KU Leuven

Faculteit Architectuur / Luca

Campus Sint Lucas Brussel

****

Promotoren:

Koen DEPREZ

Rajesh HEYNICKX

Scriptie aangeboden

door **Renée Baatsen**

in het kader van de masterproef Interieurarchitectuur

Brussel 2013

Interieur ontwerpen heeft alles te maken met kijken en gezien worden. Het is de functie van het interieur om van de aanwezigen in dat interieur een bepaalde gemoedstoestand te bevorderen. In het geval van een woonhuis zal dit een gevoel van geborgenheid, privacy en comfort zijn, in een museum moet de bezoeker niet worden afgeleid van het tentoongestelde terwijl in een gevangenis de comfortbelangen van de tijdelijke bewoner wellicht ondergeschikt zijn aan bijvoorbeeld veiligheid, en het begrip ‘geborgenheid’ ook wel degelijk een andere lading krijgt. In het bereiken van deze verschillende oogmerken speelt het kijken en gezien worden een belangrijke rol. Vanuit dit standpunt lijkt het daarom nuttig om te onderzoeken of uit het verschijnsel ‘voyeurisme’ elementen kunnen worden gevonden die als (extra) gereedschap kunnen worden gebruikt door de interieur ontwerper.

**De betekenisverschuiving van het ‘voyeurisme’**

Wellicht moeten we het woord ‘voyeurisme’ uit onze maatschappelijke context halen om tot de oorsprong van de betekenis te komen. De oorspronkelijke betekenis vinden we terug in de psychoanalytische theorie van Freud. Freud beschrijft het voyeurisme als een onderwerping van andere mensen aan een nieuwsgierige en controlende blik, die in extreme gevallen gekoppeld kan worden aan seksuele voldoening.

Doorheen de evolutie van onze maatschappelijke context kent het woord ’voyeurisme’ een betekenisverschuiving. Zoals Derrida stelt dat elk woord een context heeft die medebepalend is voor de betekenis ervan, ondervinden we dat onze mediasamenleving een grote invloed heeft op de betekenis van het woord. Nieuwe betekenissen geven als gevolg een heel klassement van uitgebreide vormen van het voyeurisme die heel andere drijfveren hebben dan het seksuele en die in de meest uiteenlopende gevallen voorkomen. Het voyeurisme is een manier of houding kenmerkend voor de veranderingen die het kijkregime onderging in het begin van de 19e eeuw. [[1]](#footnote-1)

Dit nieuw kijkregime wordt gekenmerkt door een assymetrie die het voyeurisme een nieuwe en een meer uitgebreide betekenis toekent. Deze assymetrie kan omschreven worden als een situatie waarbij de waarnemer zich iets toeëigent (een blik), maar dit niet wederzijds toelaat.

De voyeur zoekt bevrediging, onthulling door het bekijken van objecten van zijn interesse die zich onbespied lijken te wanen. We kunnen vaststellen dat door technische ingrepen het woord ‘voyeurisme’ aan een heel andere betekenisproductie is begonnen die zijn stempel op de westerse kijklust heeft gedrukt. In deze paper beschouwen we een viertal voorbeelden van het voyeurisme uit verschillende tijdvakken en proberen we deze te vergelijken door een gemeenschappelijke structuur te zoeken. Bij ieder voorbeeld is er een spanningsveld aanwezig dat de lust opwekt op verschillende manieren, die in onderstaande vergeleken en besproken zullen worden. Het blijkt ook dat het gebruik van verschillende media een belangrijk effect heeft op voyeurisme. Zo heeft de film ‘Rear Window’ van Alfred Hitchcock, die eerst aan bod komt, duidelijk een andere invulling van ‘ruimtelijke scheiding van voyeur en object dan de tekeningen van Degas. Deze laatste, besproken in een volgende sectie, worden verder vergeleken met Picasso’s etsen. De nadruk zal hier worden gelegd op de rol van de vrouw. Als laatste behandelen we Piranesi’s kerkers waarin de ruimte wordt vergeleken met de vrouwen van Degas. Het is de bedoeling om uit deze beschouwingen conclusies te kunnen trekken die kunnen worden toegepast op ruimte ontwikkeling, waar aanwezigen immers zowel de rol van voyeur als die van bekekene kunnen spelen.

Vanaf het onstaan van de **fotografie** begin negentiende eeuw onstond het assymetrische kijken. Deze manier van kijken onstond als een gevolg van de afstandelijke, objectiverende blik geboren in het renaissanceperspectief (passieve geometrisch- mathematische blik) en groot geworden in de kunst van de barok. De wetenschap en kunst hebben voortdurend nieuwe “vensters op de wereld’ gebracht voor deze nieuwe actieve blik. Zo biedt het onstaan van de camera mogelijkheden om de werkelijkheid vast te leggen en een moment te banadrukken. Deze benadrukking is subjectief en gaat gepaard met een bewustzijn, een lijfelijke aanwezigheid. Het besef groeide dat wat je ziet in relatie moest staan met je lichaam. De houding van de kijker wordt steeds meer betrokken bij de waarneming waarbij het grijpen en beheersen nog nooit zo naar voren is gekomen. Nieuwe inzichten ontplooien zich waarbij de waarnemer een assymetrische houding aanneemt en bewust wordt van zijn onbewuste verlangingsstructuur.[[2]](#footnote-2)

Net zoals een sleutelgatvoyeur verbergt de fotograaf zijn lichamelijkheid door zich te verstoppen achter zijn lens. Hij onthecht zich , zonder dat hij zijn aanwezigheid verliest, van de chaos om overzicht te houden. Zo vermijdt hij bekeken te worden en zijn subjectiviteit te verliezen door middel van afstand. Deze afstandelijkheid creëert hij door de lens van de camera waarmee hij in de verte kan doordringen en lustig kan kijken naar het schouwspel zonder zelf gezien te worden. De afstand en afwezigheid zorgt voor een verborgenheid die noodzakelijk is om de kijklust kansen te laten bieden en effect te laten hebben. Daarnaast wekt deze kijklust een drang om aanwezig te zijn bij het tafereel.

Zo wordt de voyeuristische kijklust gekenmerkt door een paradox van tegelijk afwezig en aanwezig willen zijn bij het object van begeerte. In aansluiting op de fotografie zal dieper ingegaan worden op voyeurisme en **film**. ‘Rear window ‘ zal als voorbeeld onder de loep worden genomen. Een film die door zijn camerawerk van de toeschouwer in het duister van de cinema zaal een voyeur maakt en ditzelfde voyeurisme als centraal thema behandeld. Zo wordt er gespeeld met de scheiding van de ruimte van de kijker en de ruimte van de bekekene.

**De dynamiek van het beeld: ‘Rear Window’**

‘Rear Window’ is een film geregisseerd en geproduceerd door Alfred Hitchcock. Door een gebroken been is Jeff, het hoofdpersonage, gebonden aan zijn rolstoel en zijn kleine apartement, waardoor hij door verveling vervalt in voyeurisme. Hij bespioneert door zijn achterraam met een verrekijker en zijn fotocamera de appartementen aan de overkant van de binnenplaats. Hij is verslaafd geraakt aan het bespieden van da activiteiten van zijn overburen en geraakt erdoor geobsedeerd. Zo komt hij tot de conclusie dat de overbuurman Thorwald zijn gehandicapte vrouw vermoord moet hebben. Vanaf dat moment besluit hij de zaak nauwlettend in de gaten te houden.

Door gebruik te maken van het media film wordt de toeschouwer nog meer tot voyeur geconstitueerd en wordt het gevoel van de werkelijkheid nog reëler door de dynamiek van het beeld. De kijklust van de cinemabezoeker wordt versterkt door het geïsoleerd gevoel - door de stilte en het donker - van de andere medekijkers en creëert een afstandelijkheid. De werkelijkheid die te zien is wordt als een soort spectakel of theater behandeld waarin de cinemabezoeker tegelijk niet en wel participeert. Doordat bijna de gehele film zich afspeelt vanuit het gezichtspunt van Jeff, de hoofdrol, worden de toeschouwers getransformeerd tot voyeurs die onzichtbaar binnenkijken in een theater van zichtbaarheid

De film belicht een positieve en negatieve kant van het voyeurisme. Naast het feit dat de voyeur binnendringt met zijn opdringerige blik, maakt hij gebruik van een afstandelijk, onderzoekende en calculerende blik om te zaak op te lossen. De aanwezigheid van een voyeur bevestigt het belang van de privacy in onze maatschappij. Het voyeurisme wordt gebruikt als een soort toezichtsmiddel om de privacy beheersbaar te maken.[[3]](#footnote-3)

Jeff wordt gefascineerd door het kijken en de aantrekkingskracht van datgene dat hij bekijkt. Deze blik is assymetrisch en staat geen wederzijdse onthulling toe, macht en dominantie vormen de achtergrond van deze blik. Dit is duidelijk in zijn houding ten opzichte van zijn vriendin, Lisa. Jeff weigert zich wederzijds uit te kleden, en zich te plaatsen in de positie van de bekekene. Desondanks dat hij fysiek zwak is stelt hij zich machtig op ten opzichte van Lisa door haar te onderwerpen aan zijn visie. Pas wanneer Lisa zich begeeft in zijn standpunt en zich toevoegd aan Jeff zijn voyeuristische blik handelen ze in harmonie. Op het einde van de film delen steeds meer mensen de blik van Jeff en wordt de scheiding tussen de appartementen overschreden.

De paradox is hier duidelijk aanwezig; hij behoudt door de afstand afwezigheid, controle en macht , maar de drang om aanwezig te zijn wordt uiteindelijk zo groot dat hij Lisa de ruimte aan de overkant laat binnendringen. Zo kan hij door zijn lichamelijkheid te verhullen de blik-zonder-gezicht verder zetten en blijft hij standpuntloos.

Naarmate de film vordert wordt de film steed minder verbonden met Jeffs gezichtspunt en aan het eind van de film worden de rollen omgedraaid en wordt Jeff bekeken door Thorwald. Jeff wordt de bekekene. Wat betekent het om bekeken te worden? De menselijke blik van de voyeur is getekend door machtsstrijd die voort komt uit zijn afwezige aanwezigheid. Wanneer de voyeur bekeken wordt zal hij worden geconfronteerd met zijn lichamelijkheid die hij probeert buiten het spel te houden. De blik van een ander is de noodzakelijke voorwaarde voor zijn objectiviteit. Dit betekent gevaar voor de subjectiviteit die hij probeert te houden door zijn assymetrische houding.

De voyeur zijn verlangens zijn verbonden met onafheid, hij verlangt ernaar iets zichtbaar te laten worden of iets te zien dat een tekort in een ander zou opheffen. Wanneer Jeff te weten komt dat Thorwald zijn vrouw zou kunnen hebben vermoord besluit hij om de zaak nauwlettend in de gaten te houden. De zaak van de verdwenen vrouw wordt uiteindelijk door hem opgelost. Door zijn totale zelfcontrole koestert hij zich in een illusie van almacht en alwetendheid. De voyeuristische illusie van almacht die imaginair een tekort opvult of ongedaan maakt zou de het gevolg ervan kunnen bepalen.

**Een positie van dominantie en controle: de bordeel tekeningen van Edgar Degas**

De verlanging van een voyeur naar het object van begeerte wordt gewekt door de afstand die gecreëerd wordt en vormt een lichamelijke afwezigheid in het tafereel. Deze lust wekt anderzijds de drang om aanwezig te zijn bij het tafereel. Voyeurisme speelt enerzijds met de opheffing van deze scheiding tussen de ruimte van de kijker en de ruimte van het bekekene en anderzijds met de onmogelijkheid van deze opheffing voor het aanhouden van de kijklust, of het nu een cinemazaal is waar de scheiding ruimtelijk verankerd wordt of in een schilderij.

In de manier waarop het voyeurisme wordt voorgesteld in de **kunst** zien we ook een zekere evolutie. In de middeleeuwse schilderkunst treft men vaak naast het liefdespaar een geheime toeschouwer aan die verborgen is. Tot de achttiende en negentiende eeuw wordt de voyeur altijd mee in het tafereel opgenomen en is de toeschouwer van het schilderwerk een soort derde peroon, een voyeur of bespiede persoon. Met de komst van de fotografie en film lijkt de toeschouwer steeds vaker tot de voyeur geconstitueerd te worden. Vanaf begin negentiende eeuw zagen we welke belangrijke stap vanuit het perspectief van de kijklust gezet werd in de ontwikkeling van de visuele ruimte tussen kijker en de bekekene.

Het bestuderen van Edgar Degas’ tekeningen geeft een volledige toegang tot Degas’ (seksuele) perspectief: een voyeur die bezig is met de vrouwelijke seksualiteit. Deze vrouwelijke seksualiteit is echter niet alleen veroorzaakt door de expliciete weergave van de naakte prostituees, maar door de confrontatie van de mannelijke toeschouwer met zijn voyeuristische positie. [[4]](#footnote-4)

Degas’ schetsen dateren uit een periode die gepaard ging met de cultuur van het laatkapitalisme. Deze cultuur beinvloedde elk aspect van de toeschouwer en de genderverhoudingen. We kunnen stellen dat de mechanismen van het voyeurisme overal terug komen in de cultuur van het laatkapitalisme. In 1880 waren de psychische processen van de waarnemer waarschijnlijk niet zo verschillend in vergelijking met nu, maar is er wel een duidelijk verschil in het referentiekader. Het is moeilijk de historische context van de werken

te interpreteren, maar vanuit ons standpunt lijken de beelden zelf de culturele context van hun productie vrij te geven. Degas lijkt de kijker te verzoeken om in de positie van de voyeur te staan en maakt het kijken naar Degas’ beelden van de prostitutie een ongemakkelijke ervaring.

Meerdere interpretaties werden gegeven aan de betekenis van positie van de toeschouwer en het thema van de schilderijen van Degas. Volgens Paul Valéry, een Franse filosoof, vervullen de dansers, in de baletscenes van Degas, de vurige fantasiëen voor de opgewonden toeschouwer. Degas reconstrueert de vrouw als slaaf van de dans door middel van de vervormde lichamen in heel onzeker houdingen weer te geven. In de dansscènes zijn ook duidelijk hoge klasse mannen aanwezig die een bevoorrechte toegang hebben achter de schermen bij de voorstellingen. Zo illustreert Degas een dubbele slavernij van de danseressen en een kapitalistische economie van verlangen. Waarbij de lagere klasse vrouwen objecten zijn van seksueel verbruik voor de mannen van een hoge klassen. Volgens Valéry zijn deze vervormde lichamen het slachtoffer van Degas’ vrouwenhaat. Zo komen we tot een economische interpretatie waarbij de vrouwelijke vervormingen een oorzaak is van mannelijke dominantie en controle. Daarnaast huist er nog een psychoanalytische interpretatie waarbij de versteende blik van de toeschouwer wordt geconfronteerd met castratieangsten. Weerstaan de klanten het verlangen als gevolg van een een onbewuste schrik voor het onzichtbare geslachtsdeel?

Net zoals Valéry plaatst Huysmans zichzelf in de positie van een voyeur en kan zo sadistisch fantaseren over hoe zijn indringende blik de vrouw straft en vernederd in het geheim. De vrouw in Degas’ beelden zijn niet alleen een object van minachting, maar ook een aangetast voorwerp. De voyeur verplaatst zo zijn eigen schuld voor zijn verborgen vrouwenhatende blik naar een blik van controlerende toezicht van het object.Hij ziet een bewijs van een vrouw die bewust is van haar onherstelbare vernederde seksualiteit. De voyeur ziet in haar onherstelbare vernedering het bewijs van zijn eigen seksueel gedrag als uiting van macht.

De fantasie van de voyeur wordt ondermijnd door de onzekerheid van zijn stilzwijgende positie. Het perspectief in de pasteltekening ‘The tube’ is een bewuste strategie om het gezichtspunt te radicaliseren in een mate dat het al zijn lichamelijkheid verliest: ‘ een blik zonder lichaam’. Het bekijken van een object ontneemt de voyeur het vermogen om te verenigen met het object. (afstand) Deze ondermijning van zijn positie kunnen we interpreteren als een ontkenning van mannelijke wil, verlangen en vooral seksuele aanwezigheid.



**Figuur 1: Edgar Degas, ‘the tube’**

In de bordeel tekeningen van Degas’ wordt soms de mannelijke blik van de klant uitdrukkelijk belichaamd, maar op een manier die nauwelijks het dominerend controlerende standpunt van de voyeur benadrukt. Door de houding en donkere en formele kledij heeft de klant een meer defiensieve verschijning dan een gezaghebbende verschijning. Ondanks zijn tekenen van privileges trekt hij zich terug van het uitoefenen van zijn privileges. Is dit een gevolg van de eerder vermelde castratieangsten? Weerstaan de klanten het verlangen als gevolg van een een onbewuste schrik voor het onzichtbare geslachtsdeel?

**Het lustobject als een voyeuristische projectie: Picasso**

Picasso’s interpretatie kunnen we afleiden uit zijn etsen die de elf schetsen van Degas beschrijven. Hij portretteerde Degas in een positie zoals de klanten in Degas’ schetsen. Volgens Picasso komt Degas’ inspiratie door zijn verbeelding van vrouwelijk erotische ruimtes die hij vreest binnen te dringen. In Picasso’s etsen staat Degas onbewogen en weigert betrokkenheid van de wild opgemaakte prostituees die hun lichamen aanbieden.

Picasso’s prostituees zijn voyeuristische projecties van een fantast die de realiteit verandert in een theater van particuliere hallucinaties en erotische fantasieen. Deze uitbundige seksuele weergave dient om de voyeur te lokken. Picasso’s etsen worden tentoongesteld ten behoeve van het mannelijk narcisme.[[5]](#footnote-5)

Figuur 2: Pablo Picasso, ‘Catalogue of the Printed Graphic Work’

De mannelijke artiest is in staat om het vrouwelijke te creeren als een esthetische fictie. Een metafoor voor het creatieve verlangen van de kunstenaar.

De vrouw is ter beschikking van een mannelijke blik waarbij de seksualiteit van de vrouw uitsluitend gefantaseerd kan worden als iets niet natuurlijks. De vrouw wordt gezien als iets wat ze niet is, als een metafoor. De voyeur fictionaliseert de vrouw als iets anders door het voortdurend uitstellen van zijn kennis.

Samenvattend kunnen we concluderen dat het dominerende en controlerende standpunt van de voyeur tot uiting komt in de vrouwelijke vervormingen als gevolg van Degas’ vrouwenhaat. Zijn fascinatie naar de vrouwelijke erotische ruimtes worden zo op een voyeuristische manier geprojecteerd dat zijn afkeer van vrouwen door zijn onzichtbare positie tot uiting komt.

Het ruimtelijk perspectief zorgt voor een houding van macht en controle van de vrouw als object van mannelijke minachting door de onzichtbaarheid en de afwezigheid. Soms wordt de controle bedreigd door de onzekerheid van zijn stilzwijgende positie en de confrontatie met het onbekende onzichtbare vrouwelijk geslachtsdeel. Maar dit zal de voyeur proberen te ondermijnen door de vrouw te fantaseren als iets wat ze niet is en ziet in het vrouwelijk gebrek een vervulling van zijn erotische overheersing.

**De ruimte als lustobject: De wereld van Piranesi**

In het tweede en derde voorbeeld wordt het zelfde medium bestudeerd, maar wordt er een duidelijk verschil gemaakt in het tafereel. We verschuiven van mens/object naar ruimte.

Piranesi wordt aangehaald om het subtiele verschil te tonen tussen een’ object’ en een ruimte als lustobject, als verdere demonstratie van de betekenis verschuiving in het voyeurisme. Er wordt een duidelijk standpunt ingenomen dat een seksuele voldoening niet perse gekoppeld moet worden aan voyeurisme. Hoe kunnen we de eerder vermelde beschouwingen terugvinden in de tekeningen van Piranesi?

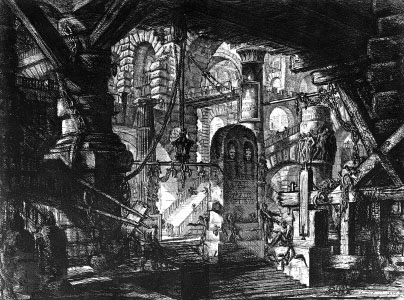
We worden aangetrokken in het wegdromen en dan weer onderzoekend lezen van Piranesi’s etsen. Ondanks dat Piranesi uit een periode kwam voor het onstaan van de fotografie, maakte hij al gebruik van een actieve onderzoekende en subjectieve blik waaruit zijn tekeningen onstonden en breekt hij met de afstandelijke, objectiverende blik uit het renaissanceperspectief. Hij maakt gebruik van verschillende perspectieven, haalt het oog uit haar fixatie en laat het dwalen in de verschillende taferelen met ieder een eigen horizon, uit een andere tijd. Deze achtiende- eeuwse kunstenaar en architect dook vaak onder de grond en bestookte de besloten wereld van de archeologie met zowel zijn artisitieke vernieuwingen en creativiteit, maar ook met zijn kennis van ingenieurkunst. Zijn jaren observatie, uitgraving en archeologisch onderzoek legt hij vast in zijn tekeningen, die zowel informatie over het interieur en exterieur bevatten als het materiaal en constructie. [[6]](#footnote-6)

De subjectieve manier van weergave van zijn bevindingen van de werkelijkheid zijn voyeuristische projecties van de kunstenaar die alleen begrepen kunnen worden door in die positie te gaan staan en te kijken naar wat zich volmaakt laat verbeelden. We worden automatisch als voyeur geconstitueerd. Het principe van zijn kunst is de verhouding van het oog tot aan het blad dat het gezichtsveld geheel vult en de blik in het beeld zuigt. Het van dichtbij kijken naar een vlak dat helemaal opengaat en een oneindige ruimte schept. Hij toont dat wat niet anders dan in beeld uitgedrukt kan worden en is onuitsprekelijk: de stemming, de sfeer, het licht. Men kan zijn inzicht alleen maar vatten door te kijken

Door deze subjectieve benadrukkingen gaan zijn gefantaseerde afbeeldingen gepaard met een lijfelijke aanwezigheid. De toeschouwer wordt zo betrokken bij de waarneming waardoor het grijpen en beheersen heel sterk naar voren komt. Dit is het moment waarbij de toeschouwer bewust wordt van zijn onbewuste (kijk)lust. Deze lust wordt veroorzaakt door de ondoordringbaarheid van de architectuur en versterkt door het geïsoleerd gevoel en creëert door de stilte en het donker een afstandelijkheid. We willen deelnemen, onderzoeken, een uitweg zoeken, want bruggen of trappen vervullen zelden hun taak en bieden geen uitweg. Het is moeilijk Piranesi’s vormen als hecht bouwwerk te begrijpen waarbij de werkelijke samenhang die van de woekering is. Er is een drang om aanwezig te zijn in het tafereel. Maar het lukt niet en we zijn bang om gezien te worden, we willen vermijden bekeken te worden en onze subjectiviteit te verliezen. We proberen deze afwezigheid te behouden door afstand en verbergen ons in de donkerste hoeken van de kerkers. Dit maakt Piranesi duidelijk door de blik die waziger en donkerder wordt naarmate het beeld dichterbij komt en wordt lichter en meer gedetailleerd naarmate men meer focust op de achtergrond. Net als een fotograaf verstopt Piranesi zich achter een lens en probeert zijn lichamelijkheid te verbergen. Met deze lens creeert hij een afstandelijkheid en dringt hiermee door in de diepte en stelt de taferelen, die hij even stil legt, scherp.

Enerzijds onthecht de toeschouwer zich van de chaos om overzicht te houden en verbergt zich in een donkere hoek nog net voor de scheiding van de ruimte van de bekekene. De afstand en afwezigheid op de tekeningen zorgen voor een verborgenheid die noodzakelijk is om de kijklust kansen te laten bieden en effect te laten hebben. Anderzijds wekt de kijklust een drang om aanwezig te zijn in het tafereel.

Door de manier van weergave, het scherpstellen/ detailleren in de verte, en lustig te kijken naar het schouwspel, wordt de werkelijkheid behandeld als een spectakel of theater waarin de bezoeker tegelijkertijd wel en niet participeert. De toeschouwer kijkt onzichtbaar binnen in een theater van zichtbaarheid.



Figuur 3: Giovanni Battista Piranesi, ‘Carceri d’invenzione’

Geeft de ruimte bestaanszekerheid of verlies ik me erin? De angst wordt gezien als diepste ervaring. Deze angst is echter niet alleen veroorzaakt door de weergave, maar door de confrontatie van de toeschouwer met zijn (voyeuristische) positie. Piranesi lijkt de kijker te verzoeken om in de positie van de voyeur te staan en maakt het kijken naar piranesi’s beelden een ongemakkelijke ervaring.

In Degas’tekeningen wordt de vrouw als slaaf gereconstrueerd als oorzaak van mannelijke dominantie en controle. In tegenstelling tot Degas’tekeningen verliezen we in Piranesi’s beelden zelf de controle en worden als toeschouwer slaaf van het beeld. De mens heeft op deze bouwwerken geen greep en is slachtoffer van zijn eigen maaksel en gaat verloren in zijn eigen geschiedenis. Piranesi’s beelden tonen een miserabele mensheid te midden van wat rest van de antieke pracht. Ook in Degas’ beelden wordt soms de controle van de toeschouwer bedreigd door angsten en de onzekerheid van zijn stilzwijgende positie. Maar dit zal de voyeur proberen te ondermijnen door de vrouw te fantaseren als iets wat ze niet is, als een metafoor voor het creatief verlangen van de kunstenaar. Eveneens lijkt mij dat de kerkers van Piranesi voyeuristische projecties zijn van een fantast die de realiteit verandert in een theater van particuliere hallucinaties en fantasieen.

**Een nieuwe stempel op de moderne kijklust : Conclusie**

In de drie aangehaalde voorbeelden wordt deze voyeuristische blik op verschillende manieren geanalyseerd. Door deze vergelijkingen op te stellen komen we tot verschillende aspecten van het voyeurisme aan de hand van een aantal beschouwingen. Het is de bedoeling om uit deze beschouwingen conclusies te kunnen trekken die kunnen worden toegepast op ruimte ontwikkeling, waar aanwezigen immers zowel de rol van voyeur als die van bekekene kunnen spelen.

Het is moeilijk om op deze aspecten termen te plakken en ze in hokjes te plaatsen, omdat het ene aspect meermaals een louter gevolg is van het andere. Maar toch verdelen we de kenmerken in drie grote blokken (of vragen) om structuur te brengen in wat voyeurisme de dag van vandaag voor ons betekent. Deze structuur is schematisch weergegeven in figuur 4.

De verschillende **rollen en relaties** hiertussen vormen een eerste aspect. Enerzijds hebben we de positie van de voyeur en die van de bekekene en anderzijds de verschuiving van de positie van de voyeur naar die van de bekekene. Dit zien we bijvoorbeeld wanneer Degas wordt afgebeeld in de tekeningen van Picasso (zie figuur 2). Ook onderscheiden we twee soorten voyeurs. De eerste, de ‘actieve’ voyeur, kan men beschouwen als de kunstenaar of ‘maker’ van het tafereel. Het resultaat is een beeld dat de voyeuristische projectie is van de maker. De tweede voyeur beschrijven we als passief en is de toeschouwer van het beeld van de maker. De toeschouwer verplaatst (of beeldt zich in) in de positie van de maker.

Soms verliest de toeschouwer zijn functie als voyeur en schuift in het tafereel van de bekekene. Zoals eerder vermeld zien we Degas, als actieve voyeur van zijn eigen beelden, verschijnen als bekekene in de tekeningen van Picasso. Ook in Degas’ beelden wordt soms de klant, de passieve voyeur van Degas’ prostituees, belichaamd in Degas’ etsen.   
**De grens** tussen de ruimte van de bekekenen en de ruimte van de voyeur is soms moeilijk de bepalen en wordt meermaals overschreden. Wanneer de toeschouwer in het tafereel te voorschijn komt zal er een verschuiving zijn van die scheiding ( wij zijn voyeur van Jeff –zijn verhaal en voyeur van Thorwald door de ogen van Jeff) of zal de voyeur zijn positie van controle kwijt raken (de klant die afgebeeld wordt in de bordeeltekeningen van Degas of Degas zelf in de tekeningen van Picasso). Zo speelt het voyeurisme met de opheffing van de scheiding tussen de ruimte van de bekekene en de ruimte van de kijker en anderzijds de onmogelijkheid van deze opheffing voor het aanhouden van de kijklust**.** Hierbij speelt het gebruik van media van belangbij de verankering van de ruimtelijke scheiding.

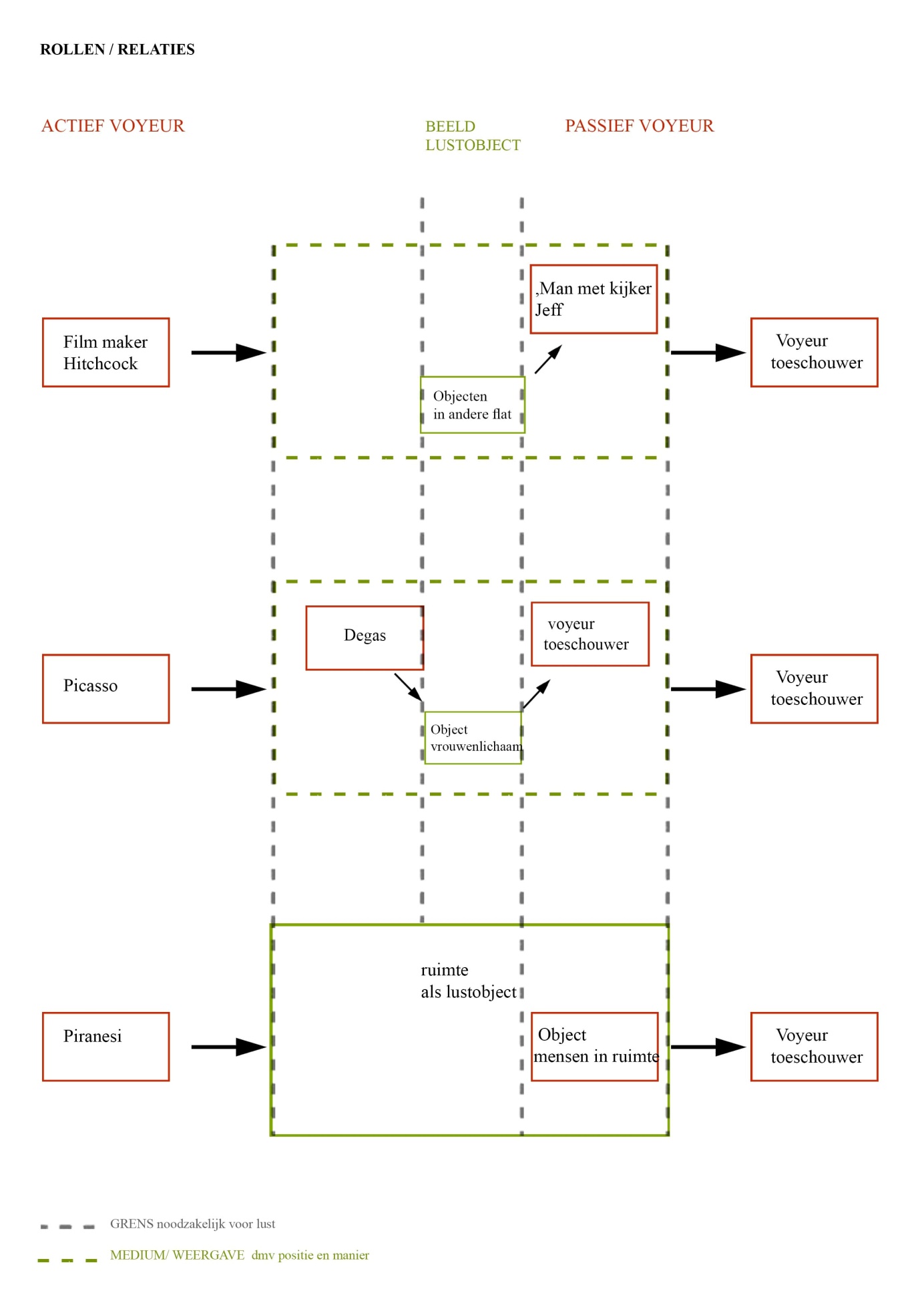
Door wat wordt deze **lust** van kijken nu veroorzaakt? Vanwaar die aantrekkingskracht? Hoe wordt die spanning veroorzaakt waardoor wij automatisch als voyeur worden geconstitueerd?

Deze lust is niet noodzakelijk gekoppeld aan een seksuele activiteit, maar zal eerder opgewekt worden door een confronterende positie of milieu waarbij de lust van het kijken tot uiting komt. Het object van begeerte is ook niet noodzakelijk een naakte vrouw, maar kan ook een ruimte zijn. Zoals aangetoond in het laatste voorbeeld, de kerkers van Piranesi als een creatieve verlangen van de kunstenaar.

De rede van deze lust, die aanwezig moet zijn om aangetrokken te worden tot kijken, wordt veroorzaakt door het willen grijpen en beheersen van iets dat niet bereikbaar is. Een afstand/verborgenheid ontneemt het vermogen om te verenigen. Deze afwezigheid vermijdt om gezien te worden en verliest zo al zijn lichamelijkheid in het beeld. Tegelijkertijd blijft er sprake van de aanwezigheid (van de voyeur), aangezien het een persoonlijk verlangen is naar het vervolledigen, oplossen of onderzoeken van iets (onaf). Op deze manier wordt het voyeurisme gekenmerkt door een assymetrie; een onbelichaamde aanwezigheid die zich schuilhoudt zoekend naar een persoonlijke ‘oplossing’ om een privézaak transparant en beheersbaar te maken.

Met andere woorden bestaat er een spanningsveld dat deze lust veroorzaakt. Het is in het voyeurisme van groot belang dat dit spanningsveld niet wordt opgeheven, waardoor de lust blijft gehandhaafd.

Aan de hand van de geanalyseerde voorbeelden komen we tot een gemeenschappelijke structuur. (zie figuur 4) Het is de bedoeling om deze structuur toe te passen op ruimteontwikkeling, waar aanwezigen zowel de rol van voyeur als die van de bekekene kunnen spelen. Parallel aan dit schema kunnen we de ontwerper de rol als actieve voyeur toekennen als maker van de ruimte, die hij creëert als eigen lustobject. De aanwezige of bewoner van de ruimte zal enerzijds de rol als bekekene als de rol van passieve voyeur kunnen aannemen.

Zo abstraheren we het voyeurisme als structuur/ hulpmiddel/ gereedschap in een ontwerpproces waarin rollen en relaties, scheiding van ruimte, lust en weergave belangrijke factoren zijn in een ontwerp. Indien een ‘ruimteontwikkelaar’ erin slaagt om een spanningsveld te creëren tussen degene die zich in die ruimte bevindt en facetten van die ruimte, daarbij een gevoel van lust opwekkend bij deze persoon, dan vormt dit een meerwaarde in het ontwerp. De ruimteontwikkelaar zal lering hebben kunnen trekken uit het voyeurisme.

Figuur 4: Rollen en relaties

Bibliografie

*Boeken:*

* COLOMINA Beatriz, *Sexuality & Space,*New York, Princeton Architectural Press, 1992.
* Comission royale des monuments, Sites et Fouilles*, Le Waux-Hall a Spa*, Stavelot, Chauveheid S.A., 2000.
* DELBEKE Maarten, DE MEYER Dirk, ROGIERS Bas, VERSCHAFFEL Bart, *Piranesi: De prentencollectie van de Universiteit Gent,*Gent, A&S/Books,2008.
* MARQUET Léon et BEDORET Gaston*, A l’âge d’or de Spa: Le Waux-Hall au 18e siècle. Du 19e siècle à nos jours*, Spa, 1985.
* VERBEKEN, Pascal, *Grand Central Belge: een voetreis door een verdwijnend land*, Antwerpen, De bezige bij, 2012.
* WALLIS DE VRIES, Gijs, *Piranesi en het idee van de prachtige stad*, Amsterdam, Duizend en één, 1990.
* WECHSBERG, Joseph, *The lost world of the great Spa*, London, Butler & Tanner Ltd, 1979.

*Artikels:*

* BERNHEIMER, Charles,”Dega’s Brothels: Voyeurism and Ideology” in: *Representations*, No.20, (Autumn, 1987), pp. 158- 186
* DELEYE, Ingeborg, “Ik ben een narcist, en dan?”in: *De standaard*, No.89, (Apr., 2013), pp D10- 11
* VAN RHIJN, Lynne, *“*Voyeurisme in de fotografie: onbeschaamd *“* In: *Kunstbeeld*, No.11, (2010), pp 52- 55

*Websites:*

* *Susanna en de verstolen blik: voyeurisme en schilderkunst.* <http://venus.clubs.nl/nieuws/detail/27414_susanna-en-de-verstolen-blikvoyeurisme-en-schilderkunst>
* *Principes Wagners villa’s.* <http://www.ukessays.com/essays/architecture/principes-wagners-villas.php>
* Dimitri Goossens. *De onzichtbare machtsblik: voyeurisme.* <http://aldussprak.typepad.com/blog/2010/05/de-onzichtbare-machtsblik-voyeurisme-over-film-hitchcock-voyeurisme-sartre-lacan-en-nietzsche-derde-.html>

1. Dimitri Goossens. *De onzichtbare machtsblik: voyeurisme.* <http://aldussprak.typepad.com/blog/2010/05/de-onzichtbare-machtsblik-voyeurisme-over-film-hitchcock-voyeurisme-sartre-lacan-en-nietzsche-derde-.html> [↑](#footnote-ref-1)
2. Dimitri Goossens. *De onzichtbare machtsblik: voyeurisme.* <http://aldussprak.typepad.com/blog/2010/05/de-onzichtbare-machtsblik-voyeurisme-over-film-hitchcock-voyeurisme-sartre-lacan-en-nietzsche-derde-.html> [↑](#footnote-ref-2)
3. Dimitri Goossens. *De onzichtbare machtsblik: voyeurisme.* <http://aldussprak.typepad.com/blog/2010/05/de-onzichtbare-machtsblik-voyeurisme-over-film-hitchcock-voyeurisme-sartre-lacan-en-nietzsche-derde-.html> [↑](#footnote-ref-3)
4. BERNHEIMER, Charles,” Dega’s Brothels: Voyeurism and Ideology” in: *Representations*, No.20, (Autumn, 1987), pp. 158- 186 [↑](#footnote-ref-4)
5. BERNHEIMER, Charles,”Dega’s Brothels: Voyeurism and Ideology” in: *Representations*, No.20, (Autumn, 1987), pp. 158- 186 [↑](#footnote-ref-5)
6. WALLIS DE VRIES, Gijs, *Piranesi en het idee van de prachtige stad*, Amsterdam, Duizend en één, 1990. [↑](#footnote-ref-6)