Interval & Image in the Embodiment of Memory

Interval & beeld in de belichaming van het geheugen

Over / On Henri Bergson's *Matter and Memory*

Deborah Hauptmann

At the still point of the turning world.
Neither flesh nor fleshless;
Neither from nor towards; at the still point,
there the dance is,
But neither arrest nor movement.
And do not call it fixity,
Where past and future are gathered.
Neither movement from nor towards,
Neither ascent nor decline.
Except for the point, the still point,
There would be no dance,
and there is only the dance.
I can only say, there we have been:
but I cannot say where.
And I cannot say, how long,
for that is to place it in time.

T.S. Eliot, 'Burnt Norton'

Op het roerloze punt van de rondwentelende
wereld. Vlees noch vleesloos;
Van noch naar; op het roerloze punt,
daar is de dans.
Maar rust noch beweging.
En noem het geen verstarring,
waar verleden en toekomst verenigd zijn.
Beweging van noch naar,
Stijgen noch dalen.
Indien het punt er niet was, het roerloze punt,
zou er geen dans zijn,
en er is enkel de dans.
Ik kan enkel zeggen, daar zijn we geweest;
maar ik kan niet zeggen waar.
En ik kan niet zeggen hoelang,
want dat is het plaatsen in de tijd.

(Vertaling door Herman Savotte; Baarn, 1974)

Introduction

Phenomenological questions as they are raised in the architectural discourse (understood as a sustained critique of architecture spanning approximately the last three decades), as well as more current inquiries that typically operate under such framing terms as 'embodiment', tend, in one way or another, to return to the seemingly simple, yet highly fundamental, question; what constitutes the nature of experience in architecture? Whether this question of 'experience' is seen from the point of view of essentialism, methodological description, ontological existence, spiritualism or materialism; one thing remains; that in order to understand experience we need to address the question of perception and, as I will argue here, also memory. Furthermore, we must ask what constitutes consciousness and beg the difficult question of the nature of our own being – with its finite intensity and infinite extensity – as body and spirit, as 'embodied mind' within the world.[1] This paper will address but a few of these notions by way of reading through some works of the philosopher Henri Bergson (1859-1941).[2]

Embodied Perception

In the simplest of terms perception is understood as the faculty through which we process sensorial data into cognitive information. This act of 'taking in' can be seen as relating to knowledge and understanding, as well as to the simple mechanical processing of stimuli into a form of associative recognition. Memory in its most obvious form is commonly seen as the recollection of past perceptions, assuming that there is only a difference in degrees of intensity between perception and memory as well as present and past experiences. As such it is assumed that perception is both physical (sensorial) and mental (cognitive) and memory is primarily a mental faculty of some how (and some where) storing up, or recording these cognitive states. Thus in this form one takes experience to be the cognitive awareness of sensory information as it is grasped in relation to subjective consciousness.

When we discuss an architecture of experience, or perhaps an architecture which desires to derive pure experience, we are typically speaking of an architecture that makes of matter something capable of generating sensorial awareness without the necessary recourse to symbolic or narrative meaning. In other words, we are speaking of an architecture that addresses itself to the domain of the body, not that of the mind, an architecture of sensation over an architecture of signification.[3]

With the above description our minds easily turn towards, or immediately bring forward images of, such work as presented by the contemporary Swiss architects as examples of such materially embodied architecture; but in the course of this essay I hope to raise a challenge to such 'perceptive dependent' positions. The problem to be sketched is immediately apparent, for in aiming at such an architecture of pure perception, memory becomes un-warrant. What is, then, an architecture *of* memory? Can one not immediately think of such an architecture as ostensibly evidenced in the recent work of Daniel Libeskind's Jewish Museum in Berlin? How is one to understand this architecture, an architecture which takes memory as suppositional while denying recourse to any commonly shared, thus potentially communicable, symbolic form or gesture? Is this not an architecture that seeks to engender through the

1
For the purpose of the current argument, we can understand the notion of 'world' in general as the 'grounding of common human experience' be it virtual or actual.

2
In classifying Bergson's philosophy Walter Benjamin writes: 'Since the end of the last century, philosophy has made a series of attempts to lay hold of the *true* experience as opposed to the kind that manifests itself in the standardized, denatured life of civilized masses. It is customary to classify these efforts under the heading of *philosophy of life* (Lebensphilosophie).' Although, one of the most important aspects of his work is considered to be his notion of *élan vital,* it should be mentioned that, though often counted as Metaphysics, Bergson's work engages most critically with the state of affairs (often misunderstood as 'matters of fact') presented by the science of his day; in fact, his notion of time wages itself against the notions presented by Einstein amongst others. Bergson was considered one of the most important philosophers of his day, but he was seemingly forgotten or ignored in philosophical discourse in the years immediately following his death. Some attribute this neglect to his highly literary style of writing – he received the Nobel Prize for Literature with his philosophical writings – others to the fact that the implications of his work on the notions of intuition, multiplicity, and duration were simply too far ahead of his time to be processed as early as the post-war discourse.

3
Gilles Deleuze, with his book *Le Bergsonisme*, is perhaps most responsible for reintroducing Bergsonian thought into contemporary cultural discourse. But even here we see that although the original text was published in 1966 the English

Inleiding

Fenomenologische vragen zoals die gesteld worden in het architectonische discours (opgevat als een onafgebroken kritiek van de architectuur gedurende bij benadering de laatste dertig jaar) en tevens meer actueel onderzoek waarin de term 'belichaming' centraal staat, komen, op de een of andere manier, steeds weer neer op de ogenschijnlijk simpele maar buitengewoon fundamentele vraag: waarin ligt het wezen van de ervaring in de architectuur? Of we deze vraag naar 'ervaring' bekijken vanuit het perspectief van het essentialisme, de methodologische beschrijving, het ontologische bestaan, het spiritualisme of het materialisme, één ding is zeker: om ervaring te kunnen begrijpen moeten we ons bezighouden met de kwestie van de waarneming en ook, zoals ik hier zal betogen, van het geheugen. Bovendien moeten we ons afvragen wat het bewustzijn constitueert en met klem de vraag stellen naar de aard van ons eigen zijn – met zijn begrensde intensiteit en onbegrensde extensiteit – als lichaam en geest, als 'belichaamde geest' in de wereld.[1] In dit artikel zal een beperkt aantal van deze begrippen aan de orde worden gesteld aan de hand van een studie van enkele werken van de filosoof Henri Bergson (1859-1941).[2]

Belichaamde waarneming

In eenvoudige termen wordt waarneming begrepen als ons vermogen zintuiglijke gegevens te verwerken tot cognitieve informatie. Dit 'in zich opnemen' kan zowel in verband worden gebracht met kennis en begrip als met het eenvoudigweg mechanisch verwerken van prikkels tot een vorm van associatieve herkenning. Het geheugen in zijn meest evidente vorm wordt doorgaans beschouwd als de herinnering van waarnemingen uit het verleden, waarbij men ervan uitgaat dat er slechts een gradueel verschil in intensiteit is tussen waarneming en geheugen, en tussen huidige en voorbije ervaringen. Vanuit deze optiek neemt men ook aan dat de waarneming zowel fysiek (zintuiglijk) als mentaal (cognitief) is en dat het geheugen primair een mentale functie is waarmee deze cognitieve toestanden op de een of andere manier (en op de een of andere plaats) worden opgeslagen. Zo beschouwt men ervaring als de cognitieve gewaarwording van zintuiglijke informatie zoals die wordt opgenomen in relatie met het subjectief bewustzijn.

Als we een architectuur van de ervaring bespreken, of misschien een architectuur die pure ervaring wil verkrijgen/afleiden, spreken we doorgaans over een architectuur die materie in staat stelt zintuiglijke gewaarwording teweeg te brengen zonder een noodzakelijke toevlucht te nemen tot symbolische of narratieve betekenis. Met andere woorden, we spreken van een architectuur die zich richt op het domein van het lichaam, niet dat van de geest, eerder een architectuur van gewaarwording dan van zingeving.[3]

Bij bovenstaande beschrijving denken we waarschijnlijk aan, of brengen beelden naar voren van werk zoals dat van de contemporaine Zwitserse architecten, dat een voorbeeld is van zo'n materieel belichaamde architectuur; maar in de loop van dit artikel hoop ik dit soort 'waarnemingsafhankelijke' posities ter discussie te kunnen stellen. Het probleem dat geschetst gaat worden is meteen duidelijk, want door naar zo'n architectuur van pure waarneming te streven *kunnen we niet langer afgaan op het geheugen/wordt het geheugen ongelegitimeerd.* Wat is, dan, een architectuur van het geheugen? Denkt men dan niet onmiddellijk aan het soort architectuur waar het Joods Museum in Berlijn van Daniel Libeskind zo'n overduidelijk voorbeeld van is? Hoe moet men deze architectuur begrijpen, een architectuur die het geheugen als gegeven veronderstelt maar ons tegelijkertijd elk beroep op een gemeenschappelijke, en daar-

1
Binnen het kader van dit betoog kunnen we het begrip 'wereld' in het algemeen opvatten als de 'basis van de gemeenschappelijke menselijke ervaringen' in virtuele dan wel reële zin.

2
Walter Benjamin classificeert de filosofie van Bergson als volgt: 'Sinds het einde van de vorige eeuw heeft de filosofie een reeks pogingen ondernomen vat te krijgen op de *ware* ervaring, geplaatst tegenover het soort ervaring dat zich manifesteert in het gestandaardiseerde, van de natuur vervreemde leven van de beschaafde massa's. Gewoonlijk rangschikt men deze pogingen onder de kop *levensfilosofie* (Lebensphilosophie).' Weliswaar wordt het begrip *élan vital* als een van de belangrijkste aspecten van zijn werk beschouwd, maar hoewel zijn werk vaak tot de metafysica wordt gerekend, houdt het zich het meest kritisch bezig met de stand van zaken (vaak onjuist geïnterpreteerd als 'feiten') in de wetenschap van zijn tijd; zijn concept van tijd staat in feite tegenover dat van, onder anderen, Einstein. Bergson werd als een van de belangrijkste filosofen van zijn tijd beschouwd, maar in de jaren direct na zijn dood werd hij schijnbaar vergeten of genegeerd in het filosofische discours. Sommigen wijten deze veronachtzaming aan zijn uiterst literaire schrijfstijl – hij ontving voor zijn filosofische geschriften de Nobelprijs voor de literatuur –, anderen aan het feit dat de implicaties van zijn werk voor de begrippen intuïtie, veelvuldigheid en duur hun tijd te ver vooruit waren om al in het naoorlogse filosofische discours een plaats te kunnen krijgen.

3
Het is wellicht vooral aan Gilles Deleuze en zijn boek *Le Bergsonisme* te danken dat het gedachtegoed van Bergson is teruggekeerd in het hedendaagse culturele discours. Maar zelfs dan zien we dat, hoewel de tekst oorspronkelijk al in 1966 werd

domain of 'pure perception' an experience which in and of itself will communicate to us, perhaps through us, the meaning present (as opposed to presented) in what we may refer to as 'architectural intention'?

Before addressing these questions it is necessary to qualify some terms in Bergson's work as related to perception and memory. For Bergson that which we think of as having material form is termed *matière* (matter); and this notion of matter is to be understood as 'an aggregate of images', while the idea of 'image' is understood as that which falls between the notions of representation (idealism) and the thing itself (realism). Or what might be termed in our current discussion as *disembodied representation* and *embodied presence*. However, our own bodies too are equally part of this matter, yet they operate in a privileged state in that we do not only know our bodies from without (as pure percept) but from within in the form of sensation and feeling (as affect). Furthermore, our bodies place us at once in motion, in a position of action and reaction in regards the motion or activities of other matter. Now, consciousness is only present when we are in an *affective* state. In other words, when it is needed in order to process feeling and sensation (received excitation) into movement (executed response). Consciousness, on the other hand, disappears when our actions have become 'automatic', or when we are functioning through repetitive or reflexive responses. This is not unimportant for it sets up unconsciousness as a state still capable of perception and not as a deeply disposed form of displaced memory. Yet, memory remains the key to distinguishing consciousness from a mere cerebral state. Understanding memory as described above, as a less intense perception, is exactly what allows us to think of the 'unconscious' in terms of an interiorised and 'contracted' perception. But for Bergson this is a misunderstanding of the faculties we call memory and perception, for without memory, he argues, perception would be impossible. Memory is present for 'However brief we suppose any perception to be, it always occupies a certain duration, and involves, consequently, an effort of memory which prolongs, one into another (perception), a plurality of moments.'[4]

Neither From Nor Towards

With this being said the term 'experience' has yet to be examined, for to do so we will have to include a notion Bergson refers to as the 'decisive turn' from which the domain of proper human experience can be understood. Before discussing this however, the condition of memory must be further addressed. With the above quote we already introduce three terms from which we can infer a temporal condition: duration, prolongation and moments. At the same time the term 'occupy' introduces us to a spatial limitation. This composite is based on a premise in which Bergson states 'perception is master of space in the exact measure in which action is master of time'. Where does memory fall in this premise? Memory understood in its most basic way as a 'recollection image' can only link instances (frozen, divisible) and interpose segments of the past into the present. But if memory is understood as the whole of memory at once present in every moment of presence – in Bergsonian terms this is called 'contracted memory' – then it is memory that takes the body from the homogeneity of space and places it at once into heterogeneous time.

translation did not occur until 1988 with Zone (*Bergsonism*), and this due primarily to the influence of Sanford Kwinter, whom we should also credit for bringing Bergson directly into architectural discourse. We further find that much of the architectural discourse over so called computational, computer driven, or virtual design, (e.g. Lynn, Spuybroek, Kipnis and Van Berkel, among others), or the theoretical discourse surrounding this in what K. Michael Hays refers to as 'Ideological Smoothness', has early on attached itself to notions derived from the works of Deleuze and thus, on matters of space, multiplicity, and the virtual; implicitly, if not often explicitly, to the work of Bergson as well.

4
Henri Bergson, *Matter and Memory,* translated by N.M. Paul and W.S. Palmer, New York, 1988, p. 34. Original publication: *Matière et mémoire,* 1896.

door mogelijk communiceerbare, symboliek in vorm of gebaar ontzegt? Is dit niet een architectuur die via de 'zuivere waarneming' een ervaring tracht teweeg te brengen die vanuit zichzelf, door wat zij is, aan ons en wellicht via ons de betekenis communiceert die aanwezig is (zij het niet gerepresenteerd) in wat wij 'architectonische intentie' kunnen noemen?

Alvorens op deze vragen in te gaan moeten we eerst enkele termen uit Bergsons werk duiden die betrekking hebben op waarneming en geheugen. Bij Bergson wordt datgene waaraan wij een materiële vorm toeschrijven aangeduid met de term *matière* (materie); en deze notie van materie moet worden begrepen als 'een verzameling beelden', terwijl het idee van het 'beeld' begrepen wordt als datgene wat tussen de noties van representatie (idealisme) en het ding zelf (realisme) valt. Ofwel wat in deze bespreking kan worden aangeduid met de term *onbelichaamde representatie* en *belichaamde aanwezigheid*. Echter, ook ons eigen lichaam maakt evengoed deel uit van deze materie, maar is werkzaam in een bevoorrechte toestand, in die zin dat we ons lichaam niet alleen kennen van buitenaf (als puur percept), maar ook van binnenuit, in de vorm van gewaarwording en gevoel (als affect). Bovendien zet ons lichaam ons onmiddellijk in beweging, in een positie van actie en reactie ten opzichte van de beweging of activiteiten van andere materie. Nu is het bewustzijn alleen aanwezig als wij in een *affectieve toestand* zijn. Met andere woorden: als we het nodig hebben voor het omzetten van gevoel en gewaarwording (ontvangen prikkeling) in beweging (uitgevoerde reactie). Het bewustzijn verdwijnt echter als onze handelingen 'automatisch' zijn geworden, of als we functioneren via herhaalde of reflexieve bewegingen. Dit is niet onbelangrijk aangezien dit het onbewustzijn benoemt als een toestand waarin waarneming nog steeds mogelijk is, en niet alleen als een diep verborgen schuilplaats van verdrongen herinnering.
Toch blijft het geheugen de sleutel tot het onderscheiden van het bewustzijn tegenover een zuiver cerebrale toestand. Als we het geheugen begrijpen zoals hierboven beschreven, dus als een minder intense waarneming, biedt ons dat precies de mogelijkheid het 'onbewuste' te beschouwen als een geïnternaliseerde, 'samengebalde' waarneming. Bergson beschouwt dit echter als een misvatting van de functies die wij geheugen en waarneming noemen, want zonder geheugen, stelt hij, zou waarneming onmogelijk zijn. Het geheugen is aanwezig, want 'elke waarneming, hoe kort we die ook veronderstellen, neemt altijd een bepaalde tijdsduur in beslag, en dus komt er ook altijd een zekere inspanning van het geheugen aan te pas, die gedurende een veelheid aan momenten, de een na de andere [waarneming], vasthoudt'.[4]

Van noch naar

Dit gezegd hebbende, moet de term 'ervaring' nog nader worden bekeken, en daartoe moeten we een begrip introduceren dat Bergson aanduidde als 'de beslissende omslag' van waaruit het eigenlijke domein van de menselijke ervaring kan worden begrepen. Alvorens dit echter te bespreken moet de status van het geheugen nader worden beschouwd. In het bovenstaande citaat hebben we al drie termen geïntroduceerd waaruit we een temporele toestand kunnen afleiden: duur, voortduring en momenten. Tegelijkertijd stelt de term 'in beslag nemen' ons een ruimtelijke beperking. Dit samenstel van factoren is gebaseerd op een premisse waarin Bergson stelt dat 'waarneming meester van de ruimte is, in exact dezelfde mate als waarin de handeling meester is van de tijd'. Waar hoort het geheugen thuis in deze premisse? Geheugen opgevat in de meest elementaire zin als 'herinneringsbeeld' kan slechts momenten (bevroren, deelbaar) met elkaar verbinden en segmenten van het verleden in het heden

gepubliceerd, de Engelse vertaling pas in 1988 verscheen bij Zone (*Bergsonism*), en dan nog vooral dankzij de invloed van Sanford Kwinter, aan wie ook de eer toekomt Bergson direct in het discours over de architectuur te hebben geïntroduceerd. Daarnaast zien we dat het architectonische discours over het zogenoemde digitaal, computergestuurd of virtueel ontwerpen (van bijvoorbeeld Lynn, Spuybroek, Kipnis, Van Berkel e.a.), of het theoretische discours daaromtrent, dat K. Michael Hays aanduidt als 'ideologische gladheid', vaak al in een vroeg stadium begrippen hanteerde die waren ontleend aan het werk van Deleuze en dus – impliciet en vaak ook expliciet – wat betreft zaken als ruimte, veelvuldigheid en het virtuele, ook aan het werk van Bergson.

4 Henri Bergson, *Matter and Memory*, vertaald door N.M. Paul en W.S. Palmer, New York, 1988, p. 34; oorspr. *Matière et mémoire*, 1896.

Now, Bergson argues, our common experience is exactly this composite of matter and memory (body and spirit). But the problem for Bergson is not to the question of this 'state of experience' – but to the very 'condition of experience'; itself a condition which can only be reached 'beyond the turn' where we engage with our will not the simple effects of action (understood causally) but the pure affect of all action (both virtual and real: both virtually present potential and actuated even if not realized). Memory is present, as Bergson suggests, in the simple fact that there can exist no present moment (no pure perception) which does not, by virtue of our own faculty of being, place us at once into duration. For, properly speaking, we know even through what we call 'common sense' that man does, and must, endure. The problem arises when we extend this faculty of enduring to other objects outside of ourselves, outside of our own consciousness of self. For these objects outside of ourselves occupy space but they do not, we imagine, prolong themselves in time. Here the classical problem of extension and in-extension, or extensity and intensity is opened, to which we typically apply to the first forms of matter and to the second forms of mind.[5] With this in mind, let us return and re-pose these questions to architecture.

How can architecture, as an object amongst other objects, pose the possibility of perception without memory? And if it does itself possess memory – then what memory, whose memory can be said to endure within it? Certainly we need not accept the proposition that the memory images on which the author of the work bases his expression can be said to directly transfer meaning to the perceiver. Such authorial intentionality has long since been rendered suspect in art and architectural critique. How, in fact, can an object (spatially extensive) itself be made to possess memory (temporally intensive) – or is it only to the memory of the subject that an appeal towards memory, towards duration, may be addressed? Although Bergson did not put forward a decisive position on art or architecture he does address them as part of his inquiry into 'aesthetic feeling'. He writes: 'We find in architecture, in the very midst of this startling immobility, certain effects analogous to those of rhythm. The symmetry of form, the indefinite repetition of the same architectural motive, causes our faculty of perception to oscillate between the same and the same again, and gets rid of those customary incessant changes which in ordinary life bring us back without ceasing to the consciousness of our personality: even the faint suggestion of an idea will then be enough to make the idea fill the whole of our mind. Thus art aims at *impressing* feelings on us rather than *expressing* them; it suggest them to us, and willingly dispenses with the imitation of nature when it finds some more efficacious means. Nature like art proceeds by suggestion, but does not command the resources of rhythm.

It follows from this analysis that the feeling of the beautiful is no specific feeling, but that every feeling experienced by us will assume an aesthetic character, provided that it has been suggested, and not caused.'[6]

Beyond the Turn of Experience

Allowing, with this argument, that art alone has recourse to rhythm, how might this idea of rhythm be understood? It is necessary here to return not to the idea of form but to that of consciousness. Particular to man is his ability to choose, to suspend action (reaction) beyond the reflex

5
Bergson formed a 'law' or rule, developed in what is known as his 'intuitive method' which states: 'Questions relating to subject and object, to their distinction and their union, should be put in terms of time rather than of space'. (*Matter and Memory*, p. 71)

6
Henri Bergson, *Time and Free Will*, translated by F.L. Pogson, London, 1910, p. 15. Original publication: *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889.

voegen. Maar als het geheugen wordt opgevat als het gehele geheugen dat op elk moment van het heden direct aanwezig is – in de terminologie van Bergson heet dit 'samengebald geheugen' –, dan haalt het geheugen het lichaam uit de homogeniteit van de ruimte en plaatst het in de heterogene tijd. En volgens Bergson bestaat onze gemeenschappelijke ervaring precies uit dit samengestelde geheel van materie en geheugen (lichaam en geest). Voor Bergson is het probleem echter niet de vraag naar deze 'toestand van het ervaren', maar de 'ervaringstoestand' zelf; een toestand die alleen kan worden bereikt 'voorbij de omslag', waar onze wil zich niet bezighoudt met de simpele effecten van een handeling (in oorzakelijke zin), maar met het pure affect van elk handelen (zowel virtueel als reëel; zowel virtueel aanwezig potentieel als daadwerkelijk in gang gezet, zelfs als het niet verwezenlijkt is). Het geheugen is aanwezig, zoals Bergson suggereert, vanwege het simpele feit dat er geen tegenwoordig moment (geen zuivere waarneming) kan bestaan dat ons niet, krachtens het vermogen te bestaan, direct in de (tijds)duur plaatst. Immers, strikt gesproken weten we al op grond van wat we 'gezond verstand' noemen dat de mens zal en moet voortduren. Het probleem ontstaat als we dit vermogen tot voortduren uitbreiden naar andere objecten buiten onszelf, buiten ons eigen bewustzijn van onszelf. Want deze objecten buiten onszelf nemen ruimte in beslag maar, zo stellen we ons voor, ze duren niet voort in de tijd. Hier wordt het klassieke probleem van verlenging en niet-verlenging, of van extensiteit en intensiteit aan de orde gesteld; waarvan we doorgaans de eerste met vormen van materie en de tweede met vormen van de geest verbinden.[5] Met dit in het achterhoofd kunnen we terugkeren naar de architectuur en deze vragen opnieuw stellen.

Hoe kan de architectuur, als object tussen andere objecten, de mogelijkheid bieden van waarneming zonder herinnering? En als het bezit neemt van de herinnering, welke herinneringen en wiens herinneringen duren er dan in voort? We hoeven in elk geval niet de stelling te accepteren dat de herinneringsbeelden waarop de auteur van het werk zijn uiting baseert direct betekenis overdragen op de waarnemer. Een dergelijke intentionaliteit van de auteur wordt in de kunst- en architectuurkritiek allang met argwaan bekeken. Want hoe kan, in feite, een object (ruimtelijk extensief) zelf tot bezitter van een geheugen (tijdsintensief) worden gemaakt – of kan alleen middels het geheugen van het subject een aanspraak op herinneringen of voortduring worden gemaakt? Hoewel Bergson ten aanzien van kunst en architectuur geen definitief standpunt heeft ingenomen, stelt hij ze wel aan de orde als onderdeel van zijn onderzoek naar 'esthetisch gevoel'. Hij schrijft: 'In de architectuur treffen we, te midden van deze ontstellende onbeweeglijkheid, bepaalde effecten aan die analoog zijn aan de effecten van ritme. De symmetrie van de vorm, de eindeloze herhaling van één enkel architectonisch motief slingert ons vermogen tot waarneming heen en weer tussen hetzelfde en hetzelfde nogmaals, en maakt ons daardoor los van de gebruikelijke onophoudelijke veranderingen die ons in het alledaagse leven altijd weer laat terugkeren naar het bewustzijn van onze eigen persoonlijkheid: zelfs de vage suggestie van een idee is dan al genoeg om dat idee onze geest volledig te laten vullen. De kunst streeft er dus eerder naar gevoelens *op* ons te projecteren dan ze *uit* te drukken; zij suggereert ze aan ons, en ziet net zo makkelijk af van het imiteren van de natuur als ze een effectiever middel vindt. Net als de kunst maakt ook de natuur gebruik van suggestie, maar kan daarbij niet beschikken over het ritme als hulpmiddel.

Uit deze analyse kan men concluderen dat het gevoel voor het schone geen specifiek gevoel is, maar dat elk gevoel dat wij ervaren een esthetisch karakter zal aannemen, vooropgesteld dat het gesuggereerd is, en niet veroorzaakt.[6]

5
Bergson stelde een 'wet' of regel op, die hij ontwikkelde via wat bekendstaat als zijn 'intuïtieve methode', en die luidt: 'Vragen die betrekking hebben op subject en object, op wat hen onderscheidt en wat hen verenigt, moet men stellen in termen van tijd en niet van ruimte' (*Matter and Memory*, p. 71).

6
Henri Bergson, *Time and Free Will*, vertaald door F.L. Pogson, Londen, 1910, p. 15; oorspr. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889.

response to that of reflexivity itself (more classically understood as reflection, but with contemporary discourse which accepts of the speed of information over knowledge we can, without being untrue to Bergson, reduce the interval to the reflexive or even the recapitulative in lieu of the reflective).[7] What occurs in thought, in the embodiment of thought if you will, is an insertion of the 'interval'. In this interval man suspends reaction and inserts action (an activity which Bergson links to utility); which is precisely what has been referred to earlier as the 'decisive turn' to the 'condition of experience'. With the passage above – the 'aesthetic character' cannot be 'caused' but only 'suggested' by the (material) object presented to our perception - another quote from Bergson is illuminating: 'It is true that an image may *be* without *being perceived* – it may be present without being represented – and the distance between these two terms, presence and representation, seems just to measure the interval between matter itself and our conscious perception of matter.'[8]

How then can an object of art, of architecture, *suggest* to us something which we have not previously in some manner encountered (specific memory as it implies specific perception)? Recalling the argument that memory is already present in perception, then is one not thus predisposed towards a recurrence or a form of 'given recognition'? In other words, strictly speaking, how is it that one makes new realizations, new images, how is it that differentiating leaps in perception are made?[9] In the commonly held acceptance of the idea that 'previously encountered' sensations/perceptions are the constituents of memory and subsequently rejecting the idea of memory as necessary to perception; then the beginning misconception of memory as that which is understood as a 'less intensified' perception is reinstated. In other words, perception and memory are placed in a scale that takes account merely of 'intensities of degree'. With Bergson this is put forward as no less than a categorical mistake, one which his entire discourse seeks to correct. For Bergson, memory and perception must be understood as differing in *kind*, not in *degree*; in other words, they differ not in degrees of intensity but in depth and elevation. As such, 'aesthetic feelings' must be considered in a nascent relation to distinct differences in the 'state of nature' of things. Bergson argues, that in analysing this concept, in a work of art (or architecture) 'it will seem that the feelings and thoughts which the artist *suggest* to us *express* and sum up a more or less considerable part of his history'. Then, if the work only gives to us a sensation that does not go beyond the sensation affected by the work itself, it can be understood in Bergson's aesthetic critique as an 'inferior art'. But, when the work is exceptional, when it is creative in the purest sense of the word it engages us on a different level. When the work derives from a complex of emotions, of feelings and ideas, when the work desires to suggest to us, not to express to us, the depth of experience which we cannot in ourselves understand but only in our turn experience – 'so as to transport us all at once into the indefinable state which called them forth'. It is here that we may be placed at once in matter and memory (material and spirit), in which the 'successive intensities of the aesthetic feeling thus correspond to changes of state occurring in us, and the degrees of depth to the larger or smaller number of elementary psychic phenomena which we dimly discern in the fundamental emotion'.[10] Both 'here' and 'at once' where the barrier interposed by our common conception of time and

7
See: D. Hauptmann, 'The Past which Is, The Present that Was', in: D. Hauptmann (ed.), *Cities In Transition*, Rotterdam, 2001.

8
To get at this in depth is beyond the scope of this essay for it would entail recourse to the entirety of Bergson's philosophy. It is here that we would have to begin the critical Bergsonian distinction between time and duration (durance) – the former as constructed out of spatial sequencing (the domain of physical science) which allows us to think time as 'succession' and space in terms of temporal 'simultaneity' and the latter understood as pure ontological state. This would further lead to a discussion not only of simultaneity, succession, and Bergson's notion of penetrability; but to that of multiplicity as well.

9
Bergson, *Matter and Memory*, p. 35.

10
Bergson, *Time and Free Will*, pp. 15-18. Which refers to this as well as the quoted sentences or sentence fragments immediately above.

Voorbij de omslag van de ervaring

Wanneer wij op grond van het voorafgaande aannemen dat alleen de kunst gebruik kan maken van ritme, hoe kan dit idee van ritme dan worden begrepen? Om deze vraag te beantwoorden moeten wij niet terugkeren naar het idee van vorm maar van bewustzijn. De mens onderscheidt zich door zijn vermogen te kiezen, een actie (reactie) uit te stellen tot na de eerste reflex en tot reflexiviteit te komen (in de klassieke zin opgevat als reflectie, maar in het huidige discours, waarin het primaat van de snelheid van de informatie boven de kennis wordt geaccepteerd, kunnen we zonder Bergson af te vallen het interval terugbrengen tot het reflexieve of zelfs het samenvattende in plaats van het reflectieve).[7] Wat zich voordoet in het denken, in de belichaming van het denken zo u wilt, is het invoegen van een 'interval'. In dit interval stelt de mens zijn reactie uit en voegt actie in (een activiteit die Bergson verbindt met de nuttigheid); hetgeen precies datgene is wat eerder werd aangeduid als de 'beslissende omslag' naar de 'ervaringstoestand'. Bij de voorafgaande passage – het 'esthetische karakter' kan niet worden 'veroorzaakt' maar alleen 'gesuggereerd' door het (materiële) object dat zich aan onze waarneming voordoet – is nog een ander citaat van Bergson verhelderend: 'Het is waar dat een beeld er kan *zijn* zonder te *worden waargenomen* – het kan aanwezig zijn zonder te worden gerepresenteerd – en de afstand tussen deze twee termen, aanwezigheid en representatie, lijkt nu juist het interval aan te geven tussen de materie zelf en onze bewuste waarneming van de materie.'[8]

Hoe kan dan een kunstwerk, een architectonisch object, ons iets *suggereren* dat we niet al eerder in een of andere vorm zijn tegengekomen (specifieke herinneringen impliceren immers een specifieke waarneming)? De stelling indachtig dat het geheugen in de waarneming reeds aanwezig is, zou men dan niet eerder vatbaar zijn voor herhaling of voor een vorm van 'gegeven herkenning'? Met andere woorden, hoe wordt men zich, strikt gesproken, bewust van nieuwe dingen, nieuwe beelden, hoe komen differentiërende sprongen in de waarneming tot stand?[9] Door het algemeen geaccepteerde idee dat 'eerder tegengekomen' gewaarwordingen/waarnemingen de componenten zijn van het geheugen en door vervolgens het idee te verwerpen dat het geheugen noodzakelijk is voor de waarneming, dan leidt dit opnieuw tot het onjuiste begrip van het geheugen als een 'minder geïntensiveerde' waarneming. Met andere woorden, waarneming en geheugen worden geplaatst op een schaal die slechts rekening houdt met 'gradaties van intensiteit'. Bergson omschrijft dit als niets minder dan een categorische fout, die hij in zijn gehele vertoog heeft trachten te corrigeren. Volgens Bergson moet men geheugen en waarneming beschouwen als verschillend in *aard*, niet in *gradatie*; met andere woorden, ze verschillen niet in gradaties van intensiteit maar in diepte en hoogte. Als zodanig moet men 'esthetische gevoelens' in een ontluikende relatie zien met onderscheidbare verschillen in de 'natuurlijke stand' der dingen. Bergson stelt dat door het analyseren van dit concept aan de hand van een kunstwerk (of een werk van architectuur) 'het zal lijken alsof de gevoelens en gedachten die de kunstenaar ons *suggereert* een min of meer aanzienlijk deel van zijn geschiedenis *uitdrukken* en samenvatten'. Als het werk ons vervolgens slechts een gewaarwording biedt die niet verder gaat dan de gewaarwording die het werk zelf teweegbrengt, dan kan het volgens Bergsons esthetische kritiek worden beschouwd als 'inferieure kunst'. Als het werk echter uitzonderlijk is, als het creatief is in de zuiverste betekenis van het woord, dan engageert het ons op een ander niveau. Als het werk ontleend is aan een complex van emoties, van gevoelens en ideeën, als het werk de diepte van de ervaring aan ons wil sugge-

7 Zie: D. Hauptmann, 'The Past which Is, The Present that Was', in D. Hauptmann (red.), *Cities in Transition*, Rotterdam, 2001.

8 Hier dieper op ingaan valt buiten het bestek van dit artikel, want dat zou een behandeling van Bergsons complete filosofie met zich meebrengen. Op dit punt zouden we moeten ingaan op het kritieke Bergsoniaanse onderscheid tussen tijd en (tijds)duur (*durance*) – de eerste geconstrueerd vanuit ruimtelijke sequenties (het domein van de natuurwetenschappen) die ons in staat stellen tijd te beschouwen als een 'opeenvolging' en ruimte in termen van temporale 'gelijktijdigheid', de tweede opgevat als zuivere zijnstoestand. Dit zou dan weer leiden tot een bespreking, niet alleen van gelijktijdigheid, opeenvolging en Bergsons notie van doordringbaarheid, maar ook van zijn notie van veelvuldigheid.

9 Bergson, *Matter and Memory*, p. 35.

space (time as a fourth dimension of space) is dismembered and disembodied, and constituted and reconstituted in the interval which can ever only disappear as it appears. We understand this phenomenon of appearance/disappearance most easily when we think of music – of the note which endures beyond its presence – of the distance that lies between the musical notation as it is inscribed in space and that of the musical notation as it is played and experienced, or circumscribed through time upon our senses.[11]

11
Further consideration into this idea of the 'interval' as it appears and disappears, into notions of territoriality (deterritorializing/reterritorializing) would take account of Deleuze and Guattari in their *Mille Plateaux*, including specifically the chapter: '1837 Of the Refrain'.

Presence without Representation

As regards this idea of presence and representation Bergson writes: 'Now, here is the image which I call material object . . . To transform its existence into representation, it would be enough to suppress what follows it, what precedes it, and also all that fills it, and to retain only its external crust, its superficial skin . . . I should convert it into representation if I could isolate it, especially if I could isolate its shell. Representation is there, but always virtual – being neutralized, at the very moment when it might become actual, by the obligation to continue itself and to lose itself in something else. To obtain this conversion from the virtual to the actual, it would be necessary, not to throw more light on the object, but, on the contrary, to obscure some of its aspects, to diminish it by the greater part of itself, so that the remainder, instead of being encased in its surroundings as a *thing*, should detach itself from them as a *picture*.'[12]

12
Bergson, *Matter and Memory*, p. 36.

This passage leads to a discussion on what Bergson describes as our 'zones of indetermination' where the perceiving subject discerns in the object that which compels him/her towards action (towards that which he has particular interest) – or perhaps towards the actuation of the *thing* into the form of a *picture* – and it is this which refers us back to the distinction between *being* and *being consciously perceived*. We can then, for the sake of this argument and assuming the process above, see the architecture as the thing and our perception of it as picture.

Zones of Indetermination

Again, in thinking on architecture, it may be possible now to suggest that the 'expression' of the work, as long as it aims directly at its own 'memory image' may never be able to fulfil itself in conscious recognition – in other words, it may never become actual within the virtual condition in which it has been architecturally envisioned. For if we consider that it is through the 'diminution' of material presence that memory must proceed; a work, in attempting to make 'representational' certain conditions on which it has been inscribed, may serve not to bring us into a renewed state of presence but instead, inadvertently, only inscribes the condition of absence (of a profound, yet perhaps nihilistic, *non*-experience). Now, although this essay does not pose a critique of the Jewish Museum, such 'thought images' may prove useful in attempting both to process and extend the diverse (yet always intensely subject/object engaged) writings on Libeskind's project as found in the current architectural discourse. Furthermore, such thinking on this very important concept of 'embodied experience' may help to explain the seemingly huge gap between the narrative stance posed to generate form and the experiential condition derived upon encountering it. In other words, the author's

reren, niet uitdrukken, een diepte die we in onszelf niet kunnen begrijpen maar alleen op onze beurt ervaren – 'om ons allemaal direct mee te voeren naar de ondefinieerbare toestand die ze teweeg heeft gebracht'. Het is hier dat we wellicht onmiddellijk geplaatst worden in materie en geheugen (materiaal en geest), waarin de 'opeenvolgende intensiteiten van het esthetische gevoel aldus overeenkomen met de veranderende toestanden die zich in onszelf voordoen, en de gradaties van diepte met het grotere of kleinere aantal elementaire psychische verschijnselen die wij vagelijk ontwaren in de fundamentele emotie'.[10] Zowel 'hier' als 'onmiddellijk', waar de hindernis opgeworpen door onze gemeenschappelijke opvatting van tijd en ruimte (de tijd als een vierde dimensie van de ruimte) wordt uiteengereten en ontlichaamd, en weer opgericht in het interval dat slechts kan verdwijnen in zijn verschijnen. Dit verschijnsel van verschijnen/verdwijnen kunnen we het best begrijpen door aan muziek te denken – aan de noot die voortduurt voorbij haar aanwezigheid – aan de afstand die ligt tussen de muzikale notatie zoals die in de ruimte is beschreven en de muzikale notatie zoals die wordt gespeeld en ervaren, oftewel via de tijd in onze zintuigen omschreven.[11]

10
Bergson, *Time and Free Will*, pp. 15-18. Hieruit zijn zowel deze regel als de zinnen of fragmenten er direct boven aangehaald.

11
Bij een nadere beschouwing van dit idee van het 'interval' in zijn verschijnen en verdwijnen, en van begrippen die verband houden met territorialiteit (deterritorialisering/reterritorialisering) zou zeker ook het boek *Mille Plateaux* van Deleuze en Guattari aan de orde komen, met name het hoofdstuk '1837 du refrain'.

Aanwezigheid zonder representatie

Ten aanzien van dit idee van representatie en weergave schrijft Bergson het volgende: 'Hier nu is het beeld dat ik het materiële object noem [...]. Om het bestaan ervan te transformeren tot representatie volstaat het om te onderdrukken wat erop volgt en wat eraan voorafgaat en ook alles dat het vult, en alleen de buitenste korst ervan te behouden, de oppervlakkige huid. [...] Ik zou het kunnen omzetten in een representatie als ik het kon isoleren, vooral als ik de schil ervan kon isoleren. Er is sprake van representatie, maar altijd virtueel – geneutraliseerd precies op het moment dat het concreet zou kunnen worden, vanwege de verplichting zichzelf in stand te houden en zich in iets anders te verliezen. Om deze omzetting van het virtuele in het concrete te bereiken, moet men niet meer licht op het object werpen, maar juist enkele aspecten ervan verduisteren, het grootste deel ervan verkleinen, zodat het restant niet in zijn omgeving wordt opgeborgen als een *ding*, maar zich ervan losmaakt als een *beeld*.'[12]

12
Bergson, *Matter and Memory*, p. 36.

Deze passage leidt naar een bespreking van wat Bergson beschrijft als onze 'zones van besluiteloosheid', waar het waarnemende subject in het object datgene onderscheidt wat hem aanzet tot actie (tot datgene wat zijn speciale interesse heeft) – of wellicht tot de concretisering van het *ding* tot de vorm van een *beeld* – en dat brengt ons weer terug naar het onderscheid tussen *zijn* en *bewust waargenomen worden*. Deze redenering verder volgend en het hierboven beschreven proces veronderstellende, kunnen we de architectuur dan als het ding zien en onze waarneming ervan als het beeld.

Zones van besluiteloosheid

Met betrekking tot de architectuur zou men nu opnieuw kunnen aanvoeren dat de 'expressie' van het werk, zolang dit direct zijn eigen 'geheugenbeeld' nastreeft, zich wellicht nooit zal kunnen verwezenlijken in bewuste herkenning; met andere woorden, het zal wellicht nooit concreet worden binnen de virtuele toestand waarin het architectonisch is voorgesteld. Want als we in overweging nemen dat het geheugen vooral moet functioneren door de 'reductie' van de materiële aanwezigheid, dan zal een werk dat poogt bepaalde omstandigheden waarop het is beschreven te 'representeren' waarschijnlijk niet dienen om ons in een hernieuwde staat van aanwezigheid te brengen, maar

intention and the architectural intention will be furthered if considered as completely separate trajectories (intensive/extensive) in relation to the memory/perception composite. I would also like to propose that, following the description above regarding the work of art, we might question the qualities which it 'suggests' to us, rather than 'expresses' to us, as determining aspects which, though they cannot be held to their originating source, might be considered as the nexus of the profound impression (perception/memory) that such an architecture marks out upon our individual 'zones of indetermination', not merely experienced, but decisively so (beyond the turn) as 'embodied experience'.

Inserting an Interval

To pose questions that I consider proper and necessary to the continued discourse in architecture or cultural theory which seeks to investigate notions related to that of embodied experience has been the sole motivation of this essay.[13] Along this Bergsonian trajectory however, I also understand the possibility to consider the works, as mentioned in opening, of architects such as Peter Zumthor, Peter Märkli and Herzog & de Meuron. Such work – seen as seemingly more accessible to perception, understood as less dependent on the 'memory image' – will within the above account of art seem to fall quickly under the aspect of 'sensation affected by the work itself'. But this would be too hasty a conclusion; for it may, in fact, be found that such work presents to us exactly the possibility of *detaching the picture from the thing*, by possessing the attribute of being both closed and open at once, in other words, by providing the 'interval' through which we can engage in the 'turn of experience' proper to our contemporary state of being in, of acting in, the world. Although it would be impossible here to address his work with the necessary attention it deserves, I would like to suggest that any work on 'memory in architecture' must sooner or later pass through the work of John Hejduk. While believing so profoundly that it was man's responsibility, architecture's charge, to remember, to bring forward into memory, those events and inventions, both malevolent and munificent, of human nature, Hejduk ceaselessly impressed upon us the intensity of vagueness, the extensity of the limit, the stability of motion, the oneness of multiplicity, and by virtue of remembering the vitality of the present.

13
It should be noted here that for the purpose of this essay I have seemingly addressed notions of the 'body' as it relates to the individual as physiologically (mind/body or embodied mind) determined; and although I have avoided referring to the 'psychological' body this 'psycho/physic' body is thoroughly addressed in Bergson. Furthermore, the 'social body' has been ignored for obvious reasons, but it should be said that more thorough investigations into consciousness and experience would and should inevitably cross this 'social body'.

onwillekeurig alleen een toestand van afwezigheid beschrijven (van een diepzinnige, maar wellicht nihilistische *non*-ervaring). En hoewel dit artikel niet is bedoeld als kritiek op het Joods Museum, kunnen zulke 'gedachtebeelden' toch nuttig blijken bij een poging de uiteenlopende (maar altijd intensief subject/object-gerelateerde) literatuur over Libeskinds project die in het momentele discours over architectuur te vinden is, zowel te verwerken als uit te breiden. Bovendien kan het denken over dit zeer belangrijke concept van 'belichaamde ervaring' de ogenschijnlijk enorme kloof helpen verklaren tussen het narratieve standpunt, gericht op het genereren van vorm, en de ervaringstoestand die volgt wanneer men ermee wordt geconfronteerd. Met andere woorden, het zal de intentie van de maker en de architectonische intentie ten goede komen wanneer men deze beschouwt als volledig afzonderlijke trajecten (intensief/extensief) met betrekking tot het samengestelde geheel van geheugen en waarneming. Ik zou tevens willen voorstellen, naar aanleiding van wat in het voorafgaande over het kunstwerk is geschreven, de eigenschappen te onderzoeken die het ons 'suggereert' in plaats van die welke het 'uitdrukt', als bepalende aspecten, die, al kunnen deze niet worden vergeleken met de originele bron, kunnen worden beschouwd als de samenhang van de diepzinnige indruk (waarneming/geheugen) die een dergelijke architectuur op onze individuele 'zones van besluiteloosheid' achterlaat, niet louter ervaren, maar van een beslissende, 'belichaamde ervaring' (voorbij de omslag).

Een interval invoegen

De enige drijfveer om dit artikel te schrijven was dat ik vragen wil stellen die ik gepast en nodig acht in het voortgaande discours over architectuur of cultuurtheorie waarin begrippen worden onderzocht die verband houden met belichaamde ervaring.[13] Langs dit Bergsoniaanse traject zie ik echter ook mogelijkheden, zoals aan het begin al werd vermeld, om het werk te beschouwen van architecten als Peter Zumthor, Peter Märkli en Herzog & De Meuron. Het werk van dergelijke architecten, dat toegankelijker lijkt voor de waarneming en daarom geldt als minder afhankelijk van het 'geheugenbeeld', zal in de hierboven geschetste beschrijving van de kunst waarschijnlijk al snel onder het aspect van 'gewaarwording teweeggebracht door het werk zelf' terechtkomen. Maar dat zou een overhaaste conclusie zijn; men zou wel eens kunnen ontdekken dat zulk werk ons juist de mogelijkheid biedt om *het beeld van het ding los te maken*, doordat het de eigenschap heeft tegelijkertijd gesloten en open te zijn; met andere woorden, doordat zulk werk het 'interval' verschaft waardoor we de 'omschakeling in de ervaring' kunnen maken die past bij onze huidige staat van in-de-wereld-zijn en handelen. Al is het onmogelijk zijn werk hier de aandacht te geven die het verdient, toch wil ik in elk geval stellen dat geen enkele beschouwing over 'het geheugen in de architectuur' om het werk van John Hejduk heen zal kunnen. Overtuigd dat het de verantwoordelijkheid was van de mens en de taak van de architectuur om zich de gebeurtenissen en uitvindingen van de mensheid in hun grootsheid én hun kwaadaardigheid te herinneren en in het geheugen te plaatsen, confronteerde Hejduk ons onophoudelijk met de intensiteit van de vaagheid, de uitgebreidheid van de beperking, de stabiliteit van beweging, de eenheid van de veelheid en, juist door de herinnering te benadrukken, de vitaliteit van het heden.

13
Hier moet worden vermeld dat ik in het kader van dit artikel begrippen die verband houden met het 'lichaam' in zijn relatie tot het individu heb behandeld als waren zij fysiologisch (geest/lichaam of belichaamde geest) bepaald; en al heb ik het nergens over het 'psychologische' lichaam, dit 'psycho/fysieke' lichaam komt bij Bergson uitvoerig aan de orde. Daarnaast is het 'sociale lichaam' om voor de hand liggende redenen buiten beschouwing gelaten, met de aantekening dat men bij een grondiger onderzoek van bewustzijn en ervaring onvermijdelijk op dit 'sociale lichaam' zou stuiten.

'What is phenomenology? It may seem strange that half a century after Husserl's first works, this question still has to be posed. Yet it has not been resolved by far. Phenomenology is the study of the essentials and according to it, all questions amount to determining the essentials: the essence of perception or the essence of consciousness, for example. But phenomenology is also a philosophy that places these essences back into existence and takes the view that man and the world can only be understood from their facticity. On the one hand it is a transcendental philosophy, putting the certainties of the *natural disposition* in brackets in order to understand them, but on the other hand it also assumes that the world *already is* prior to any reflection, as an inalienable presence, and basically seeks to re-establish this naive contact with the world and ultimately lend it philosophical dignity. It is the pursuit of a philosophy that aspires to be an *exact science* but at the same time wants to account for *lived* space, time and world. It is the attempt to describe directly our experience as it is, without giving attention to its psychological origins and to the causal explanations given by positive scientists, historians or sociologists . . .'

'Wat is fenomenologie? Het kan vreemd lijken dat men – een halve eeuw na de eerste werken van Husserl – deze vraag nog stellen moet. Toch is zij nog lang niet opgelost. Fenomenologie is de bestudering der wezenheden en alle vraagstukken komen er volgens haar op neer wezenheden te bepalen: het wezen van de waarneming of het wezen van het bewustzijn bijvoorbeeld. Maar de fenomenologie is tevens een filosofie die deze essenties weer in de existentie terugplaatst en die de mening is toegedaan dat men de mens en de wereld slechts vanuit hun facticiteit kan begrijpen. Zij is enerzijds een transcendentale wijsbegeerte, die de zekerheden van de *natuurlijke instelling* tussen haakjes zet om ze te kunnen begrijpen, maar zij is aan de andere kant ook een filosofie die ervan uitgaat dat de wereld er vóór elke reflectie *reeds is*, als een onvervreemdbare tegenwoordigheid, en die er juist wezenlijk op uit is dit naïeve contact met de wereld terug te vinden om er eindelijk een wijsgerige waardigheid aan te verlenen. Zij is het streven van een filosofie die een *exacte wetenschap* wil zijn, maar tevens wil zij rekenschap afleggen van de *doorleefde* ruimte, tijd en wereld. Zij is de poging tot een directe beschrijving van onze ervaring zoals deze is, zonder acht te slaan op het psychologische ontstaan ervan en op de causale verklaringen die de positieve wetenschapsman, de historicus of de socioloog ervoor kan geven [...].'

Voorwoord van / Preface in 'Phénoménologie de la Perception' (1945), in: Maurice Merleau-Ponty, *Essays*, Utrecht/Antwerp, 1970, p. 19.