

Encountering Atmospheres

A Reflection on the Concept of Atmosphere in the Work of Juhani Pallasmaa and Peter Zumthor

While it may not be surprising that today Peter Zumthor and Juhani Pallasmaa share common ground with the concept of atmosphere, it is nevertheless something to make us sit up and take note. The one essentially taciturn and above all a master builder, the other admittedly an architect, but active primarily as a lecturer, historian and architecture theorist. Theorist Pallasmaa himself says that he first became familiar with the term at a conference in Copenhagen on ‘Atmospheres: Architecture and Urban Space’, in 2011,¹ whereas until then he was happy pigeonholing his own work under terms such as ‘embodied image’ or ‘the eyes of the skin’.² For Zumthor, the concept evidently assumed a central meaning in the context of the ‘Poetische Landschaft’ project organised by Brigitte Labs-Ehlert, as part of which he lectured in 2003 on ‘Atmosphären’ – this culminated in his book of the same name, published in 2006 by Birkhäuser in Basel.³

However, both use the term ‘atmosphere’ occasionally, or rather in Zumthor’s case relatively frequently, and one can certainly not say ‘coincidentally’ as these occasional uses are definitely significant. For example, in the book *Atmosphären*, when discussing the photo of Broad Street Station in Richmond, Zumthor mentions it to describe a decisive impression that played a strong role in his biography as an artist. In *Thinking Architecture* (1998) he mentions his aunt’s kitchen and ends the account with the sentence: ‘The atmosphere of this room is insoluble linked with my idea of a kitchen.’⁴

And Pallasmaa makes use of the expression atmosphere to describe what holds Alvar Aalto’s ‘episodic architecture’ together, that is an architecture that proceeds not from an overall concept but from the details and individual scenes: ‘The whole is held together by the constancy of an emotional atmosphere, an architectural key, as it were.’⁵ Both men use the term to designate an overall emotional impression that a building, a scene or even an image makes.

It is worth asking what the close link is between these two architects and why today both exhibit the same tendency to use the term ‘atmosphere’ to describe the central intent of their work. Generally speaking, they are linked by an underlying stance that is critical of modernism. This may include a degree of conservatism, but is specifically directed against the style promulgated by architectural modernism. They feel the latter is characterised by rational designs, industrial buildings and above all by the dominance of the visual. One could join them in asking whether categorising architecture as one of the visual arts is not counterproductive.⁶ Both men emphasise the other senses instead, Pallasmaa primarily championing the haptic. Moreover, they criticise an approach that starts with the overall building

1

The contributions to the conference ‘Atmospheres: Architecture and Urban Space’, which took place in Copenhagen, will be edited by Christian Borch and published by Birkhäuser.

2

Both categories are book titles: *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses* (London: Academy Editions, 1996); *The Embodied Image: Imagination and Image in Architecture* (Chichester: John Wiley, 2011).

3

Peter Zumthor, *Atmosphären* (Basel: Birkhäuser, 2006).

4

Peter Zumthor, *Thinking Architecture* (Basel: Birkhäuser, 1998), 9.

5

Juhani Pallasmaa: ‘Hapticity and Time. Notes on Fragile Architecture (2000),’ in: Peter Mackeith (ed.), *Encounters. Architectural Essays* (Helsinki: Rakennustieto Oy, 2005), 326. Pallasmaa describes this episodic approach to building by Aalto extensively in the book he edited: *Alvar Aalto, Villa Mairea* (Helsinki: Alvar Aalto & Mairea Foundation, 1998), 85 ff.

Een treffen van sferen

Reflectie op het begrip sfeer bij Juhani Pallasmaa en Peter Zumthor

Dat Peter Zumthor en Juhani Pallasmaa elkaar vandaag in het kader van het begrip 'sfeer' treffen, is niet verrassend, wel iets om bij stil te staan. De een is een man van weinig woorden en vooral architect; de ander is weliswaar ook architect, maar vooral actief als docent, historicus en theoreticus op het terrein van de architectuur. Theoreticus Pallasmaa kwam naar eigen zeggen pas in 2011, op de conferentie 'Atmospheres: Architecture and Urban Space' in Kopenhagen,¹ in aanraking met het begrip sfeer terwijl hij zich tot dan toe voornamelijk bediende van termen als *embodied image* of het 'zien' via de huid.² Voor Zumthor is sfeer kennelijk een kernbegrip geworden, sinds hij in het kader van het door Brigitte Labs-Ehlert georganiseerde project 'Poetische Landschap' in 2003 een lezing gaf onder de titel 'Atmosphären', waar uiteindelijk zijn gelijknamige boek uit voortkwam dat in 2006 verscheen.³

Bij beiden komt de term sfeer overigens eerder ook al wel incidenteel voor, bij Zumthor zelfs relatief vaak, al wil dat helemaal niet zeggen dat het gebruik ervan slechts 'bijkomstig' is, want in die incidentele gevallen is de betekenis wel degelijk van belang. Zumthor is al eerder voor zijn artistieke ontwikkeling diepgaand beïnvloed door het begrip sfeer, zoals blijkt uit de foto van Broad Street Station in Richmond (Londen) die hij in 2006 opneemt in *Atmosphären*. In *Thinking Architecture* (1998) schetst hij een beeld van de keuken van zijn tante en eindigt met de zin: 'De sfeer van deze kamer is onlosmakelijk verbonden met mijn idee van een keuken.'⁴ En Pallasmaa gebruikt het begrip sfeer om aan te duiden wat de bindende factor vormt van de 'episodische architectuur' van Alvar

Aalto, architectuur die niet uitgaat van een totaalconcept, maar meer van details en losse onderdelen: 'Het geheel wordt bijeen gehouden door de constante van een emotionele sfeer, een architectonische sleutel als het ware.'⁵ Beiden betitelen er dus de emotionele totaalindruk mee die van een bouwwerk, een omgeving of zelfs van een beeld uitgaat.

Het is interessant na te gaan wat deze twee architecten met elkaar gemeen hebben en waarom ze tegenwoordig allebei de neiging hebben om zo de nadruk te leggen op het begrip sfeer. Wat hen in algemene zin bindt, is hun kritische houding ten aanzien van het modernisme. Daarin schuilt misschien een zeker conservatisme, maar ze zetten zich vooral af tegen de stijl die het modernisme propageert. Wat hen betreft wordt die gekenmerkt door rationele ontwerpen en industrieel bouwen, maar vooral door een overheersende aandacht voor het visuele. De vraag die daar logisch uit voortvloeit, is of de indeling van de architectuur bij de visuele kunsten niet contraproductief is.⁶ Beiden pleiten ze voor meer

1

De bijdragen aan de conferentie conferentie 'Atmospheres: Architecture and Urban Space' in Kopenhagen, onder redactie van Christian Borch, zullen worden uitgegeven bij Birkhäuser.

2

Dit zijn ook Pallasmaa's boektitels: *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses* (Londen: Academy Editions, 1996) en *The Embodied Image: Imagination and Image in Architecture* (Chichester: John Wiley, 2011).

3

Peter Zumthor, *Atmosphären* (Basel: Birkhäuser, 2006).

4

Peter Zumthor, *Thinking Architecture* (Basel: Birkhäuser, 1998), 9.

5

Juhani Pallasmaa, 'Hapticity and Time. Notes on Fragile Architecture (2000)', in: Peter Mackeith (red.), *Encounters. Architectural Essays* (Helsinki: Rakenustieto Oy, 2005), 326. Pallasmaa gaat uitvoerig in op het episodische bouwen van Aalto in het door hem samengestelde boek *Alvar Aalto: Villa Mairea 1938-1939* (Helsinki: Alvar Aalto Foundation en Mairea Foundation, 1998), 85 e.v.

6

Gernot Böhme, 'Architektur: eine visuelle Kunst?', in: Böhme, *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2013 [7^e uitgebreide druk]), 112-133.

and works down to the details and insist instead that there is at least oscillation between the whole and the parts in the design process. Behind this idea is above all the demand that we take our cue from the needs of future users, try and think our way into them, if not indeed identify with them. However, this means that the architect should start with the user's future residential setting and the interior that is then used. The two therefore reject what, for example, was the case with Libeskind's Jewish Museum in Berlin or, for that matter, Gehry's Guggenheim-Museum in Bilbao, namely that initially the building is simply posited like an autonomous sculpture, and then later filled by others with objects, in terms of which the relationship to architecture can no longer be construed.⁷

Add to these two points, the rejection of modernism and planning from the perspective of the user, a third, namely the high esteem they have for craftsmanship. Included in this category are the craftsmen who are involved in manufacturing buildings, which under the given production conditions is of course only possible with very special projects. What is far more important is craftsmanship on the part of the architect himself. This means that both men uphold classical hand drawing and studying designs using real models, in other words are sceptical of design work solely at the computer screen. This no doubt has to do with the fact that both have rustic origins, but in the case of Pallasmaa, who follows Heidegger here, is put on a pedestal as the foundations of creative activity.⁸ For both, this means that architecture must be taught classically in a master-pupil relationship.

What concepts have the two used hitherto, without the notion of atmosphere, to articulate their shared interest? It is easier to say for Pallasmaa, probably because he is a theorist, while Zumthor as the practical man sets less store by coining terms and therefore tends to favour descriptions or even paraphrase. The main term Pallasmaa used was that of *embodied image*. This concept is clearly influenced by Merleau-Ponty, who only wanted to retain the concept of the ego or individual to the extent that the individual was then construed in corporeal terms.⁹ As regards Pallasmaa, who rejects the primacy of the visual in architecture, it is noteworthy that he nevertheless upholds the notion of *image*. What he

has in mind are real, embedded images. Thus, for example, in architecture a *door* cannot simply continue being a formal element, but must be considered a passage, an element in the course of life. Put differently, not only need dynamic aspects be taken into account (Pallasmaa is of the opinion that architecture is more a verb than a noun), but also the other senses, and he therefore accords absolute priority to the tactile. He suggests that tactility is the primary sense and all the other senses are derived from it. And since, true to the post-Cartesian tradition, he views tactility as a surface sense, skin as the sensory organ, facial sense also needs to be grasped as a special form of tactility, and hence the title of his book is *The Eyes of the Skin*.

If one were to identify a corresponding core idea in Zumthor's approach, then it would be the primacy of the material. That said, the extraordinary weight that Zumthor accords the material relates to the real materials used in building and therefore not to what I have termed the *gleam of material*, the appearance of surfaces: Zumthor rejects rendering, sheaths or camouflage on his walls.¹⁰ This basic tenet of his

6

Gernot Böhme, 'Architektur: eine visuelle Kunst?', in: Böhme, *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2013 [7th exp. ed.]), 112-133; Published in English in: Ralf Beil and Sonja Feßel (eds.), *Andreas Gursky – Architektur* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2008), 24-31.

7

Needless to say, the same issue should be discussed as regards Zumthor's Kunsthau in Bregenz, Austria, although it bears considering that this gallery was explicitly created for changing exhibitions and the interior design is therefore very restrained in architectural terms.

8

Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand. Existential and Embodied Wisdom in Architecture* (Chichester: John Wiley, 2009).

9

For instance Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* (New York: Routledge, 2005) and Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible* (Evanston: Northwestern University Press, 1968).

10

G. Böhme, 'Der Glanz des Materials,' in: *Atmosphäre*, op. cit. (note 5), 49-65. See also 'Inszenierte Materialität', in: *Daidalos*, no. 56 (1995), 36-43.

aandacht voor de overige zintuigen, Pallasmaa vooral de tastzin. Verder hebben ze kritiek op het idee dat een ontwerpproces zich lineair ontwikkelt van geheel naar detail en bepleiten ze juist dat op zijn minst een wisselwerking tussen deel en geheel moet plaatsvinden. Belangrijkste punt is dat er rekening wordt gehouden met de behoeften van de toekomstige gebruiker, dat men zich in hem verplaatst en zich misschien zelfs met hem identificeert. Dat houdt dan wel in dat een architect zal moeten uitgaan van de toekomstige woonomgeving van die gebruiker c.q. het beoogde gebruik van het interieur. Voor Pallasmaa en Zumthor dus beslist geen creaties zoals het Joods Museum van Libeskind in Berlijn of Gehry's Guggenheim Museum in Bilbao, waar eerst een bouwwerk als zelfstandige sculptuur wordt neergezet, dat vervolgens door anderen met objecten wordt gevuld waaruit geen enkele relatie met de architectuur spreekt.⁷

Behalve die twee punten, de afkeer van het modernisme en de wens om vanuit het perspectief van de gebruiker te bouwen, delen ze ook een grote waardering voor een ambachtelijke manier van bouwen, wat met de huidige productieomstandigheden bij bouwprojecten alleen in zeer bijzondere gevallen uitvoerbaar is. Maar wat zij nog veel belangrijker vinden, is dat de architect zelf ambachtelijk te werk gaat. Dat houdt in dat zij vasthouden aan klassieke, met de hand getekende ontwerpschetsen en aan ontwerpstudies met concrete maquettes, en dus een sceptische houding hebben tegenover het ontwerpen op de computer. Dat heeft zeker te maken met het feit dat ze een rurale achtergrond hebben, maar Pallasmaa verheft dat gegeven van ambachtelijkheid (in navolging van Heidegger) nog eens tot een van de basiswaarden voor creativiteit.⁸ Verder delen ze ook de mening dat architectuur een vak is dat op de klassieke manier van leermeester op leerling dient te worden overgebracht.

In welke termen hebben ze hun gemeenschappelijke interesses, voordat ze het begrip sfeer gingen hanteren, onder woorden gebracht? Dat is bij Pallasmaa gemakkelijker gezegd, waarschijnlijk omdat hij theoreticus is, terwijl Zumthor als man van de praktijk veel minder waarde hecht aan precisering van begrippen en eerder geneigd is tot meer algemene

beschrijvingen of parafraseringen. Pallasmaa bedient zich voornamelijk van het begrip *embodied image*, duidelijk beïnvloed door Merleau-Ponty, voor wie begrippen als het 'ik' of 'subject' alleen konden bestaan als er sprake was van een belichaamd subject.⁹ Pallasmaa wijst de voorrang van het visuele in de architectuur af, maar houdt opmerkelijk genoeg wel vast aan het begrip *image*. Maar dan gaat het wel om beeld dat concrete, inherente betekenissen heeft en niet enkel om een visueel beeld. In de architectuur is 'deur' niet louter een vorm, maar moet ook begrepen worden als doorgang, een existentieel element in het dagelijks leven. Waarmee niet gezegd is dat de aandacht enkel moet uitgaan naar het dynamische – voor Pallasmaa is architectuur immers meer een werkwoord dan een zelfstandig naamwoord – maar zijn het juist de andere zintuigen die aandacht verdienen, en de tastzin vindt hij daarbij veruit het belangrijkste. De tastzin is volgens hem het oorspronkelijke zintuig, waarvan alle andere zintuigen zijn afgeleid. En aangezien hij, in lijn met de post-cartesiaanse perceptie, de tastzin als oppervlaktezintuig beschouwt en daarmee de huid als tastorgaan, dient dus ook het gezichtsvermogen als een bijzonder soort tastzintuig opgevat te worden. Vandaar ook zijn boektitel *The Eyes of the Skin*.

Een vergelijkbaar kernbegrip bij Zumthor is waarschijnlijk de prioriteit van het materiaal. Het buitengewone belang dat hij aan materiaal hecht, richt zich overigens op het concrete bouw materiaal. Dus niet op dat wat ik de *schone schijn van het materiaal* heb genoemd, ofwel de afwerking van de buitenkant: pleisterkalk, siersteen of camouflage wijst Zumthor

7

Natuurlijk gaat diezelfde vraag ook op voor Zumthor's Kunsthaus in Bregenz, al moet daarbij worden opgemerkt dat het expliciet is ontworpen voor wisselentoonstellingen en de architectonische vormgeving van het interieur zeer sober is.

8

Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand. Existential and Embodied Wisdom in Architecture* (Chichester: John Wiley, 2009).

9

Zie bijv.: Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*. (New York: Routledge, 2005) en Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible* (Evanston: Northwestern University Press, 1968).

building designs, and we could term it taking the materials seriously, brings additional more or less rigid standards into play, such as factoring into the design the building's acoustic qualities (and not just of music halls), or embedding the buildings into their surroundings and the landscape as regards the materials used. Moreover, Zumthor aspires to make edifices that interact with the way the weather and light change depending on the season.

Finally, in the oeuvre of both men there is a manifest interest in the emotional effect of architectural works. And this element may indeed be decisive for the fact that their shared interest ultimately converges in the concept of atmosphere. For neither the introduction of emotionality derives from the expansion of the visual to include the other classical four senses, nor does taking the materials seriously directly reveal why it is emotions that are involved. Yet this is the case with atmospheres, as atmospheres are, in the simplest definition, *tempered spaces*.

So all that would remain is to show how the concept of atmosphere informs both architects' thoughts and intentions. What emerges is that they have both only gone halfway, as it were, and have not fully exhausted the potential that the concept of atmosphere has for architecture. To take Pallasmaa first. I have already pointed out that Pallasmaa, by according tactility the role of being the sense at the root of all senses, essentially falls prey to a Cartesian reduction. For originally, starting with Aristotle, the haptic sense was by no means a surface sense and its organ was also not the skin, but the flesh or in the final instance even the heart. This view will seem obvious to modern man if we remember that to this day we still assign the sense of warmth to tactility. In terms of recent phenomenology as promulgated by Hermann Schmitz, we should now say that it is not one of the five senses that is the underlying sense, but corporeal feeling.¹¹ Corporeal feeling allows me not only to feel something, but also to feel how I feel, my sensitive state. Atmospheres are by nature experienced by corporeal feeling, namely by their tendency to 'affect' me, to put me in a specific mood. This is precisely the point where one would arrive if one thought the concept of the embodied image through to its end.

Incorporating views can also mean that we are affected by them, actually experience them in corporeal feelings.

Likewise, taking material properties seriously, and we have stated that this is the core of Zumthor's outlook, implies corporeality. For how are materials actually experienced? Is there a specific sense for materiality? One could of course say that they are primarily experienced through touch, but also by their appearance, visually. Moreover, and Zumthor attaches great importance to this, they can be experienced by acoustic resonance and, if we are not talking about construction materials, then of course and perhaps even primarily by the oral senses. One could thus conclude that the nutritional sense is the real material sense.

In the context of architecture it is, however, more appropriate to say that material is experienced synesthetically.¹² Synesthetic qualities, such as coarse or cold, are so called because they are experienced using different sensory qualities that can mutually substitute for each other. For example, a room can seem cool because it is painted blue, or because it is completely tiled. It is again the corporeal feeling that drives synesthetic experience. Synesthetic qualities are perceived through the sensitive state they engender in my body. We see that Zumthor's notion of taking materials seriously also essentially rests on corporeal experience. Naturally, he is also interested in something like truth in architecture and no doubt again in craftsmanship, and ecological aspects, but the users perceive the materials through synesthetic experience, that is, in the final analysis in the affective impact of corporeal feeling.

So we see that the emergence of the concept of atmosphere in the work of Pallasmaa and Zumthor has to do with the fact that they take man in his corporeality as the reference point of architecture. This new humanism may be reminiscent of Vitruvius, but the issue here is not that man as a body becomes the basic yardstick of built proportions. Rather, as a body man is,

11
Schmitz, Hermann. *Neue Phänomenologie* (Bonn: Bouvier 1980).

12
Gernot Böhme, 'Synästhesien', in: Böhme, *Atmosphäre*, op. cit. (note 5), 85-98.

af.¹⁰ Aan het door hem beproefde basisprincipe serieuze aandacht voor het materiaal bij het bouwen voegt hij nog enige richtlijnen toe. Bijvoorbeeld dat er in het ontwerp rekening moet worden gehouden met de akoestische eigenschappen van gebouwen – en niet alleen bij muziekzalen – of dat gebouwen qua materiaal in de omgeving en het landschap moeten passen. Plus dat er een zekere wisselwerking moet worden nagestreefd met de door het jaar heen wisselende weers- en lichtomstandigheden.

Bij zowel Zumthor als Pallasmaa is bovendien nog hun interesse te noemen in de emotionele uitwerking van architectuur. Dit element kan weleens doorslaggevend zijn voor het feit dat hun interesses uiteindelijk samenkomen in het begrip sfeer. Uitbreiding van het visuele met de andere vier klassieke zintuigen leidt immers niet per se tot een emotioneel effect, en evenmin wordt helder waarom iemand geëmotioneerd zou raken, als hij serieus aandacht schenkt aan het stoffelijke. Maar als je uitgaat van sferen wordt het wél verklaarbaar: volgens de simpelste definitie zijn sferen tenslotte *stemmige ruimten*.

Rest nog duidelijk te maken hoe het begrip sfeer aansluit bij de gedachten en bedoelingen van de twee architecten. Naar zal blijken, zijn ze ergens halverwege blijven steken, en hebben ze het potentieel dat het begrip sfeer voor de architectuur heeft, nog niet ten volle benut. Laten we allereerst naar Pallasmaa kijken. Ik heb er al op gewezen dat, als hij de tastwaarneming beschouwt als het principiële zintuig, hij zich laat misleiden door een cartesiaanse beperking. Oorspronkelijk (al bij Aristoteles) was tastzin allerm minst een oppervlaktezintuig en verliep de tastzin ook niet enkel via de huid, maar in bredere zin ook via het vlees of eventueel het hart. Deze opvatting zal ook de moderne mens direct begrijpen, als hij zich realiseert dat we nog altijd ons warmtegevoel bij de tastwaarneming indelen. Zoals Hermann Schmitz stelde in het kader van de zogenaamde nieuwe fenomenologie, moeten we niet een van de vijf zintuigen als basiszintuig beschouwen, maar de lichamelijke waarneming.¹¹ Die beperkt zich niet tot het waarnemen van dingen, maar strekt zich ook uit tot hoe men zich voelt, onze gemoedstoestand. Sfeer is iets wat zich door lichamelijke waarneming laat ervaren: ik kan er ‘affectief’ door geraakt worden,

in een bepaalde stemming door gebracht worden. Dat is ook precies waar je op uitkomt, wanneer je de hele gedachtegang rond *embodied image* volgt. De belichaming van beelden kan namelijk ook inhouden dat we affectief door die beelden geraakt worden en dat we die dus als een feitelijke lichamelijke waarneming ondergaan.

Ook serieuze aandacht voor het materiaal, de centrale gedachte bij Zumthor, impliceert lichamelijke. Want hoe worden materialen eigenlijk ervaren? Bestaat er een speciaal zintuig voor stoffelijke zaken? Natuurlijk kun je zeggen dat die primair door de tastzin worden ervaren, maar we ervaren ook hun uiterlijk, langs optische weg. En via klanktrillingen, iets waar Zumthor veel waarde aan toekent, en natuurlijk en misschien zelfs wel primair (maar dan gaat het niet zozeer om bouwmaterialen) via de smaak. Je zou zelfs de ervaring van voedsel kunnen zien als de oervorm van de zintuiglijke ervaring van materialen.

Binnen de context van de architectuur kunnen we het, bij de waarneming van materiaal, beter over synesthesie te hebben.¹² Combinaties als rauw/koud worden synesthetisch genoemd, omdat bij de ervaring ervan meerdere zintuigen tegelijk meespelen. Een ruimte kan bijvoorbeeld koel overkomen als hij blauw geschilderd is, maar ook als hij rondom betegeld is. Synesthesie komt dus overeen met de eerder genoemde lichamelijke waarneming. De synesthetische waarneming wordt bepaald door de gemoedstoestand die lichamelijk wordt opgeroepen. Blijkbaar beoogt ook Zumthor met zijn serieuze aandacht voor het stoffelijke een lichamelijke ervaring. Natuurlijk gaat het bij hem ook om zoets als waarheid in de architectuur, en vast ook om ambachtelijkheid en ecologische aspecten, maar uiteindelijk ervaart de gebruiker

10
Gernot Böhme, ‘Der Glanz des Materials’, in: Böhme, *Atmosphäre*, op. cit. (noot 5), 49-65. Zie ook: ‘Inszenierte Materialität’, in: *Daidalos*, nr. 56 (1995), 36-43.

11
Hermann Schmitz, *Neue Phänomenologie* (Bonn: Bouvier 1980).

12
Gernot Böhme, ‘Synästhesien’, in: Böhme, *Atmosphäre*, op. cit. (noot 5), 85-98.

as it were, the sounding board for architectural quality. ‘Quality in architecture is for me when a building manages to move me.’¹³ Put differently, my state of well-being tells me in what sort of a space I find myself. And what between both (namely corporeal state and the qualities of the space I am in) is acting as an intermediary – that is the atmosphere.

The quality of a building or a built ensemble cannot be determined in the final analysis by the eye or the central vantage point in a photo. For the visual senses distances, while the quality of architecture can essentially only be judged by corporeal presence. This does not exhaust the potential the term atmosphere has. If atmospheres are tempered spaces, then both architects primarily refer to the first term defined, namely *temper* or *emotion*. However, the focus is also always on the second term, too, the space: atmospheres are spaces of a unique kind. So what sort of spaces are involved here? An architect thinks in terms of tradition and because he actually always concerns himself with shaping reality, namely the world of things, he thinks of geometric space. But geometric space is the space of representations, of drawings and models.

The space essentially involved, at least if we take the term atmosphere seriously and gear the design seriously to the user’s perspective is the space of corporeal presence. This space has a structure unlike that of geometric space. It is based not on measurements but on local relationships and skins and topological space; above all, it is not isotropic but includes direction, above and below, centring, narrowing and expansion. Indeed the architect must continue to work in the space of things and consider geometry. That said, what is the key is to create spaces of corporeal presence. The introduction of the term atmosphere leads to this redefinition of the art of architecture: architecture is the creation and design of spaces of corporeal presence.

Juhani Pallasmaa’s reaction to this article:

Reading Gernot Böhme’s text one might get the impression that I am thinking of touch as the literal sense of touching, but in fact I am thinking of tactility in an existential sense, as an experience of one’s being and sense of self. This is why the tactile, or haptic, experience becomes the integration of all the sense modalities, and that is why I regard it as the most important of our senses. It is this haptic sense of being in the world, and in a specific place and moment, the actuality of existence, that is the essence of atmosphere.

Gernot Böhme’s postscriptum in reaction to Pallasmaa:

I think his idea of the haptic is best described in German as *leibliches Spüren*. In the end we agree on the matter.

Translation (from German): Jeremy Gaines

de materialen door synesthesie, dus door wat de lichamelijke waarneming emotioneel teweegbrengt.

De prominentere plaats die het begrip sfeer bij Pallasmaa en Zumthor krijgt, is duidelijk een gevolg van het feit dat zij de lichamelijke van de mens als referentiepunt in de architectuur nemen. Dit nieuwe humanisme in de architectuur ademt wel iets uit van de geest van Vitruvius, maar het gaat in dit geval niet om het menselijk lichaam als uitgangspunt van bouwkundige proporties. De mens vormt als lichaam als het ware de klankbodem voor architectonische kwaliteit: 'Architectonische kwaliteit valt of staat voor mij met het feit of een bouwwerk mij weet te raken.'¹³ Met andere woorden: ik voel aan mijn gemoedstoestand in wat voor ruimte ik me bevind. En de link tussen hoe ik me voel en de eigenschappen van de ruimte waarin ik me bevind, dat is de sfeer.

Wat de kwaliteit van een gebouw of bouwcomplexen uitmaakt, is eigenlijk niet met het oog of fotografisch in centraal perspectief te bepalen. Optische waarneming schept tenslotte afstand, terwijl de kwaliteit van een bouwwerk eigenlijk alleen door lichamelijke aanwezigheid beoordeeld kan worden. Hiermee is het potentieel van het begrip sfeer echter nog niet uitgeput. Als sferen stemmige ruimten zijn, dan refereren Zumthor en Pallasmaa voornamelijk aan het eerste onderdeel van die term, aan *stemming* of *emotionaliteit*. Maar het gaat ook altijd om het tweede onderdeel, om ruimte: sferen zijn ruimten met een apart karakter. Maar om wat voor ruimten gaat het hier precies? Een architect denkt traditioneel – ook omdat hij altijd concreet te maken heeft met het vormgeven van de werkelijkheid ofwel de tastbare wereld – aan een meetkundige ruimte. Maar een meetkundige ruimte is een ruimte van presentaties, van tekeningen en maquettes.

De ruimte waarom het werkelijk gaat, althans wanneer we het begrip sfeer serieus nemen en bij het ontwerpen nauwgezet te werk gaan vanuit het oogpunt van de gebruiker, is een ruimte van lichamelijke aanwezigheid. Deze ruimte heeft een andere structuur dan de meetkundige ruimte. Hij kent geen afmetingen, eerder onderlinge verhoudingen en afsluitingen zoals in een topologische ruimte, maar hij is op de eerste plaats niet isotroop: hij kent richtingen,

boven en onder, concentraties, vernauwingen en verwijdingen. De architect zal zeker ook in de concrete ruimte blijven werken en zich met meetkundige oplossingen bezighouden, maar waar het in wezen om gaat, is het creëren en vormgeven van ruimten van lichamelijke aanwezigheid. De introductie van het begrip sfeer moet leiden tot deze nieuwe definitie voor de bouwkunst: architectuur is het creëren en vormgeven van ruimten van lichamelijke aanwezigheid.

13
Zumthor, *Atmosphären*, op. cit. (noot 3), 11.

Reactie Juhani Pallasmaa:

Wanneer je de tekst van Gernot Böhme leest, zou de indruk kunnen ontstaan dat ik bij tastzin denk in de letterlijke zin van aanraking, maar in feite denk ik bij tastzin op een existentiële manier, als een ervaring van je eigen bestaan en begrip van het zelf. Om die reden integreert de tactiele (of haptische) ervaring alle zintuiglijke modaliteiten, en het is om die reden dat ik de tastzin beschouw als ons belangrijkste zintuig. Voor mij is de essentie van sfeer het haptische gevoel waarmee we ons bestaan in de wereld ervaren, de actualiteit van dat bestaan, op een specifieke plek, op een specifiek moment.

Postscriptum Gernot Böhme in reactie op Pallasmaa:

Zijn idee van het haptische zou, denk ik, in het Duits vertaald worden als *leibliches Spüren*. Uiteindelijk zijn we het over dit onderwerp eens.

Vertaling (vanuit het Duits): Wouter Groothuis