavsnittet upptar mindre än två sidor i det annars så fylliga inledande kapitlet och det framgår inte riktigt hur Fleischer faktiskt går till väga i sin analys. Han skriver visserligen att metoden är "kvalitativ textanalys" (s. 64), men i själva verket görs inte någon konsekvent textanalys i boken. Jag efterlyser egentligen inte någon sådan – den analys som faktisk genomförs (och som behandlar institutioner, praktiker, värderingar, politiska ageranden m.m.) är rikare och mer varierad än en textanalys – däremot hade inledningskapitlet och sannolikt hela boken vunnit på en större metodologisk självreflexivitet. Fleischer skriver om ett "teoristyr" angreppsätt, medan jag snarare skulle kalla det för teoriinspirerat. Teorin är relevant och genom-syrar studien implicit men styr inte upplägget, förutom i vissa fall då jag anser att den styr alltför mycket, som jag kommer att visa nedan. Fleischer talar inte om för oss exakt hur teorin tillämpas och operationaliseras i de olika delundersökningarna. Detta är nog förklaringen till att flera kapitel saknar explicit problemformulering i början och inte heller har avslutande reflektioner. Exempelvis börjar både kapitel 4 och 5 utan introducerande rader och avslutas ganska abrupt utan avrundning. Kapitel 3 börjar likadant,

men avslutas i sin tur med några sammanfattande rader. Kapitel 7 har ett kort inledande stycke men avrundas inte. Undantagen gör läsaren ännu mer förbryllad. Kapitel 9 har nämligen både en kort men regelrätt introduktion och ett avslutande stycke. Kapitelindelningen är trots detta rimlig och logisk och de olika kapitlen har egentligen sin särskilda, framför allt empiriskt bestämda, tematik. Men det förstår man först efter läsningen och man saknar en vägledning innan.

De ambitiösa teoretiska begrepp som introduceras i inledningen bantas snabbt ner till ett fåtal som enligt det korta metodavsnittet är menade att styra undersökningen. Dessa är följande: *economic imaginaries* (som syftar på det som uppfattas som ekonomiskt och som i den egenskapen blir föremål för formalisering och styrning.); motsatsparet *konstnärskap* och *lönearbete* (som används bland annat för att diskutera vilken roll musikerna hade i dessa *economic imaginaries*); samt de grekiska orden *poiesis* och *praxis* (lånade av Hannah Arendt och Aristoteles) som anspelar på något som är en produkt av planerat arbete (t.ex. det komponerade färdiga musikstycket) respektive något som är omedelbart, sker just nu, något som sker mellan människorna (t.ex. musiken som spelas på en konsert). Det sista begreppspar syftar på vad musikerna gör snarare än vad de är och skär igenom kategorierna konstnär och lönearbetare.

Det är förstås fruktbart och bra att renodla några få operativa analysbegrepp som är tänkta att användas genomgående. Men trots att Fleischer själv betonar att en sammanhållande teoretisk analysram är nödvändig för att hantera empiriska resultat i en undersökning som omfattar en lång tidsperiod, tillämpar han inte sina analysbegrepp i alla kapitel. *Economic imaginaries* som tilldelas en "central roll" dyker först upp i kapitel 6 som ett explicit verktyg för analysen efter att ha ingående presenterats och diskuterats i inledningen. Begreppet används mycket sparsamt även i andra hälften av boken med undantag av kapitel 9 där det verkligen blir styrande. Men även här skildrar Fleischer "det svenska musikundret" och vurmen för den svenska musikexporten på 1990-talet omväxlande i termer av "economic imaginary", och som "en berättelse". Också det senare begreppet är dock starkt teoretiserat i historieforskningen, men det problematiseras inte i boken.

Begreppen *poiesis* och *praxis* används å andra sidan flitigt i de första empiriska kapitlen, men inte i bokens senare kapitel; däremot följs kategorierna upp exemplariskt i avslutningskapitlet. Där visar Fleischer skickligt att den spelade musiken har omvandlats från *praxis* till *poiesis* i och med de nya ljudteknikernas och ljudmediernas etablering. Han pekar också ut att nya praxis (t.ex. diskjockeyernas arbete) har skapats. Den levande musiken, fenomenet vars tillkomst inleder boken, var en praxis som då ansågs ha högre värde eller

mer konstnärligt värde än den inspelade musiken som i sin tur snarare kan karakteriseras som poesis.

Avhandlingen hade vunnit på om Fleischer konsekvent och explicit hade tillämpat det som han initialt pekade ut som centrala analysbegrepp exempelvis för att åstadkomma tydliga problemformuleringar i kapitlen och för att avrunda och återkoppla till de enskilda kapitlens resultat. Möjligen är underlåtelsen att göra så ett utslag av författarens uttalade strävan att bryta sig ut ur den typiska avhandlingsgenren. Men i så fall borde han snarare tänkt om kring det framtunga upplägget med långa inledande kapitel, något som tyvärr är mycket vanligt i avhandlingar inom historieämnet.

Begreppsparat lönearbete och konstnärskap är kanske det viktigaste analysredskapet i boken. De framställs som motpoler, eller som en idealtypisk polariserad tolkning av verkligheten. Begreppen grundas teoretiskt och används förtjänstfullt nästan genomgående i boken. Jag har ändå två invändningar vad gäller mötet mellan teori och empiri här. Den första är källkritisk. Fleischer visar i sin analys hur musikerna något motvilligt fick finna sig i att förvandlas från lönearbetare till konstnärer. Han studerar Musikerförbundets argumentation för musikernas rättigheter som till en början byggde huvudsakligen på (kollektiva) arbetsrättsliga argument. Musikerna agerade som kollektiv och i egenskap av lönearbetare mot den tilltagande mekaniseringens verkningar. Vad gäller musikernas kollektiva löntagaridentitet är Fleischers huvudsakliga källa utåtriktat och tryckt material från Musikerförbundet, och främst dess tidskrift *Musikern*. Under den senare delen av undersökningen används flera källor och naturligt nog dyker flera andra organisationer upp som viktiga aktörer i frågan. *Musikern* är dock en viktig källa eftersom den är den enda som löper genom hela undersökningsperioden. Men, invänder jag, denna fackliga publikation är en källa som per definition står för musikerna som kollektiv och som lönearbetare. Här hade Fleischer kunnat försöka falsifiera sin egen tolkning genom att titta på annat material, eller gå till musikerförbundets arkiv och se om rösterna verkligen var så eniga som tidningen låter påskina. Kan exempelvis den individuella konstnärliga musikeridentiteten ha funnits tidigare men uttryckts i andra sammanhang än i Musikerförbundets tidskrift?

En annan invändning gäller att den analytiska polariseringen mellan lönearbete och konstnärskap inte problematiseras ens när källorna verkligen skulle erbjuda möjlighet därtill. I citaten ur källmaterialet och i viss mån även i Fleischers argumentation framskymtar nämligen begreppet "hantverk" upprepade gånger. Var står det i relation till polerna lönearbete och konstnärskap, undrar man? Det uppmärksammas inte i boken. Utifrån Fleischers marxistiska teori tillhör musik som hantverk det förflutna, men ordet och föreställningen om musik som hantverk var uppenbarligen närvarande i

den 1900-talsdiskurs som han studerar. På vissa ställen tolkar Fleischer hantverk som tillhörande den konstnärliga polen och på andra som en alternativ benämning av lönearbetarrollen.³ Vad jag vill påpeka är att här hade det funnits en analytisk möjlighet att utnyttja; exempelvis med hjälp av sociologen Richard Sennetts tankar i boken *The Craftsman* (2008) där fenomenet hantverk teoretiseras i kontexter som skulle ha varit relevanta för Fleischer: identitet, skapande, kvalitet och marknad. Detta är bara ett exempel på hur Fleischer hade kunnat gå i clinch med den teori han inledningsvis presenterar, i stället för att låta de teoretiska begreppen reducera något som svårligen låter sig reduceras till en dikotomi. Teorin bör styra frågeställningen men helst inte leda till att resultatet känns på förhand givet, menar jag. Hur han förbigår att uppmärksamma förekomsten av begreppet hantverk, vid sidan om lönearbete och konstnärskap, i källmaterialet är också ett exempel på att det verkliga inte är en textanalytisk metod som tillämpas.

Även vad gäller periodiseringen anser jag att Fleischer med hjälp av sin empiri borde ha försökt återgå till den bakgrund som han skildrar i kapitel 2 och nyanserat eller förnyat teorin om "musikordningar" som han renodlar där utifrån bland andra Jacques Attalis olika stadier i musikens politiska ekonomi (1977) och Adornos och Horkheimers tankar om masskultur. Exempelvis blir "kulturindustriell musikordning" (s. 113) i det svenska fallet så kort att det är tveksamt om det ens är meningsfullt att använda det. Kanske hade en ny periodisering kunnat presenteras med stöd i empirin.

Formalia och det historievetenskapliga hantverket

Här finns en del konstigheter. Referenser till källmaterial och sekundärlitteratur är i huvudsak tillförlitliga och noggranna och mina invändningar ifrågasätter således inte det viktigaste. Man får ändå ett intryck av att författaren har hanterat det formella lite lättvindigt. Käll- och litteraturförteckningen är uppställd *tvärtemot* akademisk sed inom historieämnet. Sekundärlitteraturen listas först och arkivmaterialet sist. Bokens register (inklusive personregister) är högst impressionistiskt sammanställt. Viktiga begrepp saknas liksom personnamn som nämns i texten. Exempelen är många. Det är vettigt att alltför grundläggande ord som musik inte listas, men svårt att förstå varför ordet "auktorrätt" är med men inte "upphovsrätt" och "författarrätt" när de i boken diskuteras som tre olika stadier i hanterandet av immateriella rättigheter. Den internationella scenen representeras i registret av Danmark, Storbritannien och Sovjetunionen men man saknar bland annat USA, Tyskland och Italien – länder som figurerar på jämförbart sätt.

Boken är också i stort behov av en lista över förkortningar. Avhandlingen

3. Se t.ex. s. 27, 207–208, 218, 284.

kryllar av namn på olika svenska och utländska organisationer och det är inte lätt att hålla reda på vad de olika bokstavskombinationerna står för. Med en sådan lista hade man även kunnat undvika problemet med att vissa bokstavsförkortningar inte förklaras första gången de nämns och att två olika bokstavskombinationer (på engelska och franska) refererar till samma organisation. En lista över alla organisationer som förekommer i boken skulle också kunnat innehålla årtal för dessas grundande och eventuella upphörande – vilket inte heller alltid framgår i boken, inte ens för alla de viktigaste aktörerna. Det finns andra små formella störningsmoment eller inslag som bryter mot god akademisk sed och man förundras något av tonfallet i vissa noter där annan forskning kritiseras.⁴ Även om ingen av dessa formaliabrister ifrågasätter bokens vetenskapliga slutsatser är de beklagliga då de drar ned helhetsintrycket av boken, som annars är en genomarbetad förlagsprodukt där mycket möda verkar ha lagts på tilltalande formgivning.

Sammanfattningsvis

Rasmus Fleischer har skrivit en ambitiös och bra avhandling. Boken är lättläst och svårläst på samma gång: Å ena sidan visar den hur skicklig Fleischer är som skribent, till exempel när han förklarar komplicerade teoretiska sammanhang med elegans och den empiriska skildringen flyter på med lätthet. Å andra sidan saknar man som akademisk läsare vissa hållpunkter: tydligare problemformuleringar i de enskilda kapitlen är viktigast, men jag hade även behövt handfast hjälp med att hålla reda på aktörer, förkortningar och organisationer. Mina invändningar ovan, både vad gäller vetenskap och formalia ifrågasätter dock inte Fleischers resultat i stort. Min huvudsakliga kritik handlar om att teorikapitlets och bakgrundskapitlets höga ambitionsnivå, som implicit utlovar ett teoretiskt nyskapande arbete, inte uppfylls i boken. De teoretiska diskussionerna kontextualiserar och förklarar de empiriska fynden väl, men Fleischer utmanar inte sin teori och försöker inte falsifiera eller vidareutveckla den.

Trots detta vill jag framför allt betona bokens många förtjänster. Den är ett enormt arbete, genomfört med stor kreativitet och stor förmåga till överblick. Fleischer visar i sin brett upplagda skildring hur förhållandet mellan konst och teknik, original och kopia, materiellt och immateriellt diskuterades och omförhandlades under 1900-talet. Han renodlar historiskt föränderliga motsatspar som får strukturera bilden av moderniteten i allmänhet och förhållandet mellan musik och ekonomi under 1900-talet i synnerhet.

Trots den något lättvindiga hanteringen av historievetenskapliga formalia framstår samtidshistorikern Fleischer som en "riktig" historiker i ordets

4. Här har jag avsiktligt låtit bli att hänvisa till de exakta ställena.

grundläggande betydelse. Han hanterar studiens långa tidsperspektiv skickligt och levererar en träffande kritik av det huvudsakligen företagsekonomiska forskningsfältet om kulturekonomi och dess, enligt Fleischer, ahistoriska postulat om en essentiell motsatsställning mellan konst och kommers. Fascinationen inom detta fält över det som uppfattas som en tidstypisk postmodern sammanblandning – eller med Latours begrepp, hybridisering – av konst och kommers, kultur och ekonomi är missvisande. Jag instämmer här med Fleischer och menar att både motsatsförhållandets uppkomst och själva fascinationen över det som uppfattas som en nutida sammanblandning bör kontextualiseras historiskt. En stor behållning av Fleischers arbete är därför att han levererar övertygande empiriska bevis på hur motsättningen mellan konst och ekonomi skapas och förändras historiskt, och att han visar att spänningar och sammanflätningar mellan dessa storheter inte är något nytt påfund i vår tid. Långt innan dagens ”nya ekonomi” behövde konst och musik begripliggöras i ekonomiska termer. Vad vi uppfattar som konst och vad vi formaliserar som ekonomi är samtidigt historiskt föränderliga. Det har sett olika ut genom historien och kommer att ta nya former i framtiden. Historien om förhandlingarna och vägvalen i denna fråga illustrerar tydligt att det inte var – och inte är – på förhand givet hur musiken inordnas i det ekonomiska.