

Musikens mångfacetterade regelverk

av Catharina Dyrssen



Catharina Dyrssen
Arkitektur
CTH, Göteborg

Ingen konstart har väl genomsyrat livet under 1900-talet så som musiken. Vi omges av musik i de mest skiftande sammanhang. Parallellt med stereolyssnandet hemma eller i bilen frodas alla upptänkliga former av publika musikframföranden. Hur formas musikens institutioner i den här kulturella situationen? Vilka spår avsätter de i staden? Hur uttrycks de i arkitekturen?

Tema RUM FÖR KULTUR

SINNEBILDEN FÖR EN MUSIKINSTITUTION är fortfarande för många människor ett imponerande konserthus vid stadens praktplats. Bilden går tillbaka till 1800-talet då teatern etablerade sig som fristående monumentalbyggnader. Omkring sekelskiftet 1900 kom de första konserthusen i Sverige, t. ex. den provisoriska Musikhallen vid Narvavägen-Linnégatan som byggdes i samband med Stockholmsutställningen 1898, Cassels donation i Grängesberg 1900 eller Konserthuset vid Heden i Göteborg 1905. Nu blev inte bara operan och teatern utan också orkestermusiken manifesterad som monument i staden, lite trevande provisoriskt till en början, men med full kraft från 1920-talet: konserthuset i Stockholm 1926, konserthusen i Helsingborg och Göteborg 1932 respektive 1935.

En annan bild av institutionen kan vara utbildningsanstalten. Den bilden sträcker sig bakåt ända till den gustavianska tiden då Musikaliska Akademien redan från sitt andra år, 1772, utvidgades med ett konservatorium. Akademien hade till syfte att "ej allenast söka, at bringa vetenskapen [musik] til den högd här i Landet, som möjligt är, utan ock Svensk Ungdom deruti inöfva och färdig göra". Här framträder bilden av institutionen som symbios mellan utbildning, notutgivning och offentlig konsertverksamhet, dvs. som centrum för både kunskap och upprätthållande av traditioner, underställt vissa klart definierade ideal. Detta är en föreställning om institutionen som fortfarande lever kvar. Ett exempel på det är Artisten, Musik- och teaterhögskolan i Göteborg (1992) som placerades omedelbart intill "kulturens finrum", Götaplatsen, och där den stora konsertsalen vid sin inomhus-

gata utgör byggnadens kärna. Konserthusens eller skolornas sammanhållande volym och musikens homogena orkesterklang har länge utgjort modeller av ett enhetligt institutionsbegrepp.

De stora kulturmonumenten på 1800-talet hade en slags diminutiva pendanger i parkernas små musikpaviljonger. På samma sätt som teatern var landmärken i staden blev den runda paviljongen med sina mässingskapell ett ljudcentrum som man kretsade runt under sina helgdagspromenader. En annan sorts musikaliska nav var dansbanorna. I staden framträdde de här olika samlingsplatserna som koncentrationspunkter för det offentliga livet, punkter vars kraft drog människorna till sig. Vid sidan av de konventionella institutionerna fanns det alltså andra kulturella (musikaliska) referenspunkter i stadsbilden, punkter som i Aldo Rossis mening utgjorde monument². Dessa punkter var väl så viktiga i utvecklingen av de musikaliska och sociala konventionerna.

Ett nytt institutionsbegrepp

Efter postmodernismens genombrytning präglas kulturlivet av tillfälliga experiment och lokala manifestationer varvade med väldiga evenemang. Ibland sker detta parallellt med de äldre institutionernas arbete, ibland i dialog, ibland i konfrontation. Konserthuset spelar fortfarande en aktiv roll, men den symfoniska musiken är inte längre normgivande. Via populärkulturen har den vävts in i ett komplicerat nät av olika genrer som ständigt förändras. Som *kulturdistribuerande* nav är det kringränt av en mängd olika sociala träffpunkter. De här träffpunkterna skiftar inte sällan identitet: namn, musiktyp, publik, ljussättning etc. kan t. o. m. variera från kväll till kväll. Byggnaden som konsertplats överlagras också med de fiktiva rum som förmedlas genom fonogram, video och massmedia. Detroniseringen av de gamla bildningstemplen och verklighetens svårgripbara mångfald medför att själva institutionsbegreppet måste få en ny innebörd.

Litteraturteoretikern Peter Bürger definierar begreppet konstinstitution som "de i ett sam-

hälle (exv. i speciella klasser/skikt) gällande allmänna föreställningarna om konst (funktionsbestämningar) i sin sociala betingelse"³. Han inskränker alltså inte institutionstermen till bara kulturförmedlingsinrättningar och liknande utan tar in hela det komplexa system av samhällsliga mekanismer som bekräftar ett visst konstuttryck.

Den amerikanske konstfilosofen George Dickie intresserar sig också för institutionen som dynamisk process, som ständigt pågående *institutionalisering*, och han menar att detta är ett ömsesidigt spel mellan konstnärer, konstverk och publik som leder till överenskommelser om vad som definieras och uppskattas som konst⁴. Och när Howard S. Becker myntar begreppet *Art Worlds* är det ett sätt att se konstproduktion som ett vittförgrenat system av mänskliga aktiviteter – i samband med t. ex. en konsert inbegriper det sådant arbete som görs av tekniker, attributörer, administratörer, kaffekokare, etc. men också exempelvis publikens, kritikernas, skivköparnas delaktighet⁵.

Med ett sådant här öppet institutionsbegrepp i botten blir byggnaderna indragna i ett kontextuellt spel. Arkitekturen kan delvis ha en egen institutionell drivkraft men fungerar i första hand som en av parametrarna i den här processen. Musiken är en annan parameter och de mänskliga samspelet, ritualerna, drivkrafterna etc. ytterligare andra. Och eftersom processen handlar om formandet av många olika, överlagrade kulturmönster, antar de byggda uttrycken för institutionerna många olika skepnader. Jag väljer några exempel.



Ruggultra. Foto: C. Dyrssen



Ruggultra. Foto: C. Dyrssen

Ruggultra

Ruggultra är ett mycket litet hus som ligger i ett skogsområde i Haninge kommun utanför Stockholm. Huset är på god väg att täckas av klotter – färgstarka bilder och bokstäver. Runt omkring grupperar sig några små bodar. I huset finns ett rum och ett litet kök. En trappa leder upp till en kammare på loftet. Rummet upptas nästan till en tredjedel av en musikanläggning. Klottret har fortsatt inomhus, varenda väggyta är täckt av budskap.

Föreningen Ruggultra har gått igenom flera skepnader. Vid starten i slutet på 70-talet fanns den musikaliska förankringen i punken men på senare år har man vidgat intresset mot rock, jazz, visor och folkmusik. Genom åren har man genomlevt flera olika hus, tvingats överge dem efter bitter kamp därför att de rivits. Det nuvarande huset har man haft sen 1989 och man vaktar det dag och natt.

Som institution är Ruggultra spännande. Den är både konsertlokal och utbildningsanstalt – så tillvida kan man återföra den till 1700-talets traditioner. Här kan nystartade band repetera och ha sina första spelningar. Men hit kommer

också kända artister, både svenska och utländska musiker inom olika genrer. Här har man också bullbaktionsdagar och bodarna visar sig rymma grovsmedja, finsmedja, syateljé m. m. (förmodligen världens minsta) där man ordnar studiecirkel. Verksamheten fortgår i ständig kamp mot kommunen om rätten att existera på egna villkor utanför det välordnade samhället. Samtidigt finns där en koppling till det etablerade musiksamhället via studiecirkelarna och genom kontakter med organisationen Musikcentrum.

Ruggultra är alltså en lokal referenspunkt som samtidigt har kontakter i ett internationellt (och informellt) nätverk av likasinnade. Det markerar sig som motkultur samtidigt som det inbjuder alla intresserade och överlever på smulor från de vanliga bildningsförbunden. Det står utanför det etablerade musiklivet men har ändå kopplingar till större organisationer. De olika hus man har haft under åren har man gång efter annan tvingats överge, men klottret har bevarats i minnet och förts över vid varje nytt rivningskontrakt. Som institution uttrycker det en nomadkultur samtidigt som den fasta punkten



Bengans skivaffär. Foto: L. Jadelius

är oerhört viktig och värd att strida för. Som monument är det att jämföra med paviljongen, eller med de allra tidigaste Folkets hus. Med sina små byggnader, långt ifrån alla evenemangsstråk och kulturtorg, bär Ruggultra vissa musiktraditioner vidare, låter dem utvecklas och blandas med andra⁶.

Bengans

En av de bästa skivaffärerna i Göteborg heter Bengans och ligger vid Stigbergstorget, någon kilometer väster om centrum. Det är ett bra stycke bort från kommersiella högtrycksstråk men en viktig startpunkt för det som räknas som de västra stadsdelarna. Bengans skivhandel är inrymd i en före detta biograf. Från torget kliver man in på en trappavsats där det även finns en liten biljettcentral för olika konserter runt om i staden. Vidare nerför trappan kommer man till den gamla foajén där det nu är kaffeservering. Nittio graders vänstersväng, nerför en ramp och så är man inne i själva butiken. Lokalen har kvar sin biografkänsla, röda väggar, heltäckningsmatta och dämpad efterklang, men där stols-

raderna en gång fanns står nu skivrack och långbord med staplar av CD-plattor. Längst in, i den borte, försänkta delen, finns en scen.

På lördagarna är det knöckfullt på Bengans. Vid tolvtiden drar ett band igång på scenen, en så kallad promo(tion)-spelning. Plattan kan köpas vid kassan och man kan få den signerad efteråt. Några av kunderna sätter sig i den breda trappan mellan övre och nedre halvan av lokalen. Det är trångt och svängigt och mycket trivsamt.

Ungefär varannan månad har man kvällskonserter. Då plockas alla skivor undan, så att publiken kan fylla hela golvet och dansa. Det är plats för omkring fyrahundra personer och med den långsträckta formen och de två golvnivåerna skapas en fin kontakt mellan scen och åhörare. Den kraftiga dämpningen tar bort störande reflexer.

Vid sidan av skivförsäljningen och konserterna i butiken arrangerar Bengans konserter på andra etablerade musikplatser. Man har också den ovan nämnda biljettförsäljningen för andra musikevenemang. Några mindre kontorsloka-

ler i närheten delar man med andra musikorganisationer och samarbetar till exempel kring större festivaler. Man har också postorderförsäljning av skivor. Ett par meter västerut från skivaffären räknat ligger Bengans audio och musik som har så kallad turnéservice och utyrning av orkesterutrustningar. Där finns numera också försäljning av nya och begagnade instrument.

Från den anspråkslösa biograflokalen vid Stigbergstorget utgår alltså ett musikaliskt mångsyssleri med konserter, instrument och skivor. Tecknen utåt är relativt få: en stående annons i Göteborgsposten – ”Bengans presenterar...”, en logo på olika affischer och konsertprogram, den lilla biljettkuren innanför entrén. I sin nätverkskaraktär har Bengans likheter med Ruggultra, som ju hade lokalen som sin koncentrerade kärna samtidigt som där fanns vittförgrenade kontakter med parallella kulturföreningar. Det finns också paralleller mellan de båda exempelvis i idéerna om att blanda publikdragande gäststartister med spelmöjligheter för mer okända, lokala band. Men medan Ruggultra är den ideella föreningen som verkar i ständig motvind, arbetar Bengans i en mer formaliserad, kommersiell struktur. Om Ruggultra ofta får söka sig längre bort för att finna likasinnade, har Bengans sitt nätverk mer lokalt förankrat till Göteborg.

Ser man till skivaffären i sig upptäcker man flera av den traditionella konsertlokalens rituella element. Ingången från gatan sker visserligen helt oförmedlat – här skiljer sig Bengans från monumentala byggnader som Konserthuset, Globen m. fl. Drar man långtgående trådar bakåt, liknar entréförhållandet snarare renässanskyrkans eller de tidigaste teatrarnas, där byggnaderna inordnade sig i gatans fasadlinje. Trappavsatsen med sin biljettkur blir då vapenhus, dvs. den tvetydiga zonen mellan vardagligt och rituellt. Trapporna, nivåändringen, återfinner man t. ex. från Konserthuset, men till skillnad från att där vandra uppåt mot den andliga sfären, rör man sig här ner i rockmusikens och populärkulturens undre regioner. Det lilla caféet, där rörelsen stannar upp och ändrar riktning, har

förstås sin motsvarighet i konserthusfoajén. Därifrån fortsätter rörelsen konsekvent nedåt: in i det rituella rummet, förbi kassadiskens gränsmarkering, in bland skivracken, ända fram till scenkanten (altaret) i den nedre halvan. Så även om verksamhetens huvudändamål är att sälja skivor, anger lokalen att det viktigaste är konsert-händelsen. Den röda väggfärgen säger, liksom exempelvis i Globen, att det här är teaterns fiktiva värld, och, om man så vill, den kollektiva kroppens hemliga innandöme.

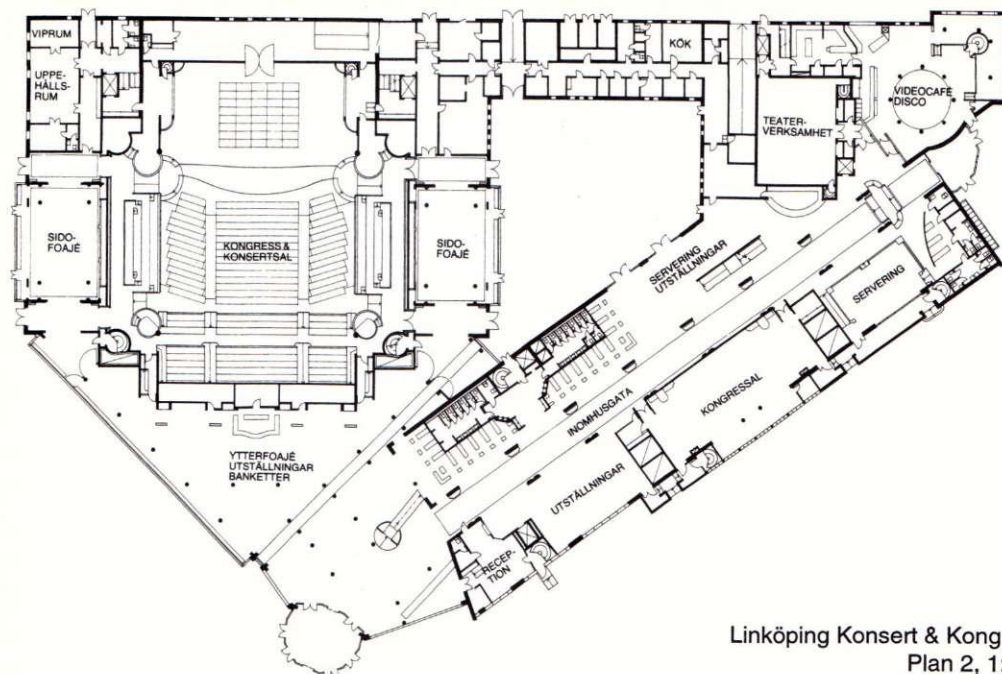
Självklart har lokalen de här rituella ingredienserna eftersom den är en traditionell biograf och som sådan en fortsättning på 1800-talsteaterns arkitektoniska idé. Det intressanta är att Bengan Brorsson väljer detta för sin skivaffär och att han behåller så mycket som möjligt av biografens uttryck.

Att höra levande musik mitt i kommersen har anknytning till gatumusik med trådar långt tillbaka till medeltida gycklare på marknadsplatsen. Lokalens övre halva har ju också, med sina CD-staplar, torgets karaktär. Men inskrivet i spåren efter biosalongen finns, att det inte är fråga om ett inomhustorg, utan snarare om det förtätade torgets abstraherade idé. Och vänder man på resonemanget och betraktar Bengans som en konsertlokal med skivförsäljning, poängteras själva köpandet som rituell handling.

Både i sitt organisatoriska nätverk och i den scenografi som lokalen skänker är Bengans en modell av musiken sådan den fungerar socialt idag: som distribuerad vara, med artisterna i första hand som levande representanter för sin egen skivproduktion och med konserten både som ritual för och incitament till försäljning av musikprodukter⁷.

Linköpings Konsert- & Kongresshus

När den så kallade konserthusboomen genljöd under 1980-talets glansdagar försågs ett antal mellanstora städer – Linköping, Jönköping, Nyköping, Kalmar, Växjö m. fl. – med mångmiljonbyggnader för kulturevenemang. I flertalet fall kombinerades konserthusen med konferensanläggningar. Näringsliv och musikliv koppla-



Linköping Konsert & Kongress
Plan 2, 1:800

Plan 2, 1:800
des samman, inte bara via sponsorpengar utan också med byggda manifestationer. Samtidigt utgjorde de här byggnaderna viktiga monument i städerna, de markerade en framgångsrik kommun och inställningen att kultur är en viktig lokaliseringfaktor.

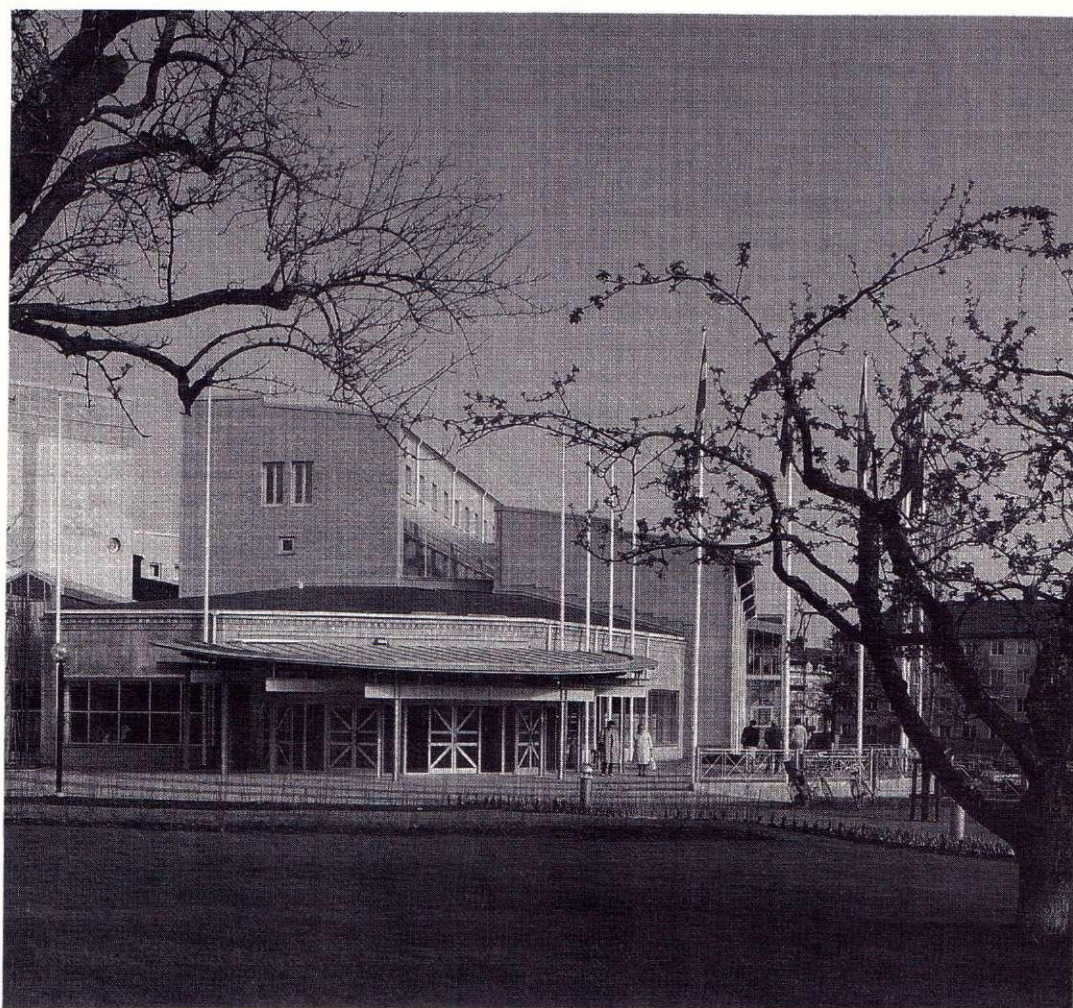
Linköpings Konsert- & Kongresshus är ett tydligt exempel på den här blandkulturen. Som ett komplext kvarter fyller anläggningen en stor del av den forna museiparken. Utmed Östgötagatan bildar den en anonym fasad, sedan viker den undan från gatulinjerna. Nils Ahrbom och Helge Zimdals länsmuseum från 1939 låg tidigare som en solitär i grönskan, nu har det blivit pendang till den nya kulturbyggnaden.

I konsert- och kongresshuset möts man av en stor entréhall som fortsätter i vidsträckt utställningsyta. Dessa är tänkta även för banketter och som konsertfoajé, men ter sig ganska ödsliga när de inte är i bruk. Från dem kan man via sidofojéer nå den centrala konsertsalen. Sidofojéerna är postmoderna med referenser till sirlig klassicism och används förutom i rena sällskaps-sammanhang även för kammarmusikkonserter m. m. Från entréhallen utgår också en av 80-talets obligatoriska inomhusgator. Utmed den

ligger ytterligare ett utställningsyta, konferenssalar, kontorsrum, två serveringar, en barnteater och ett diskotek/videocafé (som hösten 1993 var under ombyggnad). I anslutning till serveringen finns också en övertäckt gård, där större banketter kan arrangeras.

Konsertsalen rymmer 1 200 åhörare. Den är stram och högtidlig men ändå med ett robust drag: mörkt rödbrun mahognypanel i kombination med väggarnas blågrå fiberbetongkassetter, synliga fackverk i taket och räckesdetaljer m. m. av svartlackerat stål. Scenen, 25 meter bred, tar in hela salens parkett. På tre sidor om parketten sträcker sig läktare, som på så sätt tillsammans med scenen anger rummets fokus till publikhavet och inte till estraden, ett rum för "publikfest" som Armand Björkman skrev i presentationen i *Arkitektur*⁸.

Till skillnad från flera av sina generationskamrater är den här salen i första hand avsedd för konserter, även om det inte finns någon fast ensemble knuten till huset. I andra exempel har man valt att göra hybrider mellan teaterscen/teatermaskineri, konferensakustik och musiklokaler. Men gemensamt för dem alla är utgångspunkten i *evenemanget*. I Linköping varvas Rikard Wolff



Linköping Konsert & Kongress, exteriören från parksidan. Foto: Jan Olsson (ur *Arkitektur 2-1988*)

med Östgöta blåsarsymfoniker, Cullbergbaletten med SAAB-Scantias bolagsstämma. Företagsvärldens möten blir evenemang likaväl som musikvärldens och de blandas i föränderliga värd-/gästrelationer⁹: konferensarrangörerna erbjuder sig att ordna med musikunderhållning efter önskemål, näringslivet stöttar amatörmusiken, stjärnorna representerar fest och framgångsdrömmar. Alltsammans äger rum i detta hav av stolar och på denna vidsträckt, avskalade scen. Föränderligheten finns inskriven i justerbara podier, fondväggar, läktare och akustikpaneler. Och rummet är inbäddat i konsertkvarterets halvt interna system av gator, torg, kontor, restauranger, festplatser och salonger.

Det är en helt annan tanke än den som uttrycks i exempelvis Göteborgs konserthus från 1935, där det upphöjt rena musiktemplet kombinerats med radions bildningsdistribuerande idé, och där den välavvägd orkesterklängen i symfonin strömmar från podiet ut över en odifferentierad, demokratisk folkmassa. På ett sätt kan Linköpings Konsert & Kongress i stället sägas vara en återkoppling till salongskulturens halvoffentlighet på 1800-talet: ett flöde av mer eller mindre personligt inbjudna människor som lyssnade, läste, sjöng, spelade, diskuterade etc. och på så sätt formade reglerna för bildning och nöje, yrkesroller och sociala spel, karriär och anpassning. Så utgör konsertanläggningen en svit av säll-

skapsrum som suddar ut gränsen mellan det professionella livet (representerat av företagsvärlden) och bildnings- och nöjeslivet (representerat av kultursfären).

De mångfacetterade regelverken

Ruggultra, Bengans och Linköpings konserthus – alla tre är de flertydiga konstruktioner som deltar i ett varierande musikliv. Ska man sätta typbeteckningar på dem, kan Ruggultra sägas representera motkulturen, den informella musiktraderingen och den täta gemenskapen. Bengans återspeglar konserten kopplad till musikens varukaraktär medan Linköping visar fram de stora evenemangens fest samt musikens anknytning till kommersiella mekanismer och marknads ekonomi i vidare bemärkelse. Linköping gör också tydligt hur den etablerade kulturen integrerat en del av populärmusiken och monterat ned gränsen mellan bildning och nöje.

Ingen av dessa tre institutioner har den autonoma karaktär eller evighetsaura som präglar den klassiska/moderna tidens konserthus. I stället uppfattar man dem som starkt tidsbundna och på så sätt tydligt inskrivna i historien. Samtidigt är de ständigt beredda till förändring för att inte gå under och därmed riskerar de också att bli historiskt oartikulerade. Som regelverk är de med och formar ögonblickens och föränderlighetens musikkultur.

Föränderligheten uttrycks också i arkitekturen. Ruggultras graffiti är nomadernas märkning av det bräckliga huset, hela tiden möjlig att föras över till en ny hemvist. Bengans gör sitt gästspel i den historiska biografen och leker ömsint med det som en gång var ett tekniskt underverk och en av den moderna tidens viktigaste framstegsmanifestationer. Linköpings Konsert & Kongress ter sig som ett oformligt stycke konferens- eller köpcentrum i vars innandöme döljer sig en i och för sig traditionell konsertsal, men som genom sitt arkitektoniska och förvaltningsmässiga sammanhang blir konverterbar för olika ändamål från den ena dagen till den andra. Den här föränderligheten har naturligtvis alltid funnits inbyggd i musiken. MTV, CD-plattor

och Muzak är bara nutida uttryck för en företeelse som sträcker sig långt bortom Edisons fonograf. Musiken har kunnat göra sig oberoende av rummet ända sen Petrucci gav ut det första nottrycket år 1501, och bakgrundsmusik fanns redan vid Faraos hov. Kyrkan har visserligen i alla tider varit en viktig musikplats, men konserthuset som idé har bara existerat sen början av 1800-talet. Konserten, som den då växte fram, blev en viktig gestaltsform av musik, men inte ens då var musikverk och rum fast knutna till varandra: man kunde också klinka fram en beethovensymfoni fyrehändigt på piano. Just genom musikens flyttbarhet fick konserten en viktig roll som ritual; ögonblick och evighet i samma hölje. Institutionen anammade muséets bevarande tanke.

När i stället beredskap till förändring blir institutionaliseringens motto, kan man fråga sig vad som egentligen sker i samspelet mellan byggnad och musik. Idag byter musiken språkdräkt i rasande tempo. Hitlistor pressar upp förändringstakten men markerar samtidigt en uniformering i variationerna. Listorna skänker också en tidsförankring: Det var det året Roxette slog igenom, det var då som Wiehe och Afzelius gjorde Cheops pyramid osv. Artisternas konsertturnéer fungerar på samma sätt, som hållpunkter i skivflödet och uppmätning av den historiska tiden.

Låtarna växlar, hela genrer eller stilar kan ses som ett långsammare tidsflöde. Arkitekturen kan inte sätta in lika snabba stötar som den musikaliska förnyelsen. Så har också konsertlokalerna sedan 1970-talet tvingats till en mer allmän offentlighet – ett genomgående tema i många kulturhus. Något av samma diffusa öppenhet finns i konsert- och kongresspalatsen från slutet av 80-talet, men föreställningarna om offentligheten är här vridna bort från tanken på "allmänheten" till en fokusering mot samhällets tongivande (i dubbel bemärkelse) aktörer. Föränderligheten kan också yttra sig genom att musiken sökt sig till udda, tillfälliga platser för att på så vis nå en dramatisering av konsertögonblicket. Med ljussättning och scenografi

som accentuering av det tillfälliga kan man också använda sig av mer stabila strukturer såsom befintliga samlingslokaler, gamla magasin eller sportarenor.

Man kan jämföra konserterna med två andra kulturföreteelser: sport och konst. Lagsporterna – i första hand fotboll och ishockey – hör till vår tids viktigaste kollektiva ritualer. Där råder regelverk som i stort sett är oföränderliga, både för publikens och spelarnas agerande. Arenorna inom respektive sportgren är sinsemellan mycket lika och framstår som tydliga byggnadstyper. I den bemärkelsen kan man dra paralleller till de traditionella teater- eller konserthusen, men knappast till dagens musikinstitutioner. Där emot lånar arenor som Ullevi, Johanneshov, Scandinavium, Globen, Spectrum gärna ut sig till bland annat rockgalor och stora operaevenemang, vilket i sin tur har skänkt sportanläggningarna en viss mångtydighet som kulturhus. I viss mån framstår de som musikmonument i städerna, på ett sätt mer markerade som solitärer än de flesta av 80-talets konsertanläggningar.

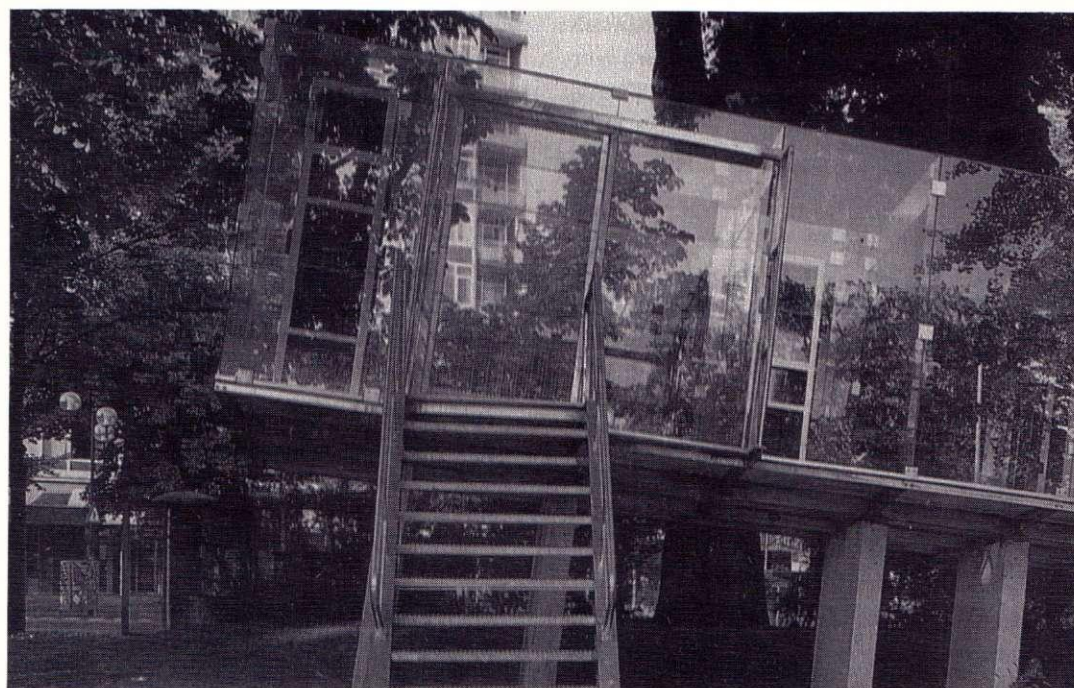
Det är också intressant att jämföra med konstvärlden. För samtidigt med konserthusboomen fanns en motsvarande byggnadsaktivitet när det gäller museer, med exempelvis Bohusläns museum i Uddevalla och Jönköpings museum. Medan konsertlokalerna ganska ängsligt anpassades till varierande ändamål och vaga föreställningar om kollektiva upplevelseformer, fick konstmuseerna en mycket tydligare arkitektonisk artikulering. Den mest uppenbara skillnaden finner man förstås inom det tyska kulturbyggandet från den här tiden: de spännande konstmuseerna med sina detaljstuderade rumsskvenser och delikata ljusförhållanden – och så de utslätade mäss- och konsertaggregaten. Det tycks som om museerna gav högre kulturell status åt de städer där man lät bygga dem, medan musiklokalerna mer ingick i den marknadsekonomiska nyttostrukturen. Beror det i sin tur på att konsten aldrig inlemmades i masskulturen på samma sätt som musiken och idrotten? Eller bottnar skillnaden i att musiken har lösts från sin

funktion som verk, objekt och fetisch i högre utsträckning än konsten? Frågorna är komplicerade men intressanta, eftersom de understryker institutionaliseringens förändringar sedan 1800-talet.

Från det solitära och stabila monumentet i Rossis mening kan man nu för musikhuset del se en övergång till tidsmonument i Juel-Christiansens anda. Likt flygplatser eller industrianläggningar blir de då ett strukturellt element i staden, som man kan känna igen från den ena platsen till den andra, men som inte i sig behöver ha en preciserad eller monumental form. Liksom hitlistorna är en slags musikaliska tidsmonument som har en universell räckvidd men inte nödvändigtvis strävar efter originalitet, antar lokalerna motsvarande arkitektoniska språk.

Det här stämmer då också med det faktum att själva konsertbegreppet tycks vara i gungning. På 80-talet försökte man på många sätt att lämna de gamla klassiska ritualerna, som ju hade fått sina specialsydda hus under 1800-talet och ända fram till den postmoderna tiden. Man höll som bäst på att införliva populärmusikens kollektivitet med den etablerade vuxenvärlden. Alltmer ersattes de anonyma symfonikerna av välkända stjärnartister. Gränsen mellan konsert och teater höll på att luckras upp och många konserter sökte nya teatrala former. Men hur skulle man förena allt detta med de krav som fanns på musiken som kulturell guldkantning av företagarevärlden? Och hade konserten egentligen något egenvärde eller var den bara en förlängning av skivbolagens försäljningsambitioner?

Kanske lever vi ännu i den här osäkerheten. Och kanske är det just på musikområdet som den institutionaliserade föränderligheten gör sig tydligast påmind. När den här föränderligheten till fullo är accepterad kan den också få starkare arkitektoniska uttryck. Det märks exempelvis i Tschumis med fleras videogallerier i Groningen, i Koolhaas förslag till konst- och mediahus i Karlsruhe, det märks på rockscenen Zénith i Parc de la Villette. Tschumis galleri är en lutande glasinstallation i parken, en paviljong som knappt tar mark och som löser upp känslan



Bernard Tschumi, Glass Video Galleri (ur *Architectural Design* 9/10, 1990).

av rum och tyngdlag. Den är tecken för förändrigheten snarare än en byggnad. Koolhaas mediahus, ZKM, har en generell stomme inom vilken rum och verksamheter vecklar ut sig, kolliderar, interagerar och byts ut. Väggarna är överlagrade skikt som också anger varierande gränser. Zénith består av en enkel front av röda fackverk och svart plåt. Bakom fronten finns själva konsertlokalen: ett uppblåsbart hölje.

Kanske är det så, att när vi väl har tillägnat oss denna ständiga beredskap till variation, blir den i sig till en ny stabilitet. Där kan musiken, kanske i samverkan med bildkonst, dans, film och teater, tillåtas röra vid djupa skikt i vår individuella och kollektiva tillhörighet. Då är det dags att pröva ut nya regelverk. Då är det kanske också dags att definiera nya institutionsbegrepp och ge form åt en ny offentlig arkitektur.

Catharina Dyrssen, doktorand vid Arkitektur-Byggnadsplanering, CTH. Forskningsarbetet bedrivs i samverkan med Musikvetenskapliga institutionen vid Göteborgs Universitet.

Noter

1. Ur "stadfästelse brevet om Musikaliska Akademien 1771", se Morales, Olallo & Norlind, Tobias 1921:169, *Kungl. Musikaliska Akademien 1771–1921*.
2. Rossi, Aldo 1982:92, 106, 127, *The Architecture of the City*. The MIT Press, Cambridge, Mass.
3. Se Bürger, Peter 1979:175, *Institutions Kunst als literatursoziologische Kategorie*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
4. Dickie, George 1974, *Art and the Aesthetics. An Institutional Analysis*. Cornell University Press, Ithaca, New York. Se även hans genomgång av andra teorier i *Evaluating Art*. Temple University Press, Philadelphia 1988.
5. Becker, Howard 1982, spec. 34–39, 300–350,

- Art Worlds*. University of California Press, Berkeley.
6. Resonemangen bygger främst på besök och intervjuer 93.10.14 samt pressklipp i första hand från *Dagens Nyheter* och *Lokaltidningen Nya Haninge*.
 7. Underlaget utgörs av ett flertal besök samt en intervju med Bengt Brorsson 92.01.14.
 8. *Arkitektur* 1988 nr 2:12–19. I övrigt bygger avsnittet främst på besök, konsertprogram samt intervju med Leo Wijkmark, kultursvarig i Linköpings kommun och Linköpings Konsert & Kongress, 93.10.14.
 9. Betr. begreppsparet värd/gäst, se exv. Jadelius, Lars 1987:65 ff, *Folk, form & funktionalism*.

