



**LUNDS**  
UNIVERSITET

# Urbana Hängsel+Tornhuset=sant?

Två byggnader i en komplicerad relation

Karolina Nilsson

Avdelningen för konsthistoria och visuella studier

Institutionen för kulturvetenskaper

Lunds universitet

KOVK03, 15 p. Kandidatkurs ht 2021

Handledare: Cecilia Hildeman Sjölin

## Abstract

This bachelor thesis examines the relationship between two buildings situated at Universitetsholmen in Malmö: Tornhuset (1910) and its modern extension Urban Hinges (2015). Together, the two buildings form World Maritime University. The modern extension has received a great deal of attention, both positive and negative, in traditional as well as in social media. Several statements suggest that viewers seem to interpret physical and psychological qualities in the buildings, thus experiencing a relationship between them. The starting point of this discussion is that the relationship is complicated. Its purpose is to illustrate and discuss a number of aspects which may contribute to the experienced complicated nature of the relationship, and to contribute to a broadened understanding of the coexistence of the two buildings.

Observations of the examined objects are discussed in relation to three theoretical perspectives: from history, gestalt psychology and psychoanalysis. The historical perspective accounts in short for how physicality has been linked to architecture throughout history and describes a Vitruvian, a projecting and an animistic approach. The perspective of gestalt psychology illustrates a few aspects of the buildings that may constitute visual difficulties. Lastly, the examination objects are discussed with a psychoanalytic perspective, mainly considering the concepts *Das Unheimliche* and *Oceanic Feeling*. The survey results show that there are a number of aspects that make the relationship complicated, for example that Urban Hinges is visually rootless and that the viewers experience emotional ambivalence when facing the buildings.

Key words: Harald Boklund, Kim Utzon, Urban Hinges, World Maritime University, architecture, building extensions, gestalt psychology, psychoanalysis, *Das Unheimliche*

Nyckelord: Harald Boklund, Kim Utzon, Urbana Hängsel, World Maritime University, arkitektur, tillbyggnader, gestaltpsykologi, psykoanalys, *Das Unheimliche*

# Innehåll

<b>Inledning .....</b>	<b>3</b>
Bakgrund .....	3
Syfte och frågeställning.....	5
Teori och metod .....	5
Forskningsöversikt .....	7
Arkitektur och gestaltpsykologi .....	7
Arkitektur och psykoanalys.....	7
Tillbyggnader av äldre arkitektur .....	9
Avgränsningar .....	9
Definitioner .....	10
Disposition .....	10
<b>Arkitektur och kroppar .....</b>	<b>11</b>
Synsätt 1: Kroppslig korrespondens.....	11
Synsätt 2: Projicering av känslor.....	13
Synsätt 3: Animism .....	15
<b>Tornhuset och Urbana Hängsel: En beskrivning.....</b>	<b>17</b>
<b>En gestaltpsykologisk analys .....</b>	<b>20</b>
Beroende kontra självständighet .....	21
Vertikala och horisontella krafter.....	22
Komplext eller oordnat?.....	24
Slutenhet och öppenhet .....	25
Förankring .....	26
Färg och vikt.....	28
<b>En psykoanalytisk diskussion.....</b>	<b>29</b>
Das Unheimliche .....	29
Formlöshet och den oceaniska känslan .....	32

Objekt-surrogat.....	34
<b>Avslutande diskussion.....</b>	<b>36</b>
<b>Källor.....</b>	<b>38</b>
Tryckta källor .....	38
Elektroniska resurser .....	39
Internetadresser .....	39
<b>Bildförteckning.....</b>	<b>40</b>

# Inledning

## Bakgrund

Universitetsholmen i Malmö har de senaste decennierna fått en rad nya byggnader, som Malmö Live (2015) och flera byggnader tillhörande Malmö Universitet (exempelvis Orkanen, 2005 och Niagara, 2015). Det är en stadsdel där samtida arkitektur dominerar, men där enstaka äldre hus lever kvar sida vid sida med de nya, toppmoderna byggnaderna. Exempel på äldre byggnader är Väktaregården (från 1850) och Tornhuset (från 1910). Kontrasten mellan det gamla och nya är påfallande och det är begripligt att en förbipasserande betraktare tolkar de äldre byggnaderna som tappra veteraner från en svunnen tid, från alla håll omgivna av betydligt yngre förmågor, ja rentav tonåringar.

Det är rimligt att se möten mellan gamla och nya byggnader som relationer. De fysiska aspekterna är uppenbara. Exempelvis får ett ungt, resligt Malmö Live, övertaget över den gamla kloka Väktaregården, som tycks vila sig mot marken i jämförelse med sin nya granne. Men en relation består vanligtvis inte enbart av fysiska möten. Känslor och viljor kan göra förbindelser komplicerade och ojämlika. Också sådana aspekter kan tillskrivas arkitektur, även om knappast någon på allvar skulle hävda att hus har känsloliv. Trots det hör man ofta att ett hus eller en miljö ”har en själ”. Vi tycks tillskriva byggnader mänskliga egenskaper, ett inre liv och en psykologisk dimension. Alltså verkar vi ha ett inkännande och samtidigt projicerande förhållande till byggnader.

Denna uppsats behandlar ett spektakulärt möte mellan två byggnader på Universitetsholmen. Det gäller det gamla Tornhuset från 1910, av arkitekten Harald Boklund, och dess nya tillbyggnad Urbana Hängsel från 2015, av den danska arkitekten Kim Utzon och den australiensiska arkitektbyrån Terroir (se bild 1). Tornhuset har tidigare fungerat som hamnkontor. Tillsammans bildar byggnaderna World Maritime University (WMU). Det är ett internationellt universitet som ger högre utbildningar inom hamnverksamhet och sjöfart. Huvudman är FN. Tillbyggnaden av Utzon och Terroir fick Malmö Stads stadsbyggnadspris 2015 och hyllades som ett uttryck för ”Malmös globala och kaxiga attityd”.<sup>1</sup>

Men alla var inte nöjda med kombinationen av de två byggnaderna. Det tog sig uttryck i insändare och inlägg på sociala medier. En insändare i Sydsvenskan menar att Utzon och Terroir vanhelgat Tornhusets arkitekt Boklund: ”Men hur kan man som egotrippad arkitekt så förmäta skymfa den äldre kollega som skapat det stiliga Tullhuset? Nu är denna

---

<sup>1</sup> E. Corengia, ”Malmös FN-byggnad vinner Årets stadsbyggnadspris”, *Planering i Malmö: information från Malmö Stadsbyggnadskontor*, 2016:1, p. 6.

byggnads arkitektur fördärvad av denna cancerböld på tre sidor”.<sup>2</sup> Arkitekturupproret har på sin hemsida publicerat en bild på Urbana Hängsel med texten: ”Urbana hängsel’ kallas denna ökända dekonstruktivistiska parasit som så brutalt kränker och tynger ner det gamla hamnkotoret i Malmö.”<sup>3</sup> På Arkitekturupprorets Facebooksida hänas Urbana Hängsel unisont i en lång diskussionstråd.<sup>4</sup> Kritiken uttrycks i målande termer och går samstämmigt ut på att Urban Hängsel våldför sig på Tornhuset.<sup>5</sup> Men de verbala skymfningarna från enskilda individer i press och på sociala medier bygger inte på någon vetenskaplig analys och leder inte till någon fruktbar diskussion. Därför lämnar undersökningen den typen av utsagor därhän och sammanfattar att många betraktare tycks läsa byggnaderna som kroppsliga fenomen eller varelser med egna viljor.



**Bild 1.** World Maritime University består av byggnaderna Urbana Hängsel (till vänster) av arkitekten Kim Utzon och arkitektbyrån Terroir och Tornhuset (till höger) av arkitekten Harald Boklund. Södra vyn.

<sup>2</sup> B. Thornberg, ”Prisad byggnad en skymf”, *Sydsvenskan*, sektion Opinion, 2015-09-18, p. 3.

<sup>3</sup> <https://www.arkitekturupproret.se/fulbyggen/parasitism/>, hämtad 2021-11-01.

<sup>4</sup> <https://www.facebook.com/groups/Arkitekturupproret/posts/818558578235421>, hämtad 2021-11-01.

<sup>5</sup> *ibid.* Ett exempel på en sådan formulering är Anders Eklöfs inlägg: ”Lite som när Mordors orcher tog över Minas Ithil och döpte om det till Minas Morgul (För de som inte är insatta så är det en av de stora fästningar som förekommer i ’Return of the King’ Lord of the Rings). De täckte över den med hård metal [sic] som etsade sig in i kroppen på den tidigare så fagra byggnaden. Dock så såg den i alla fall cool och diabolisk ut, något som denna styggelse inte kommer i närheten av...”

Själv tycker jag att relationen mellan byggnaderna skulle kunna beskrivas som uppseendeväckande och komplicerad. Mitt första intryck av Urbana Hängsel gav mig lätt obehag och en känsla av svindel. Jag förstod att byggnaden kunde beskrivas som nyskapande och att den ur ett arkitektoniskt perspektiv stod för kreativitet, nytänkande och en vilja att kontrastera mot Tornhuset. Men känslan av ambivalens lämnade mig inte i fred. Jag ville också förstå hur och varför dessa två byggnader tillsammans verkade trigga ett behov av att läsa in (människo-)kroppsliga och relationsmässiga aspekter. Dessa funderingar fick mig att vilja undersöka hur Urbana Hängsel och Tornhuset samexisterar, både i en fysisk och psykologisk relation.

## **Syfte och frågeställning**

Det övergripande syftet är att undersöka hur en äldre byggnad samverkar med en samtida tillbyggnad och diskutera vad en betraktare kan läsa in i relationen mellan byggnaderna. Undersökningen prövar några outforskade infallsvinklar på undersökningsobjekten och tar hjälp av teori som hittills inte berörts i diskussionen. Därför hoppas jag kunna tillföra aspekter som ger en vidgad förståelse av undersökningsobjekten. På så vis vill jag bidra till en diskussion som sträcker sig bortom värdeladdade omdömen, för att i stället fokusera på antagandet att detta arkitektoniska möte består av två byggnader som har en relation med varandra på flera plan. Undersökningen utgår från hypotesen att relationen mellan Tornhuset och Urbana Hängsel är komplicerad. Den övergripande frågeställningen lyder:

**Varför tycks relationen mellan Urbana Hängsel och Tornhuset vara komplicerad?**

För att kunna diskutera detta måste en rad iakttagelser göras utifrån frågan:

**Vilka visuella egenskaper och psykologiska aspekter i byggnaderna skapar ambivalens hos betraktaren?**

## **Teori och metod**

I undersökningen diskuterar jag iakttagelser av undersökningsobjekten in situ, med stöd av fotodokumentation. Dessa observationer sätts i relation till tre teoretiska perspektiv: ett historiskt, ett gestaltpsykologiskt och ett psykoanalytiskt perspektiv.

Tanken att byggnader korresponderar med mänskliga kroppar och mentala tillstånd har en lång historia. Därför beskriver jag några centrala synsätt som löst korresponderar med arkitekturhistoriens utveckling. Jag beskriver byggnaderna i en kortfattad formalanalys som sedan blir grunden för fortsatt analys.

För att analysera den fysiska relationen mellan Tornhuset och Urbana Hängsel använder jag ett gestaltpsykologiskt perspektiv, och det empiriska objektet sätts i relation till några relevanta delar i Rudolf Arnheims teorier, särskilt utifrån boken *The dynamics of architectural form*, utgiven 1977.<sup>6</sup> Arnheim var en tysk-amerikansk konsthistoriker, filmteoretiker och psykolog. Han motiverar gestaltpsykologins giltighet inom arkitektur med att den undersöker byggnader utanför sin historiska kontext för att finna de grundläggande funktionerna i mänsklig perception och erfarenhet.<sup>7</sup> Alltså menar han att det finns en grundläggande mental struktur för hur vi uppfattar former, oavsett kontext, trender och smak. Utifrån hans iakttagelser diskuterar jag hur betraktare intuitivt läser in egenskaper som exempelvis förankring, komplexitet och tyngd i byggnadernas volymer. Fördelen med gestaltpsykologi är att man på ett mycket konkret sätt kan diskutera undersökningsobjektens fysiska attribut. Men i jakten på hur visuell perception fungerar går man miste om exempelvis den historiska kontexten och estetiska aspekter. En följd blir att jag i undersökningen bland annat utesluter hur rådande smaknormer och trender kan påverka en betraktares uppfattning. När det gäller upplevelse och erfarenhet av arkitektur kommer även några infallsvinklar från den danske arkitekturprofessorn Steen Eiler Rasmussens bok *Experiencing Architecture* att behandlas.<sup>8</sup>

För att gräva djupare i den psykologiska dimensionen diskuterar jag byggnadernas relation ur ett psykoanalytiskt perspektiv. Utifrån undersökningens frågeställning kan man förmoda att det föreligger ojämlikhet och att byggnaderna tillsammans kan tänkas förmedla en ambivalens. Jag diskuterar därför detta med några begrepp från psykoanalysen, främst *Das Unheimliche*, utifrån den inflytelserika essän *Das Unheimliche*, författad av psykoanalysens grundare Sigmund Freud och först utgiven på tyska 1919.<sup>9</sup> I essän undersöker Freud en specifik typ av skräck- och obehagskänsla. Eftersom jag själv har upplevt ett svårbeskrivbart obehag inför hur undersökningsobjekten samverkar, så framstod detta perspektiv som intressant. Även den brittiske arkitekturhistorikern Anthony Vidlers texter utgör en viktig grund, särskilt hans bok *The Architectural Uncanny*, från 1992.<sup>10</sup> I den diskuterar han Freuds tankar i relation till arkitektur. Som komplement använder jag också

---

<sup>6</sup> R. Arnheim, *The dynamics of architectural form: based on the 1975 Mary Duke Biddle lectures at the Cooper union*, Univ. of California P., Berkeley, 1977.

<sup>7</sup> *ibid.*, pp. 4–5.

<sup>8</sup> S. E. Rasmussen, *Experiencing architecture*, paperback ed., M.I.T., Cambridge, Mass., 1964 (1959).

<sup>9</sup> I denna undersökning används den engelska översättningen: S. Freud, *The Uncanny*, Penguin, London, 2003.

<sup>10</sup> A. Vidler, *The architectural uncanny: essays in the modern unhomely*, M.I.T. Press, Cambridge, Mass., 1992; ”The building in pain: The body and architecture in post-modern culture”, *AA Files*, nr. 19, 1990, pp. 3–10.



några infallsvinklar från arkitekturteoretikern John Abells nyligen utgivna (2020) *Freud for Architects*.<sup>11</sup>

## Forskningsöversikt

### Arkitektur och gestaltpsykologi

Gestaltpsykologi undersöker hur den fysiska och organiska helheten hos en gestalt uppfattas av en betraktare. Tyska forskare utvecklade teorin i början på 1900-talet.<sup>12</sup> De främsta företrädarna var Wertheimer, Koffka, Köhler och Lewin. En gestalt kan utgöras av en eller flera former arrangerade på en tvådimensionell yta. Men även tredimensionella föremål, som skulptur och arkitektur, kan analyseras utifrån denna teori. Inom konstpsykologin är det redan nämnda Arnheim som grundligast utvecklat gestaltpsykologiska teorier för bildkonst och arkitektur.

### Arkitektur och psykoanalys

Freud resonerade själv kring hur psykets krafter tar sig uttryck i kultur, litteratur och konst och därför är det rimligt att även diskutera arkitektur ur ett psykoanalytiskt perspektiv.<sup>13</sup> Till exempel har arkitekterna Peter Eisenman och Rem Koolhaas använt freudianska koncept för att bryta sig loss från den klassiska, vitruvianska arkitekturtraditionen.<sup>14</sup>

Eran Neuman, arkitekt och arkitekturhistoriker, beskriver hur psykoanalys på 1990-talet kom att bli ett sätt att diskutera arkitektur.<sup>15</sup> Grundantagandet är att arkitektur och människan som subjekt är intimt sammanflätade, och därmed kan arkitektur ses som en spegling av det mänskliga psyket. På så sätt kan psykoanalys av arkitektur både blottlägga det medvetna och det omedvetna hos människan.

Men precis som den psykoanalytiska teorin utvecklats sedan Freuds dagar, har även det psykoanalytiska perspektivet på arkitektur tagit sig lite olika uttryck. Neuman skriver att det främst har varit teoretiker i Nordamerika som kom att dominera diskursen på 1990-talet.<sup>16</sup> En av dem var den redan nämnda Vidler. Den amerikanska arkitekturprofessorn Sylvia

---

<sup>11</sup> J. Abell, *Freud For Architects* [Elektronisk resurs], Routledge, Oxon, 2020.

<sup>12</sup> S. Dunér, "Gestaltpsykologi", i P. Cornell et al. red, *Bildanalys: teorier, metoder, begrepp*: [uppslagsbok], 3:e uppl., Gidlund, Stockholm, 1999, pp. 156–158.

<sup>13</sup> Abell, op. cit., p. 21.

<sup>14</sup> *ibid.*, p. 25.

<sup>15</sup> E. Neuman, "Psychoanalyzing architecture: The uncanny, the libido and the built environment", *HAGAR: Studies in Culture, Polity & Identities*, vol. 10, nr 1, 2010, pp. 24–27.

<sup>16</sup> *ibid.*, pp. 23–24.

Lavin har studerat arkitekten Richard Neutras bostäder utifrån ett psykoanalytiskt perspektiv.<sup>17</sup> Men varken Vidler eller Lavin utvecklar någon princip för hur en psykoanalytisk diskussion av arkitektur ska gå till. Snarare prövar de gränserna för sådana resonemang utifrån specifika byggnadsexempel.<sup>18</sup>

Neuman konstaterar något förundrad att knappast någon kritik framförts mot psykoanalys av arkitektur, varken från de psykologiska eller sociala disciplinerna.<sup>19</sup> Gilles Deleuze, fransk filosof och litteraturkritiker och Félix Guattari, fransk psykoterapeut, filosof och semiotiker, har tillsammans framfört skarp kritik mot psykoanalytiska begrepp som Oidipuskomplex och psykets olika nivåer. Dock har de helt undvikit att kritisera just psykoanalys av arkitektur.<sup>20</sup> Även feministiska teoretiker, som Sarah Kofman och Katja Silverman, har kritiserat psykoanalys och belyst det problematiska i en teori som utgår ifrån det manliga subjektet.<sup>21</sup> Men trots att psykoanalysen har kritiserats, är det en inflytelserik teori, som inom konsten exempelvis ofta applicerats på surrealismen. Mötet mellan Tornhuset och Urbana Hängsel kan sägas ha ett surrealistiskt uttryck. Det verkar vara ett oväntat möte mellan två skilda ting, ett förfarande som surrealisterna, till exempel konstnären René Magritte, ofta tillämpade genom att kombinera oväntade objekt.<sup>22</sup>

Den amerikanska arkitekturteoretikern Kate Nesbitt redogör i en artikel från 1995 för hur estetik och fenomenologi varit dominerande tankesätt inom arkitektur.<sup>23</sup> Samtidigt observerar hon hur vissa arkitekturteoretiker inom fenomenologi, exempelvis finske Juhani Pallasmaa och mexikanske Alberto Perez-Gomez, efterlyser ett mer psykologiskt förhållningssätt till arkitektur. Aspekter som drömmar, det sublima, fantasi, det tysta, glömda minnen och det undermedvetna verkar utlova en rikare förståelse av ämnet. Nesbitt föreslår

---

<sup>17</sup> S. Lavin, *Form follows libido: architecture and Richard Neutra in a psychoanalytic culture*, MIT Press, Cambridge, Mass., 2005; "Richard Neutra and the Psychology of the American Spectator", *Grey Room*, vol. 1, 2000, pp. 42–66. Det finns en tydlig anledning till att Lavin intresserat sig just för Neutra. I sin yrkesutövning menade Neutra sig tillämpa psykoanalytiska teorier för att skapa terapeutiska miljöer som skulle mildra neuroser och frigöra sexuella spänningar hos sina uppdragsgivare. Det är intressant i sammanhanget att arkitekten Neutra föddes i Wien och kände Sigmund Freud. Neutra studerade till arkitekt tillsammans med Freuds son under Adolf Loos. Neutra flydde 1939 från Österrike till USA på grund av nazismen. Se Abell p. 26.

<sup>18</sup> Neuman, op. cit., pp. 31–32.

<sup>19</sup> *ibid.*, p. 32.

<sup>20</sup> *ibid.*; J. Emerling, *Theory for art history*, 2:a uppl., Routledge, Taylor & Francis Group, London, 2019, pp. 126–127.

<sup>21</sup> A. Vidler, *The architectural uncanny*, p. 10.; G. Rose, *Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials*, 4:e uppl., Sage, London, 2016, p. 154.

<sup>22</sup> Möte mellan oväntade ting var en central idé inom surrealismen. Poeten Comte de Lautréamont formulerade sentensen "beautiful as the chance encounter of a sewing machine and an umbrella on a dissecting table" som ansågs fånga surrealismens essens, se H. Foster, "1922", i H. Foster et al. red., *Art since 1900*, 3:e uppl., Thames & Hudson, London, 2016, p. 208.

<sup>23</sup> K. Nesbitt, "The Sublime and Modern Architecture: Unmasking (An Aesthetic of) Abstraction", *New Literary History*, vol. 26, nr. 1, 1995, pp. 96–97.

därför att begreppet *det sublima* skulle kunna koppla ihop mångfalden i den postmoderna arkitekturdiskussionen.<sup>24</sup> Vidare menar hon att det sublima tar sig uttryck i olika skepnader, varav *the uncanny* (*Das Unheimliche*) och *the grotesque* är två.<sup>25</sup> I sammanhanget nämner hon både Vidler och Eisenman, två namn som är viktiga även för denna undersökning. Samtliga de tre begreppen (*det sublima*, *Das Unheimliche* och *the grotesque*) skulle kunna ha relevans för undersökningen, men av utrymmesskäl fokuserar uppsatsen på *Das Unheimliche*. Det beror på den tydliga kopplingen till psykologi. Därför framstår en psykoanalytisk vinkel som ett rimligt komplement till det gestaltpsykologiska perspektivet som utgår från byggnadernas fysik.

### Tillbyggnader av äldre arkitektur

Den amerikanske arkitekten och författaren Brent C. Brolin diskuterar hur moderna tillbyggnader samspelar med äldre arkitektur i *Architecture in context: fitting new buildings with old*.<sup>26</sup> När det gäller just Tornhuset och Urbana Hängsel har det skrivits ett antal artiklar i olika arkitekturtidskrifter.<sup>27</sup> De texterna har i huvudsak beskrivit och recenserat byggnaderna ur ett arkitekturkritiskt perspektiv, med övervägande positiva omdömen. Den brittiska arkitekten och professorn Alexi Marmot nämner Urbana Hängsel i en vetenskaplig artikel om hur tillbyggnader och anpassning av äldre byggnader kan leda till pedagogisk utveckling.<sup>28</sup> Men hittills har ingen undersökt byggnaderna ur perspektiven som används i denna undersökning. Därför hoppas jag kunna tillföra aspekter som ger en vidgad förståelse av undersökningsobjekten.

### Avgränsningar

Undersökningen begränsas av utrymmesskäl till Tornhusets och Urbana Hängsels exteriörer (öst-, syd- och västfasad), av vilka en förbipasserande betraktare ur markperspektiv kan få en helhetssyn på avstånd. Den nordliga fasaden som vetter trångt mot intilliggande byggnad behandlas inte.

---

<sup>24</sup> *ibid.*, p. 95.

<sup>25</sup> *ibid.*, p. 96.

<sup>26</sup> B. C. Brolin, *Architecture in context: fitting new buildings with old*, Van Nostrand Reinhold Company, New York, 1980.

<sup>27</sup> Exempel på sådana artiklar är P. Bornstein, ”Vinkelrätt”, *Arkitektur*, nr. 5, 2015, pp. 82–89; D. Garcia, ”World Maritime University, Tornhuset”, *Architecture Australia*, vol. 106, nr. 3, 2017, pp. 28–34; M. Hierner, ”Sailing Along”, *Mark*, nr. 58, 2015, pp. 28–29.

<sup>28</sup> A. Marmot, ”Educational Innovation through Building Adaptation”, *Architectural Design*, vol. 87, nr. 5, 2017, pp. 96–105.

## Definitioner

Det finns risk för språkförbistring med titeln Urbana Hängsel. Det är arkitektfirman som själv namngivit byggnaden på danska.<sup>29</sup> På danska betyder *hängsel* gångjärn. Enligt arkitektfirman är titeln en symbol för att byggnaden är ett urbant gångjärn som länkar Malmös historiska centrum till den nya stadsdelen på Universitetsholmen och de gamla varvsområdena. Dock används den danska titeln genomgående i den svenska medierapporteringen och därför används den danska titeln konsekvent även i denna uppsats.

I den psykoanalytiska undersökningen används tyskans ord *Das Unheimliche*, utifrån Freud. Dessvärre finns inget användbart ord på svenska som motsvarar det tyska ordets komplexitet.<sup>30</sup> Därför används det tyska ordet genomgående i denna undersökning.

## Disposition

För att placera undersökningen i ett större perspektiv inleds huvudtexten med en överblick av tre grundläggande synsätt som kan användas för att reflektera kring relationen människokroppar och arkitektur. Därefter följer en beskrivning av Tornhuset och Urbana Hängsel samt ett avsnitt där olika iakttagelser utifrån ett gestaltpsykologiskt perspektiv belyser frågeställningen. Efter det kommer ett avsnitt som diskuterar byggnaderna ur ett psykoanalytiskt perspektiv. I det sista avsnittet dras slutsatser utifrån huvudtexten.

---

<sup>29</sup> Bornstein, op. cit., p. 85.

<sup>30</sup> Mara Lee har i sammanhanget diskuterat de svenska orden *hem*, *hemlighet* och *hemskt* utifrån folkhemmets idé om likriktning och bortrensning av det icke önskvärda, se M. Lee, *När Andra skriver: skrivande som motstånd, ansvar och tid*, Glänta produktion, Diss. Göteborg: Göteborgs universitet, 2014, Göteborg, 2014, pp. 144–154.

## Arkitektur och kroppar

Kortfattat kan relationen människokropp-arkitektur beskrivas som ett gradvis distanserande som landar i en slutlig förlust av människokroppen som utgångspunkt för arkitektur.<sup>31</sup> Vidler ger en översikt och urskiljer tre synsätt byggda på relationen arkitektur och kropp och följande tre stycke baserar sig främst på hans iakttagelser.<sup>32</sup> Det ska dock först sägas, att dessa tre synsätt kan användas parallellt och är inte begränsade till särskilda epoker, även om det föreligger vissa naturliga kopplingar.

### Synsätt 1: Kroppslig korrespondens

Det första synsättet grundar sig på idén att en byggnad är en kropp som står i relation till en mänsklig kropp. Denna inställning har sin grund i sökandet efter de perfekta proportionerna och uppstod i antikens Grekland. Den romerska arkitekten och ingenjören Vitruvius formulerade tankar om proportionella analogier mellan människokroppen och arkitektur med utgångspunkt i grekernas strävan efter de perfekta kroppsproportionerna.<sup>33</sup> Den vitruvianska människan, inskriven i en cirkel och en kvadrat, med armarna utsträckta och med naveln som absolut centrum, stod för de perfekta proportionerna.<sup>34</sup> Under hög- och senmedeltiden beskriver bland andra teologen Durandus kyrkobyggnaden som en människokropp: koret är huvudet och långhuset kroppen.<sup>35</sup> Han omtalar också andra delar av kyrkan som lemmar.

Det vitruvianska tänkandet återkommer i renässansen, där den ideala människokroppen har en direkt, proportionell relation till (den ideala) byggnaden.<sup>36</sup> Tänkare som Leon Battista Alberti, Francesco di Giorgio, Filarete och Leonardo da Vinci utgick från denna tanke i sin jakt på att finna ett koncept för den perfekta helheten. För dessa tänkare var byggnader faktiska kroppar, om än utan liv. Alberti menade att "the building is in its entirety like a body composed of its parts".<sup>37</sup> Han definierade skönhet som ett tillstånd där inget kan läggas till eller tas bort utan att förstöra den känsliga balansen mellan delarna och helheten.<sup>38</sup> Di Giorgio beskrev i sina teorier hur en människokroppens proportioner kunde korrespondera

---

<sup>31</sup> A. Vidler, "The building in pain", pp. 3–4.

<sup>32</sup> A. Vidler, *The architectural uncanny*, pp. 70–76.

<sup>33</sup> A. Vidler, "The building in pain", p. 3.

<sup>34</sup> I. K. McEwen, *Vitruvius: writing the body of architecture*, MIT Press, Cambridge, Mass., 2002, p. 156;

A. Vidler, "The building in pain", p. 4.

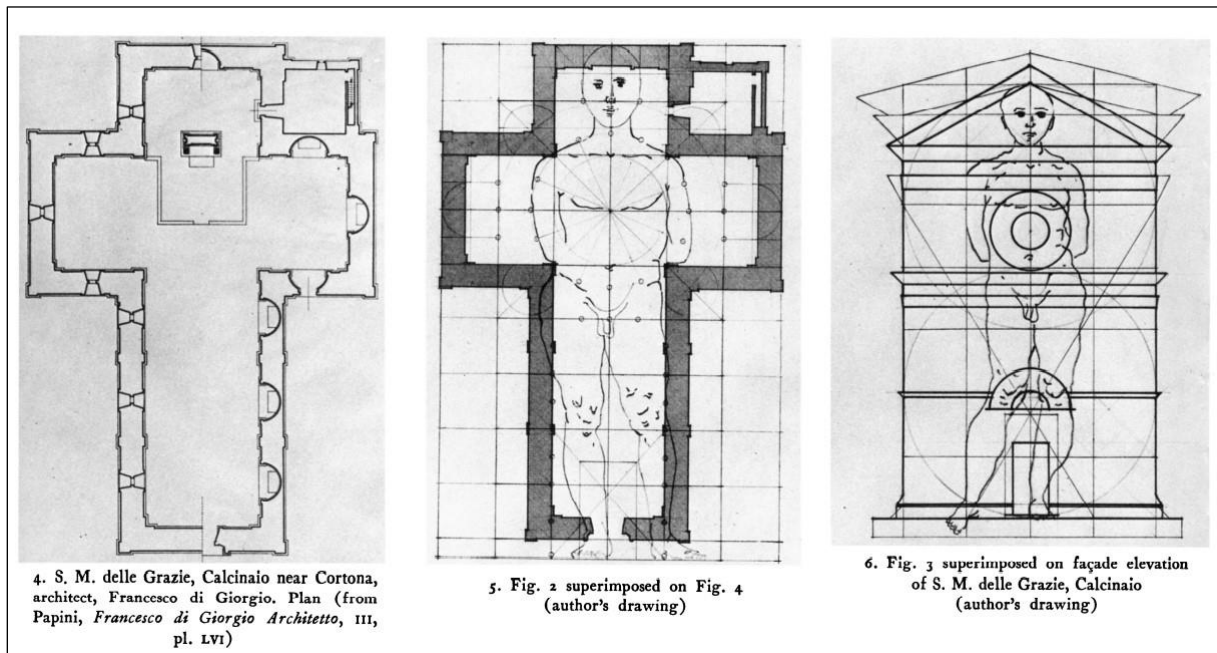
<sup>35</sup> D. M. Hayes, *Body and Sacred Place in Medieval Europe, 1100-1389*, Routledge, New York & London, 2003, p. 13.

<sup>36</sup> A. Vidler, *The architectural uncanny*, pp. 70–71.

<sup>37</sup> *ibid.*, p. 71.

<sup>38</sup> *ibid.*

med en katedralns grundplan eller en husfasad, vilket arkitekturhistorikern Henry Millon undersökt genom att rita in människokroppen i Di Giorgios arkitektur (se bild 2).<sup>39</sup>



**Bild 2.**

Filarete beskrev hur kroppens håligheter och öppningar får den att fungera, precis som fönster och dörrar ger en byggnad dess rätta funktion.<sup>40</sup> Men precis som en människa kan bli sjuk och dö, kan samma öde drabba en byggnad, menade han. För att dra metaforerna till sin spets liknade han arkitekten vid en moder, ömt vårdande sitt barn från födelse till vuxet tillstånd. Sammanfattningsvis utgjorde den eleganta och starka kroppen, dess proportioner, balans och symmetri, grundidéen för humanismens arkitektur. Denna grundidé levde kvar långt in på 1700-talet, och ännu längre inom Beaux-Arts-traditionen.<sup>41</sup>

Med modernismen tycks tanken på arkitektur som förkroppsligande och en representation av den klassiska, ideala människokroppen ha nått vägs ände. Inom konsten omformulerar exempelvis futuristerna och kubisterna kroppen till ett uttryck för rörlighet.<sup>42</sup> Arkitekturens rationella uppgift blir nu att ge skydd åt den moderna, rörliga och hälsosamma människan. Inom arkitekturen är Le Corbusiers tankar om *promenade architecturale* och bostadsmaskinen exempel på den nya relationen mellan människokroppen och byggnaden.

<sup>39</sup> H. Millon, "The Architectural Theory of Francesco di Giorgio", *The Art Bulletin*, vol. 40, nr 3, 1958, pp. 257–259; Arnheim, op. cit., p. 90.

<sup>40</sup> Vidler, *The architectural uncanny*, loc. cit.

<sup>41</sup> A. Vidler, "The building in pain", p. 4.

<sup>42</sup> A. Vidler, *The architectural uncanny*, p. 74.

Men den klassiska traditionen, med sitt fokus på de rätta proportionerna, lyckas till och med nästla sig in i Le Corbusiers tankevärld och resultatet blir *Le Modulor*, en arkitektonisk princip baserad på det gyllene snittet och genomsnittslängden för en man.<sup>43</sup> Utifrån *Le Modulor* skapade Le Coubusier sitt välkända flerfamiljshus i Marseille. Arkitekturprofessorn Steen Eiler Rasmussen anmärker hur intressant det är, att en modern och rationell arkitekt som Le Coubusier trots allt verkar bygga sin princip på antikens kombination av mysticism och konstnärlig intuition.<sup>44</sup>

För undersökningen är det intressant att Vidler menar att synsättet med kroppslig korrespondens på sätt och vis överensstämmer med Freuds teori om *objekt-surrogat*.<sup>45</sup> Den innebär att döda ting korresponderar med kroppsliga funktioner eller kroppsdelar, medvetet eller omedvetet.<sup>46</sup>

## Synsätt 2: Projicering av känslor

Nästa synsätt handlar om att arkitektur speglar sinnesstämningar grundade på mänsklig erfarenhet. Detta synsätt, som uppkommer på 1700-talet har med *det sublima* att göra.<sup>47</sup> Politikern och filosofen Edmund Burke menar att byggnaden inte enbart relaterar till människokroppens proportioner, utan främst gestaltar kroppens olika tillstånd, både fysiska och mentala. I stället lyfter Burke fram byggnaders förmåga att uppväcka skräck och rädsla.<sup>48</sup> Alltså förskjuts tyngdpunkten nu från byggnaden som en ideal kropp, till en känsloupplevelse hos betraktaren baserad på en estetisk erfarenhet. Men denna känsla var snarare en projicering med utgångspunkt i betraktaren, än en inneboende egenskap hos byggnaden. En följd av detta resonemang blev att den klassiska designteorin, med sitt sökande efter de perfekta proportionerna, skönhet och balans, framstod som otillräcklig.

Ett närliggande tankesätt finns också inom empatipsykologin som uppstår i slutet av 1800-talet. Den tyske filosofen och estetikern Theodor Lipps formar då en teori om inlevelse utifrån begreppet *Einfühlung*.<sup>49</sup> Han menade att inlevelse handlar om en projicering av våra egna känsloupplevelser. Det synsättet var viktigt för att förklara våra estetiska upplevelser av natur, konst och ansiktsuttryck.

---

<sup>43</sup> Rasmussen, op. cit., p. 114.

<sup>44</sup> *ibid.*

<sup>45</sup> A. Vidler, "The building in pain", p. 4.

<sup>46</sup> S. Freud, *Civilization and its discontents*, Penguin, London, 2004, pp. 34–36.

<sup>47</sup> A. Vidler, *The architectural uncanny*, pp. 71–72.

<sup>48</sup> Vidler, "The building in pain", loc. cit.

<sup>49</sup> *Nationalencyklopedin*, uppslagsord "Theodor Lipps", hämtad 2021-12-06, [www.ne.se](http://www.ne.se).

Vid samma tid försöker konsthistorikern Heinrich Wölfflin förklara förändringar i konsthistorien genom att föra in kroppens och sinnets olika inkännande förmågor, enligt den för tiden nya vetenskapen psykologi.<sup>50</sup> Wölfflin skriver: ”We always project a corporeal state confirming to our own; we interpret the whole outside world according to the expressive system with which we have become familiar through our own bodies”.<sup>51</sup> Han menar att arkitektur är de kroppsliga volymernas konstform och enbart kan relatera till människan som en kroppslig varelse.<sup>52</sup> Och denna konstform uttrycker en epoks hela livsattityd. Utifrån dessa tankar beskriver han gotiken som skarp och spänd och renässansen som välmående och stark.<sup>53</sup>

Lipps och Wölfflin menar att vi betraktare känner igen oss i en byggnad eftersom vi har kroppsliga erfarenheter av tyngd och energi.<sup>54</sup> Wölfflin resonerar kring kolonnen och följande citat är talande för hur denna projicering sker:

We have carried heavy loads and have known pressure and counterpressure. We have collapsed on the ground when we no longer had the energy to oppose the downward pull of our own body's weight. That is why we are able to appreciate the proud happiness of a column and to understand the tendency of all matter to spread shapelessly on the ground.<sup>55</sup>

Bruno Zevi, italiensk arkitekt och arkitekturteoretiker, redogör för empatiteorins applicering på arkitektoniska former och listar ett antal faktorer som påstås generera specifika, förutbestämda känslor i betraktaren, såsom rationalitet, extas, stelhet o s v.<sup>56</sup> Han nämner den horisontella linjen, den vertikala linjen, raka och böjda linjer, spiralen, kuben, cirkeln, sfären, ellipsen samt kombination av geometriska former. Zevi invänder dock mot sättet att reducera byggnaders former till ett förutbestämt sätt att producera mänskliga reaktioner.

Arnheim har en liknande, men ändå lite annorlunda infallsvinkel. Han menar att den huvudsakliga effekten av ett visuellt uttryck har sitt ursprung i själva objekten.<sup>57</sup> Att vi eventuellt känner muskelempati med former är en sekundär reaktion. Det vi instinktivt kan uppfatta om krafterna i en byggnad baseras alltså enbart på det visuella uttrycket som processas av betraktarens nervsystem. Betraktaren vet ju inget om påfrestningar och

---

<sup>50</sup> H. Wölfflin, *Renaissance and baroque*, Paperback ed., 2. pr., Ithaca, N.Y., 1975, p. 76.

<sup>51</sup> *ibid.*, p. 77.

<sup>52</sup> *ibid.*, p. 78.

<sup>53</sup> *ibid.*; A. Vidler, *The architectural uncanny*, p. 73.

<sup>54</sup> Arnheim, *op. cit.*, pp. 211–212.

<sup>55</sup> *ibid.*, p. 212.

<sup>56</sup> B. Zevi, *Architecture as space: How to look at architecture*, Horizon Press, New York, 1957, pp. 188–193.

<sup>57</sup> Arnheim, *loc. cit.*



hållfasthet i byggmaterialen, såvida denne inte är byggnadsingenjör. Arnheim menar alltså att det finns essentiella egenskaper i de former vi ser, som styr vår perception.<sup>58</sup>

### Synsätt 3: Animism

Här handlar det inte längre om en enkel relation människokropp-arkitektur. I stället om en slags animism inom arkitekturen, där byggnader uppvisar kroppsliga drag utan att vara mänskliga.<sup>59</sup> Arkitekturen är alltså inte längre en översättning eller förlängning av människokroppen ej heller betraktarens projicerade erfarenheter, utan en bångstyrig organism som vill väcka en hel räckta av psykologiska reaktioner. Vidler framhåller arkitektkooperativet Coop Himmelblau som typexempel på denna arkitektur (se exempel bild 3). Coop Himmelblau menar att deras arkitektur är ”cavernous, fiery, smooth, voluptuous, dreamy, alluring, repelling, wet, dry, throbbing. An Architecture alive or dead. Cold-then cold as block of ice. Hot-then hot as a blazing wing.”<sup>60</sup> Andra arkitekter som verkar i samma anda är Peter Eisenman, David Libeskind och Bernard Tschumi (se exempel bild 4–6).<sup>61</sup>



**Bild 3.** Coop Himmelblau: Falkestrasse, Wien. Tillbyggnad på tak.



**Bild 4.** Peter Eisenman: Cidade da Cultura, Santiago de Compostela.

---

<sup>58</sup> Arnheim, op. cit., p. 213.

<sup>59</sup> A. Vidler, *The architectural uncanny*, p. 75.

<sup>60</sup> *ibid.*

<sup>61</sup> *ibid.*, pp. 69–70, 138.



**Bild 5.** David Libeskind: *Judiska museet*  
(byggnaden till vänster), Berlin.



**Bild 6.** Bernard Tschumi: *Parc de la Villette*,  
Paris.

## Tornhuset och Urbana Hängsel: En beskrivning

Här följer en beskrivning av Tornhuset och Urbana Hängsel och därefter sätts byggnaderna i relation till synsätten ovan. Tornhuset är en nationalromantisk byggnad i brunt tegel (se bild 7). Särskilt iögonfallande är dess resliga torn i öster (se bild 8) som skulle ge god överblick över hamnen samt det mörka, höga sadeltaket i brant vinkel. Elevationen kännetecknas av den bruna tegelfasaden och de regelbundet placerade fönsterna, med jugendpräglade fönsterbågar. Som kontrast mot det bruna teglet står ett antal ljusa detaljer: listverk som löper runt hela fasaden, fönsterkrön, slutstenar och valvanfänger. Även grundmuren består av samma ljusa material (se bild 9) och byggnadens hörn är i bottenplan utrustade med ett visuellt stöd i form av utanpåliggande dekorativa element (se bild 10).

Den södra fasaden har en port med valv samt två frontoner med halvvalmade takkupoler som skär genom takfoten. Längs med takfoten finns ett antal mindre fönsterkupor som är regelbundet placerade. Dessa har klocklika och knoppsedda bronstak. Tornhusets östra fasad har ett burspråk ovanför sin ingång. Byggnaden ger ett kraftfullt och kompakt intryck.



**Bild 7.** Tornhuset är byggnaden till höger. Vy från söder.



**Bild 8.** Tornhusets östfasad med tornet.



**Bild 9.** Tornhusets grundmur.



**Bild 10.** Dekorativt element.

För att beskriva Urbana Hängsel har man ganska liten hjälp av traditionella arkitekturtermer. Det mest utmärkande med byggnaden är dess sneda vinklar och mörkbruna, ståndfalsade plåtfasad. Från den södra vyn stupar en stor sluttande form mot Tornhuset. I spalten som bildas inryms Word Maritime Universitys entré (se bild 11). Urbana Hängsel sammankopplas med Tornhuset genom en glasvolym (se bild 11). Urbana Hängsels västfasad är uppbruten med ett spel av veckade, triangulära former (se bild 12). Formerna är varierade i storlek och

vinkel, vilket gör att dramatiska skillnader mellan ljus och skugga uppstår vid solsken. Här och var finns former som utgör fönsterpartier. Den västra vyn visar också att även taket är brutet i vinkel. Byggnadens grundmur består av en slätputsad ljus sockel. Byggnaden beskrivs bäst som oregelbundet kantig.



**Bild 11.** *World Maritime University. Entré, södra fasaden.*



**Bild 12.** *Urbana Hängsels västfasad.*

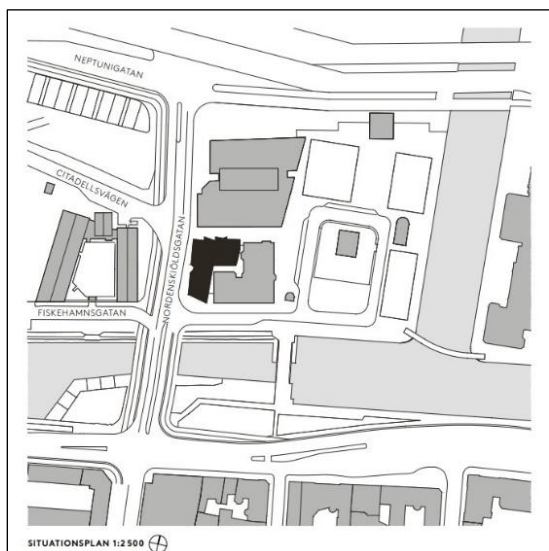
Det är enkelt att se att Tornhuset vilar på en klassisk arkitekturtradition, ett synsätt där byggnader och människokroppar korresponderar, och där fokus är balans och harmoni. Och Urbana Hängsel hör snarare hemma i synsättet Animism, en arkitektur som tycks leva, animerad med eget liv likt en sällsam organism. Men givetvis kan vi som betraktare även projicera våra egna kroppsliga erfarenheter och känslor både på Tornhuset och Urbana Hängsel. Alltså är inkännande och projicering av känslor högst aktuellt i fallet med dessa två byggnader. Främst verkar det vara mötet mellan Tornhuset och Urbana Hängsel som bjuder in till projicering.

## En gestaltpsykologisk analys

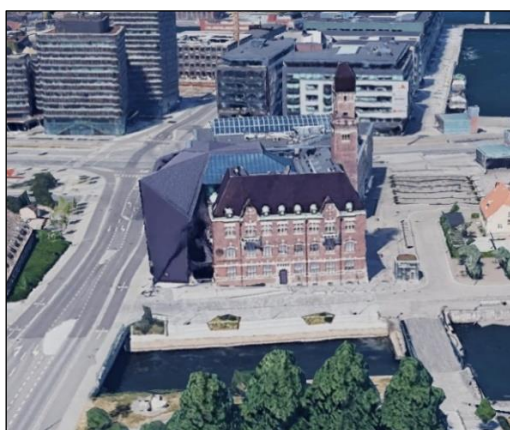
I följande avsnitt diskuteras ett antal observationer som kan bidra till att relationen mellan Tornhuset och Urbana Hängsel kan uppfattas komplicerad ur ett gestaltpsykologiskt perspektiv. Först ringas undersökningsobjektet in i sin omedelbara miljö.

Arnheim menar att byggnader inte kan förstås atomiserat, som enskilda objekt, utan måste förstås i relation till byggnader runtomkring i det perceptuella fältet.<sup>62</sup> Att diskutera en byggnad utan att sätta den i relation till dess plats resulterar i en isolerad observation som knappast är fruktbar om man önskar förstå hur byggnaden uppfattas av betraktare, förbipasserande och brukare. Arnheim menar att varje arkitektonisk konstellation utgör ett ramverk.<sup>63</sup> Ett sådant kan existera på flera nivåer: en stad kan utgöra ett ramverk, som i sin tur kan brytas ner i mindre ramverk, såsom stadsdelar eller kvarter.

I fallet med Tornhuset och Urbana Hängsel är det rimligt att avgränsa ramverket och undersökningen till den omedelbara närheten, varifrån en förbipasserande kan uppleva byggnadernas samspel i sin helhet. Alltså kommer fokus att ligga på de vyer som vetter mot de öppna gaturummen (västra fasaden på Urbana Hängsel, östra fasaden på Tornhuset samt vyn söderifrån där båda byggnaderna syns, se bild 13–14). Däremot kommer inte den norra vyn att behandlas. Det beror på att den vetter så tätt mot intilliggande byggnad att en helhetssyn för en betraktare är omöjlig.



**Bild 13.** Situationsplan med Urbana Hängsel markerad i svart.



**Bild 14.** Vy från luften, söderifrån.

<sup>62</sup> Arnheim, op. cit., pp. 17–18.

<sup>63</sup> ibid., pp. 13–16.

## Beroende kontra självständighet

Arnheim diskuterar hur avstånd mellan byggnader pekar på deras självständighet eller beroende av varandra.<sup>64</sup> Med ökat avstånd ökar graden av självständighet. Två byggnader som uppfattas ha en samhörighet väcker hos en betraktare en dynamisk upplevelse, då betraktarens blick vandrar fram och tillbaka mellan byggnaderna och där rumsligheten mellan dem inte längre är neutral. Alltså upptar tomrum perceptuell närvaro. För uppsatsens frågeställning är det därför relevant att titta från det helhetsperspektiv där Tornhuset och Urbana Hängsel möts, alltså från den södra vyn.

Från denna vy konstateras att tillbyggnaden Urbana Hängsel visuellt har två delar: dess bruna plåtbyggnad samt en glasklädd volym som kopplar till Tornhuset (se bild 15). Visuellt är det rimligt att se den plåtklädda volymen som en självständig kropp, eftersom den glasklädda sammankopplande delen är förlagd betydligt djupare in, än själva fasaderna. I relation till kringliggande bebyggelse är det uppenbart att Tornhuset och Urbana Hängsel står mycket tätt intill varandra och därmed är väldigt beroende av varandra (se bild 16). Arnheim menar att mellanrummet mellan två byggnader kan uppfattas i termer av densitet, även om rumsligheten så klart enbart består av luft. Rent fysiskt så pressas ingen luft samman av byggnaderna men visuellt erfar betraktaren att rumsligheten *komprimeras* med ett tätt avstånd.<sup>65</sup> Detta fenomen har dock inte kartlagts närmare och därför finns inga parametrar att mäta en eventuell kompression med. Men utifrån detta synsätt kan alltså det täta mötet mellan Tornhuset och Urbana Hängsel läsas som en kraftig kompression. Således är den tomma rumsligheten laddad, vilket kan ha konsekvenser för hur vi uppfattar byggnadernas möte.



**Bild 15.**



**Bild 16.**

---

<sup>64</sup> *ibid.*, pp. 17–19.

<sup>65</sup> *ibid.*, p. 18.

Vidare menar samme författare att byggnader som verkar stå för nära varandra uppvisar vilja till bortstötning, att de *vill* tas isär. Arnheim menar således att det finns bekvämlighetszoner även mellan byggnader, precis som mellan människor. Utifrån Tornhusets och Urbana Hängsels täta sammanbyggnad kan vi alltså konstatera att de är beroende av varandra samt tycks de komprimera luften mellan sig. Men vi vet faktiskt inte om byggnaderna är bekväma med varandra eller vill tas isär! Kanske bidrar detta till en känsla av en komplicerad relation? Arnheim erbjuder tyvärr ingen metod för att reda ut denna fråga.

## Vertikala och horisontella krafter

Arnheim fäster stor vikt vid hur vertikala och horisontella riktningar samverkar för att vi ska uppleva balans och kraft.<sup>66</sup> Vi människor vet med oss att det krävs mycket större fysisk ansträngning att röra oss i höjdlid än i sidled. Att gå i trappor och klättra på stegar är att övervinna tyngdlagen. Därför är den vertikala kraften (tyngdlagen som drar nedåt) en utgångspunkt varifrån vi mäter och uppskattar allt annat. Det vertikala planet är det enda mot vilken det horisontella planet kan skapa en symmetrisk axel och därmed balans.

Gestaltpsykologin menar att vi människor har vårt handlingsutrymme i det horisontella planet.<sup>67</sup> Det hävdar även fenomenologin enligt den norske arkitekten och arkitekturprofessorn Christian Norberg-Schulz: ”the horizontal directions represent man’s concrete world of action. In a certain sense, all horizontal directions are equal and form a plane of infinite extension. The simplest model of man’s existential space is, therefore, a horizontal plane pierced by a vertical axis”. Allt som avviker, alltså lutande former, utgör svåra brott mot vår kinestetiska balansuppfattning och sådana överträdelser kan inte avfärdas lättvindigt, enligt Arnheim.<sup>68</sup>

Utifrån ovanstående redogörelse blir det logiskt att undersöka vilka horisontella och vertikala krafter Tornhuset och Urbana Hängsel uppvisar. Och, inte minst, vilka krafter det finns som avviker från normen och skapar obalans. Det framgår tydligt att Tornhuset på flera sätt uppvisar vertikala och horisontella riktningar som möts vinkelrätt. Huskroppens grundform är en liggande rektangulär kropp (se bild 17). Alltså understryker grundvolymen det horisontella. Mot denna grundvolym utgör tornet på östfasaden en vertikal form, i rät vinkel mot huskroppen. Runt Tornhusets hela fasad löper det horisontella listverket ovanför bottenvåningens fönsterrad. Också själva fönsterraderna bidrar till det horisontella uttrycket

---

<sup>66</sup> *ibid.*, pp. 33–35.

<sup>67</sup> *ibid.*, p. 34.

<sup>68</sup> *ibid.*



på grund av de ljusa slutstenarna, valvanfangerna och fönsterkrönen som visuellt kopplar samman till en vågrät rörelse. Den södra fasadens frontoner bidrar till den vertikala rörelsen, liksom de små fönsterkuporna längst upp. Sammanfattningsvis är Tornhuset en byggnad där vertikala och horisontella riktningar samverkar rätvinkligt.



**Bild 17.**

Urbana Hängsel uppvisar helt motsatta egenskaper. Här blandas en mängd olika vinklar. Dels är fasadens former ställda i olika vinklar, dels är den ståndfalsade aluminiumbeklädnaden anlagd med olika riktningar. Visst finns det vertikala riktningar och räta vinklar på några ställen, men de försvinner lätt i mångfalden. Horisontella linjer finns exempelvis i fönsterpartierna (se bild 18). Men trots allt är det övergripande intrycket en blandning av olika riktningar. I den södra vyn finns dock en tydlig vertikal del, vars skarvar i fasadplåten också löper vertikalt (se bild 19). Men på denna del vilar en kraftigt sluttande del, vars aluminiumbeklädnad understryker lutningen. Från den västra vyn syns arrangemanget av triangulära former i skiftande lutning som sträcker sig både utåt och inåt i ett mångfacetterat växelspel. Ska denna del beskrivas som komplex eller oordnad? Dessa två begrepp diskuteras av Arnheim.<sup>69</sup> Det görs även här, i följande stycke.

---

<sup>69</sup> *ibid.*, pp. 179–188.



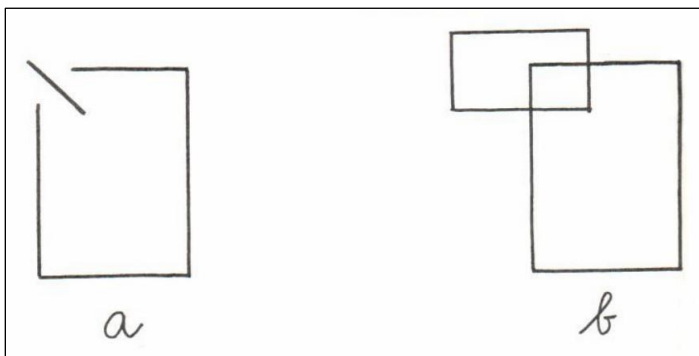
**Bild 18.** Urbana Hängsels västfasad.



**Bild 19.** Urbana Hängsel, södra fasaden.

### Komplext eller oordnat?

Den vanligaste formen för att skapa komplexitet är att avvika från en norm, det vill säga att en form uppfattas som en förändring av en enklare form. Till exempel är ett parallelogram en komplicerad rektangel. En kraft tycks ha förändrat normen, men normen är fortfarande närvarande. Arnheim exemplifierar med barockfasader vars ut- och inbuktningar utgör starka dynamiska krafter mot huskroppens närvarande grundform. En stark grundstruktur kan tåla avvikelser utan att bli hotad. Men om formen utgörs av ett komplicerat mönster byggt på olika delar mer eller mindre beroende av varandra, uppstår oordning. En sådan uppsättning former kan lätt falla isär i sitt uttryck. Då avvikelserna tar över är alltså ordningen hotad. Arnheim illustrerar detta fenomen i en teckning som visar en så kallad ”inkräktande” form, samt en form som i stället (tillsammans med huvudformen) förstärker grundstrukturen hos helheten (se bild 20).<sup>70</sup>



**Bild 20.** En inkräktande form (a) och en form som förstärker grundstrukturen (b), enligt Arnheim.

<sup>70</sup> ibid., p. 181.

I fallet med Urbana Hängsel är det svårt att avläsa vilken norm som alla former avviker ifrån. Det tycks helt enkelt inte finnas någon greppbar grundstruktur. Vi kan därför anta att en gestaltpsykolog, kanske Arnheim själv, skulle kalla Urbana Hängsel för oordnad snarare än komplex. Och bredvid det ordnade Tornhuset, med sin tydliga rätblocksnorm, blir oordningen än mer uppenbar. I jämförelse med Tornhusets fasad och huskropp framstår Urbana Hängsels som fragmenterad och kaotisk. Mötet mellan de två byggnaderna förstärker deras respektive karaktärsdrag.

## Slutenhet och öppenhet

Här handlar det om hur öppningar, exempelvis fönster och portar, utgör gränser. Öppningar gör omgivningarna tillgängliga för de som vistas i byggnaden, men utsätter dem även för intrång utifrån.<sup>71</sup> Det handlar om ett växelspel mellan tillgänglighet och hinder.

Arnheim menar att en byggnad kan uppfattas som en behållare, punkterad med hål (till exempel fönster). Dessa hål som avbryter fasaden utgör positiva, arkitektoniska element i sig själva, accentuerade med exempelvis karmar och pediment. En annan typ av byggnad uppfattas i stället som en uppsättning volymer, där mellanrummen lämnas öppna och ses som ett negativt utrymme i sammanhanget. Ett exempel på det senare är Frank Llloyd Wrights byggnader. I hans fall är öppningarna snarare en fortsättning på den yttre rumsligheten och Arnheim menar att "His openings are like those in a textile weave: they are what is left between the shapes".<sup>72</sup>

Utifrån detta resonemang är det lätt att se Tornhusets fönster som självständiga arkitektoniska element, visuellt förstärkta med karmar, bågformer, krön, slutstenar och valvanfanger. Det blir dock lite svårt att applicera Arnheims resonemang på Urbana Hängsels öppningar. De är knappast "punkteringar" i en sammanhållen form. Inte heller är de öppningar mellan volymer som hos Wright, eftersom de omgivande formerna knappast kan uppfattas som självständiga byggnadsvolymer. Snarare framstår fönsterpartierna som slumpmässiga slitsar här och var. Alltså varken självständiga element eller öppningar mellan tydliga volymer. Dessutom står de flesta av västfasadens triangulära fönsterpartier på sin spets. Enligt gestaltpsykologin uppfattas detta som instabilt.<sup>73</sup> Dessa faktorer skulle kunna bidra till en känsla av ambivalens och en betraktare uppfattar byggnadens fasad som svårbegriplig.

---

<sup>71</sup> *ibid.*, pp. 225–227.

<sup>72</sup> *ibid.*, p. 227.

<sup>73</sup> *ibid.*, p. 102.

I sammanhanget kan det också vara värt att kommentera det tidigare nämnda synsättet om en direkt koppling mellan människans fysik och en byggnads beståndsdelar. Fönster och dörrar i ett renässanspalats kan sägas titta ut på sin omgivning och därmed utgöra ögon.<sup>74</sup> Faktum är att engelskans *window* har sitt ursprung i det gammelnorska ordet *vindauga* (vindöga).<sup>75</sup> Utifrån denna synvinkel är det intressant att jämföra ögonen hos studieobjekten. En rimlig tolkning är att Tornhuset har en klar och öppen blick som möter betraktaren. Urbana Hängsels västfasad skulle kunna sägas ha fasettlika, kisande ögon som genom sina olika vinklar kan titta åt flera håll samtidigt. Kanske bidrar detta till den ambivalenta känsla som kan uppstå i betraktarens möte med Urbana Hängsel. Byggnaden upprättar inte samma typ av ögonkontakt med betraktaren och kan därmed sägas ge ett undflyende intryck. Det intrycket blir extra tydligt eftersom det står i kontrast till Tornhusets regelbundna fönster, samt alla kringliggande byggnaders fönster.

## Förankring

Arnheim diskuterar hur en byggnad sluter an till marken den står på.<sup>76</sup> Han utgår från tanken att den vertikala kraften (tyngdlagen) är utgångspunkt för alla andra upplevda krafter. Denna kraft tycks fortsätta om den inte stoppas visuellt. Det är därför klassiska kolonner är försedda med bas och kapitäl, enligt Arnheim. Den vertikala kraften bör helt enkelt få en slutpunkt för att vi ska uppleva formen som en helhet.

En byggnads grundform och hur den möter marken gör att den upplevs antingen som att den fortsätter under jord (en kraft som drar nedåt), eller – om fundamentet är oartikulerat – kan upplevelsen rentav bli den motsatta: byggnaden skjuter upp och har penetrerat platsen underifrån. Oavsett, så framhåller Arnheim att byggnadens form måste ge en visuell garanti om en komplett helhet. Beroende på dess grundform och hur fundament är utformat, kan alltså en betraktare uppleva att en byggnad antingen visuellt fortsätter under marken, det vill säga är tryggt rotad som ett träd eller motstår gravitationskraften och kanske är på väg att lyfta ifrån platsen. Detta har inget att göra med huruvida vi intellektuellt förstår att det troligtvis existerar ett källarplan samt att det finns en solid konstruktion under jord. Tolkningen baseras ju enbart på det visuella uttrycket inom gestaltpsykologin. Om det uppstår ambivalens kan byggnaden upplevas sakna förankring. Det är i så fall illa, enligt Arnheim.

---

<sup>74</sup> *ibid.*, p. 227.

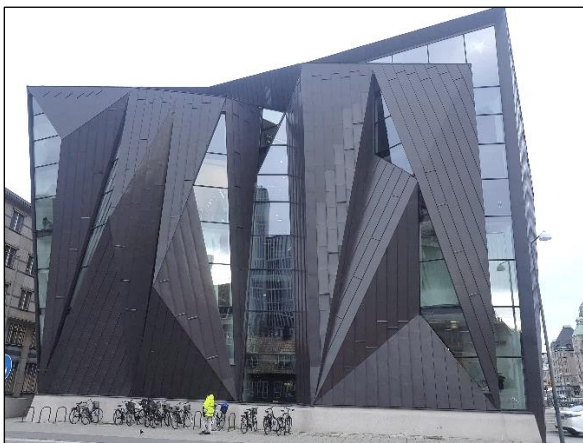
<sup>75</sup> C. D. Cragoe, *How to read buildings: a crash course in architectural literacy*, Herbert, London, 2008, p. 176.

<sup>76</sup> Arnheim, *op. cit.*, pp. 39–44.

Tornhuset och Urbana Hängsel ansluter på olika sätt till marken. Det är tydligt att Tornhuset visuellt redovisar sin förankring. Det sker först och främst genom den vertikala kraft som tidigare diskuterats. Den drar visuellt ner byggnaden på ett stabilt sätt. Längs markplan löper den ljusa grundmuren av sten, regelbundet punkterad av källarfönster. Det är lätt att läsa in hur byggnaden kommit på plats och förankrat sig ”sten för sten” från grunden.

Urbana Hängsel sluter an till marken med en ljus slätputsad sockel som löper runt hela byggnaden (se bild 21). Alltså är den materiella skillnaden stor mellan sockel och huskropp. Som tidigare observerats finns inte många tydliga vertikala riktningar i Urbana Hängsels former. Enligt gestaltpsykologin innebär detta att byggnaden visuellt har en svag förankring. Urbana Hängsel verkar visuellt ha kommit på plats genom ”dockning” ovanifrån. En intressant detalj förstärker detta intryck: i hörnet där den södra och västra fasaden möts, överlappar den bruna plåthuvens sockeln med en spets (se bild 22). Urbana Hängsel ger visuellt inget intryck av att fortsätta ner i marken. Således upplevs den vara rotlös ur ett gestaltpsykologiskt perspektiv.

En rimlig slutsats av iakttagelserna är att Urbana Hängsel snarare får sin visuella förankring genom att fästa an till Tornhuset i stället för till marken.



**Bild 21.** *Urbana Hängsels västfasad.*



**Bild 22.** *Sydvästra hörnet av Urbana Hängsel.*

## Färg och vikt

Rasmussen diskuterar hur färg kan förstärka känslan av vad som är upp och ner i en byggnad och nämner tanken att golv bör vara gråa eller bruna för att efterlikna jordtoner eller sten.<sup>77</sup> På så sätt förmedlas en stabil känsla. Med samma tänkesätt bör ett innertak vara ljus, som himlen. Arnheim utvecklar denna tanke genom att diskutera en byggnads visuella gravitationscenter.<sup>78</sup> I en byggnad upplevs grunden bära den största visuella tyngden. Denna börda avtar högre upp. En arkitekt kan då välja att lägga till visuell tyngd i byggnadens övre delar. Arnheim menar att det fungerar som inom måleri: en svart yta ser tyngre ut i övre delen av en bild än i den nedre.

Tornhusets mörka takbeklädnad ger alltså tyngd åt huskroppen. Man kan säga att det fungerar som ett avslutande lock på tegelvolymen. Urbana Hängsels mörka, bruna fasadfärg är iögonfallande och korresponderar med färgen på tornhusets takbeklädnad. Hur uppfattas då Urbana Hängsels mörka fasad? Analysen har redan konstaterat att Urbana Hängsel saknar visuell förankring till marken. Frågan uppstår nu om den mörkbruna aluminiumfasaden med visuell tyngd kompenserar denna instabilitet? Eller riskerar Urbana Hängsel att visuellt glida av den tunna, lätta sockeln? Arnheim ger inga riktlinjer för vilka proportioner av ljusa och mörka volymer har förmåga att tynga ner eller lätta upp en byggnads gravitationscenter. Men här verkar föreligga en tvetydighet: Urbana Hängsel är tung och saknar förankring. För att dra det till sin spets skulle Urbana Hängsel kunna liknas vid en alltför tung och osjälvständig typ med ett osäkert gravitationscenter. Därför söker byggnaden stöd hos Tornhuset. Alltså stärks härigenom antagandet att relationen mellan byggnaderna är komplicerad. Man kan elakt säga att Urbana Hängsel utnyttjar Tornhuset för att få fotfäste. Det kan även noteras att Urbana Hängsel, i jämförelse med Tornhuset, saknar en sammanhängande takform. I stället lutar byggnadens övre, avslutande former i olika riktningar. Byggnadsvolymen upphör alltså utan något visuellt stopp.

---

<sup>77</sup> Rasmussen, op. cit., p. 219.

<sup>78</sup> Arnheim, op. cit., pp. 46–48.

## En psykoanalytisk diskussion

Undersökningen har tidigare redogjort för hur känslor och kroppslig erfarenhet kan tolkas in i byggnader genom projicering. Även Freud menar att mänsklig erfarenhet av den yttre världen alltid är påverkad av psyket och att det sker genom projicering.<sup>79</sup> Det kanske framstår som märkligt att använda psykoanalys för att diskutera arkitektur. En byggnad kan så att säga inte lägga sig ner på en schäslong och berätta för sin psykoanalytiker om sina drömmar och fantasier. Inte heller är det arkitekten eller beställaren, som undersöks psykoanalytiskt.<sup>80</sup> Rose klargör att det inte finns någon specifik metod för hur en psykoanalytisk undersökning inom visuell kultur ska gå till.<sup>81</sup> Det handlar snarare om att diskutera ett visuellt uttryck utifrån psykoanalytiska begrepp. Det är vad som nu ska ske. Några intressanta begrepp för undersökningens frågeställning är *Das Unheimliche* utifrån Freud, samt hans tankar om formlöshet och *den oceaniska känslan*. Kortfattat kommenteras även Freuds *objekt-surrogat*-teori och Lacans spegelteori.

### Das Unheimliche

Freud försöker ringa in en speciell känsla av skräck och obehag i essän *Das Unheimliche*. Han ser två vägar att gå. Dels undersöker han etymologin bakom ordet, dels försöker han finna gemensamma nämnare till känslans ursprung genom exempel.<sup>82</sup>

Freud visar att ordet *heimlich* både betyder hemtrevlig och familjärt, men samtidigt dold och hemlig.<sup>83</sup> Sammansättningen *unheimlich* blir då en motsats till det hemtrevliga och bekanta. På så sätt uppstår en betydelseglidning som motsvarar det ambivalenta då något hemtamt blivit främmande, något bortträngt kommit tillbaka och skapar en känsla av skräck och obehag. Vidler utgår ifrån Freud och resonerar kring *Das Unheimliche* och arkitektur. Vidler menar dock att det inte finns någon arkitektur som i sig kan sägas motsvara *Das Unheimliche*.<sup>84</sup> Däremot existerar byggnader som i olika tider tillskrivits denna egenskap. Typexemplet är spökhuis som förekommer i den gotiska romanen. Om ett hus förknippas med *Das Unheimliche* finns det alltså en historisk eller kulturell förklaring.

---

<sup>79</sup> Abell, op. cit., p. 20.

<sup>80</sup> Rose, loc. cit.

<sup>81</sup> ibid.

<sup>82</sup> S. Freud, *The Uncanny*, p. 124.

<sup>83</sup> ibid., pp. 124–134.

<sup>84</sup> A. Vidler, *The architectural uncanny*, pp. 11–12.

Men den samtida människans känsla av *Das Unheimliche* inför arkitektur är inte bara ett resultat av kulturell påverkan från skräck- och spökhistorier. Vidler diskuterar begreppets olika konnotationer för att sätta fingret på det välbekanta, det hemtama, det nostalgiska och deras allestädes närvarande och subversiva motsatser som hotar att invadera.<sup>85</sup> Författaren menar att det är i människans skräck inför rotlöshet och längtan efter hemhörighet som *Das Unheimliche* blir relevant. Detta tar sig uttryck både i huset och i staden. Det sker genom att ett hus eller hem utlovar skydd samtidigt som det riskerar att öppna sig inför inkräktande hot. Därtill har staden genom modernismen förfrämligat människan och berövat henne känslan av samhörighet.

Utifrån tanken på fiktionens traditionella spökhus så vore Tornhuset kanske den bästa kandidaten för att uppväcka känslor av *Das Unheimliche*, särskilt en mörk natt (se bild 23). Men på vilket sätt skulle Urbana Hängsel kunna väcka känslor enligt *Das Unheimliche*? I denna psykoanalytiska fundering får Tornhuset stå för det hemtama och Urbana Hängsel blir dess subversiva motsats: en objuden gäst som vill bota sin rotlöshet genom att fästa sig vid den gamla tegelbyggnaden och vägrar lämna sin värd i fred. Utifrån detta synsätt utgör Urbana Hängsel ett hot som gör relationen komplicerad. Men om vi försöker se saken ur Urbana Hängsels perspektiv så har hen funnit en hemmets trygga härd hos Tornhuset.

Utifrån Freuds resonemang kan det finnas ytterligare faktorer i relationen som kan komplicera vår uppfattning om byggnadernas samlevnad. Freud menar att *Das Unheimliche* på något sätt alltid bottnar i att något som tidigare varit välkänt och familjärt återkommer i en förändrad, men samtidigt igenkännbar skepnad. Freud diskuterar denna speciella ambivalenta igenkänning i berättelsen om The Sandman.<sup>86</sup> Med vissa tankemässiga friheter skulle resonemanget kunna appliceras på Urbana Hängsels fasadbeklädnad samt Tornhusets branta sadeltak och själva tornets halvvalmade mansardtak. Här finns stora visuella likheter: den mörkbruna färgen samt de branta vinklarna. Tornhusets välkända och familjära tak återvänder alltså i en liknande men samtidigt främmande, och kanske skrämmande, tappning.

---

<sup>85</sup> A. Vidler, *The architectural uncanny*, p. 13.

<sup>86</sup> Freud, op. cit., pp. 135–141.





**Bild 23.** Urbana Hängsel och Tornhuset.

*Das Unheimliche* blir också aktuellt ur ett annat perspektiv. Vidler diskuterar begreppet utifrån samtida arkitektur som vill förfrämliga, bryta och destabilisera arkitektoniska konventioner. Alltså den typ av synsätt som redogjordes för i avsnittet Animism. Denna arkitektur är ambivalent och innefattar en räckvidd av uttryck, från det embryonala till det monstruösa.<sup>87</sup> Särskilt lyfter Vidler fram arkitekten Eisenman.<sup>88</sup> Det här resonemanget går möjligen lite stick i stäv med Vidlers påstående att det inte finns någon särskild arkitektur som i sig kan sägas representera *Das Unheimliche*.

Vidler menar att denna typ av arkitektur kan kopplas till en upplevd förlust av kroppen. Denna tanke uppstod i början av 1900-talet och fick ökat genomslag mot förra seklets slut. Det ledde till en kropp präglad av förlust och fragmentering.<sup>89</sup> På samma sätt som Freud tar litterära exempel för att beskriva *Das Unheimliche*, tar Vidler hjälp av exempel från

---

<sup>87</sup> A. Vidler, *The architectural uncanny*, p. 70.

<sup>88</sup> *ibid.*, pp. 138–145.

<sup>89</sup> A. Vidler, "The building in pain", p. 7.

kultur i form av film, arkitektur och konst för att illustrera denna splittrade kropp.<sup>90</sup> Han spårar ursprunget till denna förlustkänsla till den romantiska idén om det sublimes, till Kant och de tyska romantikerna.<sup>91</sup> Här tycks det alltså föreligga beröringspunkter mellan de två synsätten *Projicering av känslor* och *Animism*.

Även Lacan har en förklaring till denna fragmentiserade kropp genom sin välkända spegelteori.<sup>92</sup> Barnet, mellan cirka 6 och 18 månader, upptäcker sig själv i spegeln som en till synes sammanhängande kropp. Men samtidigt visar spegelbilden barnet som en annan, en objektifiering av självet i en bild sedd från ett yttre perspektiv. Resultatet blir ett förfrämligande och en känsla av en sönderdelad kropp.

Den samtida arkitekturen som tycks vilja destabilisera den klassiska kroppen är inte ett försök att reagera mot, eller demontera, den vitruvianska traditionen. Däremot är den ett sökande efter kroppens status i postmodern teori, både fysiskt och psykiskt, menar Vidler.<sup>93</sup> Han anser att en betraktare med en normal kropp, blir ifrågasatt i mötet med denna nya typ av arkitektur. Beträktaren blir tvinnad, plågad, skuren etcetera och försatt i exempelvis ett tillstånd av förvirring. Urbana Hängsel kan förstås i denna kontext. Dess kropp kan sägas vara fragmenterad, särskilt den västra fasaden, men även den södra.

## Formlöshet och den oceaniska känslan

Förutom *Das Unheimliche* är Freuds teori om det formlösa och *den oceaniska känslan* relevant för att fundera kring betraktarens upplevelse av Tornhuset och Urbana Hängsel. Denna teori har att göra med den orala fasen i barnets tidiga utveckling. Att människor har positiva känslor inför formlös arkitektur skulle utifrån Freud kunna kopplas till perioden då bebisen inte upplever några gränser mellan sig själv, det närande bröstet, modern och världen utanför.<sup>94</sup> Egot är alltså ännu inte skilt från världen. Freud menar att denna känsla överensstämmer med vad en vuxen individ kan uppleva exempelvis vid havet, då en speciell känsla av att vara ett med omvärlden triggas. Alltså en angenäm upplevelse. Detta omnämns inom psykoanalysen som *den oceaniska känslan*.

Detta formlösa tillstånd har inom arkitektur eftersträvats av exempelvis Eisenman. Han har i vissa projekt velat skapa upplösta zoner ("blurred zones"), exempelvis i

---

<sup>90</sup> *ibid.*, pp. 7–8. Vidler finner exempel på denna fragmenterade kropp i exempelvis Prousts *På spaning efter en tid som flytt*, Balzacs roman *Sarrasine*, Shelleys *Frankensteins monster* och Shermans fotografier av sin kropp omgiven av smuts och sörja.

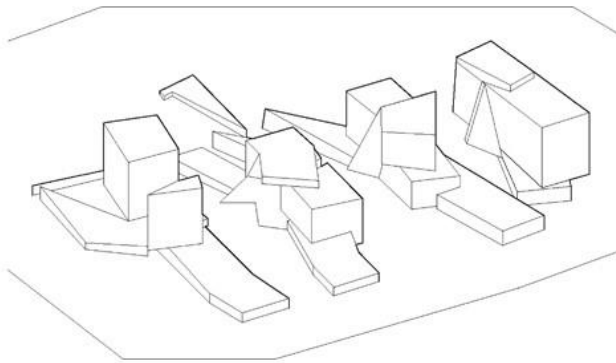
<sup>91</sup> A. Vidler, *The architectural uncanny*, p. 77; "The building in pain", p. 7.

<sup>92</sup> Emerling, *op. cit.*, p. 178; A. Vidler, *The architectural uncanny*, p. 77; "The building in pain", p. 7.

<sup>93</sup> Vidler, "The building in pain", *loc. cit.*

<sup>94</sup> Abell, *op. cit.*, p. 65.

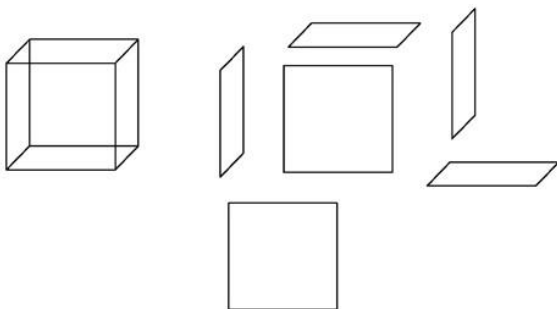
översiktsplanen för Rebstockpark.<sup>95</sup> Där skapar flera byggnadsvolymer ett slags geologiskt mönster, där den bakomliggande matrisen bara vagt kan anas i samspelet mellan tomrum och solida kroppar (se bild X). Urbana Hängsels uttryck påminner om detta.



**Bild 24.** En illustration utifrån Eisenmans översiktsplan för Rebstockpark.

Men arkitektur kan ju per definition inte sakna form och därmed vara formlös. Därför menar Abell att det formlösa är svårt att representera inom arkitektur.<sup>96</sup> I stället kan den oceaniska känslan uppväckas genom avvikelser från slutna, stängda former.

Den ungerske konstnären Moholy-Nagy försökte förstå hur det undermedvetna relaterar till olika former. I teckningar försökte han nå det undermedvetna (se bild 25).<sup>97</sup>



**Bild 25.** En illustration utifrån Moholy-Nagys teckning.

Moholy-Nagy menar att en kub är lätt för en betraktare att få ett kroppsligt förhållande till. Den tecknade kuben utlovar en tredimensionalitet som är enkel för en betraktare att känna en kroppslig relation till. Kuben visar att den har en sida åt höger, en åt vänster o s v. Om kubens beståndsdelar i stället säras och sprids, bryts denna koppling och delarna visar något mer än

---

<sup>95</sup> *ibid.*, p. 66.

<sup>96</sup> *ibid.*, p. 69.

<sup>97</sup> *ibid.*, pp. 61–62.

bara splittrade delar. När betraktaren iakttar delarna genom att flytta blicken mellan dem, skapas en rörelse och därmed något som skulle kunna representera formlöshet och en utsäglig känsla. Det är inte helt orimligt att dra paralleller mellan Moholy-Nagys teckning, och Tornhuset och Urbana Hängsel. Tornhuset står då för den begripliga geometriska formen som genom sin regelbundenhet tycks utlova en solid kropp. Denna kropp är lätt att förstå och förhålla sig till. Men Urbana Hängsel påminner mer om den isärtagna kroppen och man kan tänka sig att en betraktare med blickens rörelse framkallar en utsäglig känsla.

Utifrån ovanstående resonemang går det att säga att Urbana Hängsel med arkitektoniska mått mätt är formlös och därför kan trigga en oceanisk känsla. Således finns det aspekter i Urbana Hängsel som kan sägas framkalla positiva känslor av att vara ett med världen.

## Objekt-surrogat

Som tidigare observerats, kan Freuds objekt-surrogat-teori passa in i tankesättet att det finns en direkt relation mellan byggnader och kroppar. Enligt teorin är glasögon, mikroskop och kamera ersättare för det mänskliga ögat. På samma sätt är skyskrapor och obelisker substitut för penis och beskyddande miljöer är substitut för livmodern.<sup>98</sup> Litteraturprofessorn Elaine Scarry ansluter till Freuds teori om objekt-surrogat, men generaliserar den för att identifiera kroppsliga funktioner och drifter i objekt, snarare än enskilda kroppsdelar.<sup>99</sup> Scarry menar att vi har ett behov av att levandegöra (animera) de konstruerade, döda tingen i den yttre världen. Det beror på ett mänskligt behov att göra en yttre, meningslös värld kännande och ansvarig genom att tillskriva den mänskliga drag.<sup>100</sup> Denna typ av animism har inget att göra med religion eller myt, menar Scarry. Exempelvis representerar fallosen (i form av skyskrapa eller obelisk) och livmodern (i form av en beskyddande byggnad) sexualdriften.<sup>101</sup> Alltså blir det osedda (en drift eller stark längtan) uttryckt i ett yttre, dött objekt. I denna process blir objektet, i detta fall två byggnader, alltså aktiverat att svara mot ett visst fenomen.

Utifrån detta argument är det naturligt att kort applicera objekt-surrogat-teorin på Tornhuset och Urbana Hängsel. Det blir då tydligt att Tornhuset är utrustat med en fallos i öst. Urbana Hängsels mörka, veckade gömslen i väst samt den djupa rumslighet som bildas i den södra fasaden, skulle kunna stå för livmodern. Således skulle byggnaderna, utifrån Scarry,

---

<sup>98</sup> S. Freud, *Civilization and its discontents*, Penguin, London, 2004, pp. 35–36; A. Vidler, "The building in pain", p. 4.

<sup>99</sup> Vidler, "The building in pain", loc. cit.

<sup>100</sup> *ibid.*, pp. 6–7.

<sup>101</sup> *ibid.*, p. 4.

representera sexualdriften. Men faktum är att dessa byggnadsdelar rent fysiskt är vända bort från varandra. Om det utgör ett problem för byggnadernas relation är meningslöst att spekulera om. Resonemanget skulle kräva att en betraktare på ett undermedvetet plan kunde avläsa detta och uppfatta det som ett problem. Men det går inte att kontrollera sådana processer och därför går det inte att dra några säkra slutsatser av denna korrespondens mellan kroppsdelar, drifter och objekt.

## Avslutande diskussion

Utifrån genomgången av de tre olika synsätten om relationen människa-arkitektur, framgår det att det är möjligt att applicera samtliga synsätt på undersökningsobjekten. Den vitruvianska traditionen lever i Tornhuset och den animistiska synen representeras av Urbana Hängsel. Därför framkallar Tornhuset sannolikt trygghet och igenkänning hos en betraktare. Urbana Hängsel kan däremot sägas representera en typ av arkitektonisk varelse som inte korresponderar med människokroppen på samma sätt. Byggnaden verkar ha en egen vilja.

Samtidigt är det fullt rimligt att de känslor som byggnaderna väcker är en typ av projiceringar. En slutsats blir att byggnaderna tillsammans erbjuder en mångfald av tolkningar. Men det är inte troligt att en genomsnittlig betraktare på detta sätt kan bena ut varför och hur kopplingen mellan den egna kroppen och psyket hänger ihop med byggnaderna, vad som har sitt ursprung i själva byggnaderna och vad som är projicering. Därför har den gestaltpsykologiska undersökningen bidragit med några iakttagelser som åtminstone försöker förklara vad som instinktivt kan tolkas som komplicerat i byggnadernas former. En rad faktorer har observerats. Den främsta orsaken är förmodligen avsaknaden av tydliga, vertikala krafter i Urbana Hängsel som gör den rotlös och orsakar svårigheter att ansluta till marken. Det framkommer att Urbana Hängsel tycks skaffa sig stabilitet genom att i stället ansluta i sidled till Tornhuset. Därmed är Urbana Hängsel beroende av Tornhuset för att finna stöd. Detta intryck förstärks ytterligare av Urbana Hängsels tunna sockel. Man skulle kunna säga att tillbyggnaden söker hjälp, eller rentav utnyttjar Tornhuset för att få fäste. Det beroendet understryks också av den upplevda kompression av rumslighet som sker i byggnadernas sammankoppling från den södra vyn. Just rotlöshet är intressant, då även den psykoanalytiska analysen pekar på individens skräck inför rotlöshet genom begreppet *Das Unheimliche*.

Den gestaltpsykologiska analysen visar också på den stora skillnaden mellan byggnaderna när det kommer till begreppen komplexitet och oordning. I Urbana Hängsel är det mycket svårt att finna en grundform, från vilken alla delformer avviker. Det saknas alltså en visuell norm. Därför framstår den som oordnad i stället för komplex. Kontrasten till Tornhusets regelbundna elevation blir slående. Därtill är Urbana Hängsel visuellt tung utifrån sin färgsättning. En rimlig tolkning är att Urbana Hängsel uppfattas som tyngre än Tornhuset, vilket skulle kunna leda till en känsla av ojämnvikt och obalans. Å andra sidan är Tornhuset visuellt rotad till marken och, som tidigare nämnts, är Urbana Hängsel visuellt rotlös. Det kan vara ytterligare en anledning till att relationen upplevs som komplicerad. Hur denna visuella

rotlöshet och tyngd samspelar i mötet med Tornhuset går inte att finna något slutgiltigt svar på utifrån undersökningens teorier.

Både Tornhuset och Urbana Hängsel skulle kunna förstås utifrån *Das Unheimliche*. Utifrån ett kulturellt perspektiv kan Tornhuset påminna om ett traditionellt spökhuis, alltså en slags konnotation som tillskrivits den typen av byggnader. Eftersom Urbana Hängsel avviker så markant från omgivande arkitektur skulle även den kunna ses som representant för *Das Unheimliche* i form av en objuden gäst, och en invaderande kraft. Observationen som visar på likheten mellan Tornhusets tak och Urbana Hängsels beklädnad skulle också kunna representera *Das Unheimliche*, genom att något välbekant återkommer i en förändrad form.

Utifrån psykoanalysens perspektiv enligt Vidler, är Urbana Hängsels kropp fragmenterad, vilket kan påverka betraktaren känslomässiga respons negativt. Allt detta får Urbana Hängsel att framstå som ett olämpligt sällskap för Tornhuset. Men utifrån den psykoanalytiska diskussionen kan man samtidigt ges en helt annan och betydligt positivare uppfattning om Urbana Hängsel. Det handlar om kopplingen mellan det formlösa som kan framkalla *den oceaniska känslan* av att vara ett med världen. En känsla som torde vara mycket eftersträvansvärd för den samtida, urbana människan. Det är möjligt att den fragmenterade kroppen och *den oceaniska känslan* tillsammans skapar en upplevd ambivalens som gör byggnaderna relation komplicerad för en betraktare. Aktuellt i detta sammanhang är också den gestaltpsykologiska iakttagelsen om att Urbana Hängsel saknar visuell grundform, vilket skulle vara en negativ egenskap. Samma aspekt – formlöshet/avsaknad av grundform – kan alltså generera både negativa och positiva intryck.

Sammanfattningsvis går det alltså att finna stöd för att relationen mellan byggnaderna är komplicerad och att Urbana Hängsel åtminstone till viss del är beroende av Tornhuset. Men en beroenderelation kan också vara av naturlig och av godo. Ett litet barn är ju beroende av sina föräldrar, men vi skulle aldrig beskriva den relationen som komplicerad. Snarare är det en naturlig fas att föräldrarna stöttar sin avkomma. Och barnet tillför förmodligen glädje, kärlek och lekfullhet. Med samma typ av glasögon skulle även detta undersökningsobjekt kunna analyseras. Kanske skulle relationen då framstå i mer positiv dager. En mer omfattande undersökning skulle kunna sätta studieobjekten i relation till de närliggande begreppen *det sublima* och *grotesken*. Genom att diskutera byggnadernas interiörer skulle besökarens upplevelser kunna undersökas ytterligare.

## Källor

### Tryckta källor

- Arnheim, R., *The dynamics of architectural form: based on the 1975 Mary Duke Biddle lectures at the Cooper union*, University of California Press, Berkeley, 1977
- Bornstein, P., ”Vinkelrätt”, *Arkitektur*, 2015, nr 5, pp. 82–89
- B. C. Brolin, *Architecture in context: fitting new buildings with old*, Van Nostrand Reinhold Company, New York, 1980
- Corengia E., ”Malmös FN-byggnad vinner Årets stadsbyggnadspris”, *Planering i Malmö: information från Malmö Stadsbyggnadskontor*, 2016:1
- Cragoe, C. D., *How to read buildings: a crash course in architectural literacy*, Herbert, London, 2008
- Dunér, S., i P. Cornell et al. red., *Bildanalys: teorier, metoder, begrepp: [uppslagsbok]*, 3:e uppl., Gidlund, Stockholm, 1999, pp. 156–158
- Emerling, J., *Theory for art history*, andra uppl., Routledge, Taylor & Francis Group, London, 2019
- Foster, H., ”1922”, i H. Foster et al. red., *Art since 1900*, 3:e uppl., Thames & Hudson, London, 2016
- Freud, S., *The Uncanny*, Penguin, London, 2003  
— *Civilization and its discontents*, Penguin, London, 2004
- Garcia, D., ”World Maritime University, Tornhuset”, *Architecture Australia*, vol. 106, nr. 3, 2017, pp. 28–34
- Hayes, D. M., *Body and sacred place in medieval Europe, 1100-1389*, Routledge, New York, 2003
- Hierner, M., ”Sailing Along”, *Mark*, nr. 58, 2015, pp. 29–29
- Lee, M., *När Andra skriver: skrivande som motstånd, ansvar och tid*, Glänta produktion, Diss. Göteborg: Göteborgs universitet, 2014, Göteborg, 2014
- Lavin, S., ”Richard Neutra and the Psychology of the American Spectator”, *Grey Room*, vol. 1, 2000, pp. 42–66  
— *Form follows libido: architecture and Richard Neutra in a psychoanalytic culture*, MIT Press, Cambridge, Mass., 2005
- Marmot, A., ”Educational Innovation through Building Adaptation”, *Architectural Design*, vol. 87, nr. 5, 2017, pp. 96–105



- McEwen, I. K., *Vitruvius: writing the body of architecture*, MIT Press, Cambridge, Mass., 2002.
- Millon, H., "The Architectural Theory of Francesco di Giorgio", *The Art Bulletin*, 1958, vol. 40, nr 3, pp. 257–261
- Neuman, E., "Psychoanalyzing architecture: The uncanny, the libido and the built environment", *HAGAR: Studies in Culture, Polity & Identities*, 2010, vol. 10, nr 1, pp. 23–35
- Nesbitt, K., "The Sublime and Modern Architecture: Unmasking (An Aesthetic of) Abstraction", *New Literary History*, 1995, vol. 26, nr 1, pp. 95–110
- Rasmussen, S. E., *Experiencing architecture*, paperback ed., M.I.T., Cambridge, Mass., 1964 (1959)
- Rose, G., *Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials*, 4:e uppl., Sage, London, 2016
- Thornberg, B., "Prisad byggnad en skymf", *Sydsvenskan*, sektion Opinion, 2015-09-18
- Vidler, A., "The building in pain: The body and architecture in post-modern culture", *AA Files*, nr. 19, 1990, pp. 3–10  
— *The architectural uncanny: essays in the modern unhomely*, M.I.T. Press, Cambridge, Mass., 1992
- Wölfflin, Heinrich, *Renaissance and Baroque*, Cornell Paperbacks, Ithaca, N.Y., 1975 (1967)
- Zevi, B., *Architecture as Space: How to look at Architecture*, Horizon Press, New York, 1957

## Elektroniska resurser

Abell, J., *Freud For Architects* [Elektronisk resurs], Routledge, Oxon, 2020

## Internetadresser

Arkitekturupproret, <https://www.arkitekturupproret.se/>, hämtad 2021-11-01

Nationalencyklopedin, [www.ne.se](http://www.ne.se), uppslagsord:

"Theodor Lipps", hämtad 2021-12-06

## Bildförteckning

- Bild 1:** Kim Utzon och arkitektbyrån Terroir, *Urbana Hängsel*, 2015, samt Harald Boklund, *Tornhuset*, 1910, foto: Karolina Nilsson, 2021-12-06
- Bild 2:** illustration av Henry Millon i ”The Architectural Theory of Francesco di Giorgio”, *The Art Bulletin*, 1958, vol. 40, nr 3, pp. 258
- Bild 3:** Coop Himmelblau, *Tillbyggnad på tak på Falkestrasse, Wien*, foto: okänd, <https://divisare.com/projects/305869-coop-himmelb-l-au-wolf-d-prix-partner-rooftop-remodeling-falkestrasse-wien> hämtad 21-12-25
- Bild 4:** Peter Eisenman, *Cidade da Cultura, Santiago de Compostela*, 2011, foto: Luis Miguel Bugallo Sánchez, [https://en.wikipedia.org/wiki/File:2013\\_Cidade\\_da\\_Cultura\\_Santiago\\_de\\_Compostela\\_-\\_Galiza.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:2013_Cidade_da_Cultura_Santiago_de_Compostela_-_Galiza.jpg) hämtad 21-12-25
- Bild 5:** David Libeskind, *Judiska museet, Berlin*, 1989, foto: Guenter Schneider, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:JewishMuseumBerlinAerial.jpg> hämtad 21-12-25
- Bild 6:** Bernard Tschumi, *Parc de la Villette, Paris*, 1984–1987, foto: Guilhem Vellut, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Canal\\_@\\_La\\_Villette\\_@\\_Paris\\_\(33091237904\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Canal_@_La_Villette_@_Paris_(33091237904).jpg) hämtad 21-12-25
- Bild 7:** *Urbana Hängsel* och *Tornhuset*, foto: Karolina Nilsson, 2021-12-06
- Bild 8–10:** *Tornhuset*, foto: Karolina Nilsson, 2021-12-06
- Bild 11–12:** *Urbana Hängsel*, foto: Karolina Nilsson, 2021-12-06
- Bild 13:** Situationsplan i Bornstein, P., ”Vinkelrätt”, *Arkitektur*, 2015, nr 5, p. 85
- Bild 14:** *Urbana Hängsel* och *Tornhuset* sett från luften, Google Earth, hämtad 21-12-25
- Bild 15:** *Urbana Hängsel*, foto: Karolina Nilsson, 2021-12-06
- Bild 16:** *Urbana Hängsel* och *Tornhuset*, foto: Karolina Nilsson, 2021-10-10
- Bild 17:** *Urbana Hängsel* och *Tornhuset*, foto: Karolina Nilsson, 2021-12-06
- Bild 18–19:** *Urbana Hängsel*, foto: Karolina Nilsson, 2021-12-06
- Bild 20:** illustration i Arnheim, R., *The dynamics of architectural form: based on the 1975 Mary Duke Biddle lectures at the Cooper union*, University of California Press, Berkeley, 1977, p. 182
- Bild 21–22:** *Urbana Hängsel*, foto: Karolina Nilsson, 2021-12-06

**Bild 23:** *Urbana Hängsel och Tornhuset*, foto: Mark Syke i Garcia, D., ”World Maritime University, Tornhuset”, *Architecture Australia*, vol. 106, nr. 3, 2017, p. 31

**Bild 24–25:** illustrationer i Abell, J., *Freud For Architects* [Elektronisk resurs], Routledge, Oxon, 2020, p. 67 och p. 61