

Laat ons achteraan beginnen, zeg maar met een programmatische omkering. Aan het einde van het proces waarover het hier verder zal gaan, vond een open performancenacht plaats. De enige voorwaarde om deel te mogen nemen was dat de performances niet langer dan vijf minuten mochten duren. Bij de aanvang van dit slotevenement van een periode van tien dagen gezamenlijk leven en werken was er een spokenmoment in de slaapzaal, die ook in hotelbedden voor buitenstaanders voorzag. Terwijl het verzamelde publiek zich op en in de stapelbedden van de deelnemers verdrong, slopen performers en workshop-deelnemers door de verduisterde gangen, verkleed als spook. Langzaam kwamen ze op individuele toeschouwers af, die door het duister eerder toehoorders geworden waren. De spoken neurieden slaapliedjes en lieten maar zelden het voor hun soort zo kenmerkende ‘uhuhuuu’ weerklinken.

Met deze spontane korte performance werd in zekere zin een punt gezet achter het gebeuren van de dagen ervoor. Het ging namelijk om niets minder dan een herhaalde poging om de toch al brokkelige grenzen tussen performers en publiek in hun broosheid waarneembaar te maken. Geprobeerd werd de bijna fantasmatische scheiding tussen theorie en praktijk te overbruggen door een bewust vermengen van beide domeinen. Want men weet toch dat theorievorming zelf ook een praxis is, en wie zou nog durven stellen dat praxis geen theorievorming inhoudt? Jacques Derrida formuleert het als volgt: telkens wanneer het om iets ‘tussen twee’ gaat, om een verbinding van wat schijnbaar gescheiden is, zijn er spoken in het spel en is er nood aan een ‘spectrologie’. Zo’n wetenschap van het spook werd niet alleen die laatste avond opgeroepen, maar trok (zoals Derrida bedoelt) doorheen het hele project, dat draaide rond het uitdrijven van de geest van de toeschouwer. Daarop wil ik in het volgende dieper ingaan.

1. Wat was er gebeurd?

Onder het motto ‘Plischke and his BDC are back in town’ maakte de Beursschouwburg begin 2001 reclame voor een in totaal tien dagen durende manifestatie, die performances en workshops aan elkaar knoopte. De ambitie van de organisatoren was niet enkel het tegelijk laten plaatsvinden van theorie en praxis, maar ook het doen vervluchtigen van de grenzen tussen publiek – dat onder andere ook uit wetenschappers kan bestaan – en performers

Het spook van de toeschouwer of de kunst van de voegen*

Stefanie Wenner

– die mogelijk tegelijk zelf ook performance-theoretici zijn. Tom Plischke tekende als curator voor de voorstellingen, die op de klassieke avonden plaatsvonden. Het ambitieuze workshopprogramma werd opgezet door BDC-danser Martin Nachbar, in samenwerking met danscriticus Jeroen Peeters en theaterwetenschapper Steven De Belder. Verspreid over de duur van het ganse evenement vonden vier tweedaagse workshops plaats, te beginnen met de workshop *Illegal experience*, geleid door Katrin Deuffert en mezelf. De andere thema’s van de workshops waren *Infectious machines* (geleid door Marten Spångberg en Jan Ritsema), *Smurfing the archive* (Martin Nachbar en Gerald Siegmund) en *Tattoo criticism* (Tang Fu Kuen en Martin Hargreaves). In principe was iedereen welkom, al richtte het programma zich expliciet tot dansers, performers, beeldend kunstenaars, theaterwetenschappers en andere theoretici en critici. Wat ook telkens in de leiding van de workshops weerspiegeld werd, waarin een theoreticus/a en een praktijkpersoon samenwerkten.

Kort voor het begin van de labs was de Beursschouwburg van haar te renoveren klassieke theatergebouw verhuisd naar een voormalige parkeergarage. Dit was het eerste evenement dat in de nieuwe behuizing plaatsvond. Het café dat vlak bij de ingang ligt, grenst aan de performance space. Doorheen een gang, die behangen was met beelden van het werk van Tom Plischke, kan men via een hellend vlak naar boven, waarbij men passeerde langs de *Hermeneutische Fitnessstudio* van Hygiene Heute (Stefan Kaegi en Bernd Ernst). Bovenaan wandelde men onder de vergankelijk mooie installatie *Mnemosyne* van Uta Schärf, om uit te komen bij de performance space van de eerste verdieping, die speciaal voor de voorstellingen van BDC was opgericht. Daarnaast bevond zich een reusachtig woonlandschap in Ikea-stijl, met futons, tafels

en zetels, waarin gelezen, gewerkt en gediscussieerd kon worden.

Parallel aan de voorstellingen en de workshops, die een duidelijke structuur gaven aan het programma, liepen kleine onderzoeksprojecten. Zo wijdden Alice Chauchat, Laetitia Mazur en Anne Juren zich aan het onderzoek van de mogelijkheden voor de representatie van vrouwelijkheid op het podium. Om de twee dagen was er een ‘showing’, waarin de onderzoeksresultaten voorgesteld en bediscussieerd werden. Deze toonmomenten vonden niet in de openbaarheid plaats en werden ook niet in het programmaboekje opgenomen, maar waren voorbehouden voor de ogen van de ‘inner circle’ van de ‘labs’, die zelf ook door choreografen, dansers en ook theoretici bevolkt werden. De ‘praktijkmensen’ werden zelf toeschouwers wanneer ze de praxis van de theorievorming in de workshops bijwoonden, terwijl de theoretici in diezelfde workshops tot de praktijk overgingen wanneer er korte performances uitgewerkt moesten worden. Daarbij werd duidelijk hoe onhoudbaar het traditionele onderscheid wordt zo gauw men zich met een gezamenlijk project inlaat. Het doel, de thema’s op een adequate manier te behandelen, maakte van dramaturgen performers, en dat in een geheel ontspannen, rustige en tegelijk ernstige sfeer. Op deze wijze ontstond een beschermde ruimte, waarin niet enkel het vaak aangehaalde ‘onvoltooide werk’ tot uitvoering kon komen, maar waar dat als werk in progress ook daadwerkelijk een vrije ontwikkelingsruimte vond. De oplossing van de grenzen tussen theorie en praxis, die ook leidde tot een vervluchtiging van de traditionele hiërarchieën, bleek uiterst productief. Binnen het kader van de workshops werd geen afgewerkt pro-

* De originele titel - *die Kunst der Fuge* - is in de woordspeling fuga/voegen helaas onvertaalbaar

duct verwacht, net zo min als Alice Chauchat uit haar onderzoekswerk een voorstelling maakte. Men werd er veeleer toe uitgenodigd te vertoeven in een ruimte tussen idee en afge-werkt product.

De mogelijkheid om ter plekke te overnachten werd slechts door een klein deel van de deelnemers doorlopend benut. De openbaarheid van de slaapplek, die enkel door plastic zeilen van de performance space en het woonlandschap rudimentair afgegrensd werd, zorgde ervoor dat het slapen zelf arbeid en concentratie vereiste. Meer en meer ging men ertoe over helemaal niet te slapen, of enkel tijdens een algemeen gedeelde slaaptijd, ergens tussen 4 en 8 uur 's morgens. Tijdens de nacht vielen er ook verplaatsingen te observeren, vanuit de slaaptent naar de woonruimte bijvoorbeeld. Ook geliefd was de afzonderlijke ruimte van Nadia Schnock's installatie *Comfort service*. Tot laat in de nacht kon men het videoteam van Yves Chauchat, die ook het filmprogramma samenstelde, in de weer horen, en ook het hele team van de Beursschouwburg bleef meestal tot na middernacht ter plekke, niet alleen om hun werk af te maken, maar ook om voortdurend contact te houden met het creatieve gebeuren, dat door het theater onder de impuls van programmator Carine Meulders met een voorbeeldige organisatorische en persoonlijke inzet mogelijk gemaakt werd. Het was dus niet enkel tijdens de vijfminutenperformances in de laatste nacht dat enkele medewerkers van het theater hun eigen performances vertoonden. In dat project van Tomaz, één van de deelnemers aan de video-workshop, voerden onder andere ook enkele 'Beursschouwburgers' voor zichzelf sprekende bewegingen voor een camera uit.

2. Speculatie en weefsel

Het Duitse woord 'Gespenst' (spook) komt voort uit het Middelhoogduitse 'Gespinst' (spinsel), met zijn connotaties van aantrekkende en verleiding, maar ook van een duivels drogbeeld. Wat spinsel en spook verbindt, is de verwijzing naar een vlechtwerk, dat verbindingen creëert die op het eerste gezicht, en misschien ook structureel, onzichtbaar blijven. Met de hersenschim (waarvoor het doorgaat) deelt het spook bovendien de spinnenwebachtige verstrikking van het imaginaire of het 'speculatieve'. De positie van de toeschouwer is een constructie die historisch een beginpunt kent en, volgens de ambities van talrijke dans- en theaterma-

kers, ook een eindpunt. Dansen was immers voor alles één – een gezamenlijk gedeelde ervaring, in een feestelijke dan wel rituele omkadering. Vandaag wordt de toeschouwer, die volgens Erika Fischer-Lichte in haar boek over dat onderwerp pas in het begin van de 20e eeuw ontdekt werd, als dusdanig gedeconstrueerd. Reeds tijdens de avant-garde had men de ambitie om het publiek uit zijn passieve houding te rukken, het van een waarnemer tot een acteur te transformeren. In het postmoderne tijdperk lijkt deze problematiek achterhaald – waarnemen is immers ook handelen, de toeschouwer is medeproducent van het theatergebeuren. Uit de jaren '60 stamt Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung*, een tekst die een centrale rol speelt in BDC's '(re)sort'. Deze voorstelling, die tijdens het lab drie avonden gespeeld werd, is er geheel op gericht om het publiek ertoe te bewegen mee te doen. In de ruimte zijn er geen stoelen of andere mogelijkheden om zich neer te zetten. Nadat Tom Plischke bij aanvang enkele fragmenten uit Handkes tekst voorgelezen heeft, wordt de toeschouwers gevraagd vanuit hun staande positie mee te dansen. En steeds opnieuw doet het publiek mee, om aan het einde van de voorstelling enigszins onrustig de zaal te verlaten – ben ik nu het slachtoffer van een pedagogische maatregel geworden? Onder leiding van Plischke wil BDC, in de woorden van Martin Nachbar in een tekst voor het jaarboek van *ballet/tanz*, 'misschien wel vele kleine bommen leggen, die in de hoofden van individuele toeschouwers zouden kunnen afgaan'. Het gaat hier om een bewust bewerkstelligde transformatie van het publiek, dat na de passage door '(re)sort' veranderd in de alledaagsheid zou moeten terugkeren. Net zozeer werden wij veranderd tijdens het lab, dat elke scheiding tussen speler en toeschouwer, podium en publieksruimte probeerde op te heffen in een ondeelbare ruimte.

Als toeschouwer kijkt men naar wat er aangeboden wordt om te zien, en daarbij betreft men schijnbaar een vaste positie, vanop een zekere afstand. Derrida stelt vast dat de toeschouwer net als de wetenschapper gelooft dat toekijken volstaat. Maar vanuit deze veilige en afstandelijke positie zal de toeschouwer er net zomin als de wetenschapper in slagen te doen wat gedaan moet worden, nl. het spook aanspreken. Maar net zoals het spinsel is het spook datgene wat 'tussen twee' ligt, het duidt het onzichtbare aan, datgene dus wat meer is

dan de som van zijn delen. Het houdt zich op in de tussenruimtes, aan de randen en in de voegen, die in het kader van het lab tot speelruimte omgetoverd zouden worden. In het lab van BDC werd de toeschouwer een medespeler, de grenzen vervluchtigden. De plek was speciaal voor dit doel geprepareerd, men had een spinsel gevlochten dat ruimte schiep voor speculatie en mogelijkheden.

Vanuit mijn perspectief is het project tegelijk gelukt en mislukt, waarbij ook de mislukking een kans inhoudt. Het is geslaagd voor zover de verschuiving van de nog steeds extreem starre theatermechanismen naar een verlangensmachine toch minstens voor enkele deelnemers gelukt is - zoals ik hierboven aangaf. Daar kom ik dadelijk nog op terug. Het experiment heeft gefaald op de punten waar bepaalde privileges voor de deelnemers van het lab leidden tot het uitsluiten van andere gasten. Op punten dus waar het onmogelijk was om een spinsel te vlechten, zoals bijvoorbeeld in de situaties van de collectieve maaltijden. Alle deelnemers aan het lab kregen drank- en eetbonnen. Bij het betreden van deze door BDC opgerichte verlangensmachine begaven we ons dus naar een oord dat zich voorbij de monetair-economie bevond. We kwamen terecht in een door slechts enkelen gedeelde toestand van collectieve regressie, waarin een potente oermoeder ons elke middag met soep en elke avond met een zelfgekookte warme maaltijd verblijdde. Begrijp me niet verkeerd: deze voorziening was fantastisch. Gezamenlijk eten heeft een sterke rituele waarde en versterkt in alle omstandigheden het gemeenschapsgevoel. Het probleem was enkel dat de etenstijd onmiddellijk aan de avondlijke voorstellingen voorafging, zodat er steeds al toeschouwers aanwezig waren, die echter niet bij de maaltijd mochten aanschuiven. Op deze momenten werd erg duidelijk wie 'erbij hoorde', en wie niet. In toenemende mate ervoeren wij de toeschouwers als stoorzenders, als indringers in ons 'thuis' dat het theater voor een tijdje geworden was. Toch zou ik vanuit dezelfde optiek het project ook als een gelukkige voltreffer kunnen beschouwen, omdat bij deze overgangen duidelijk werd hoe de grens tussen publiek en spelers ook functioneert. Vooral tijdens het avondmaal, maar evenzeer tijdens de party's die regelmatig na de voorstellingen plaatsvonden, werden wij performers in een mammoetperformance die zich over bijna twee weken uitstrekte. Telkens wanneer interne groepsprocessen die niet met de avondlijke openbaarheid gedeeld konden wor-

den op de voorgrond stonden, werd de gedeeltelijke onvrijwilligheid van deze performance problematisch.

Binnen de gehele opvoering van *BDC/Tom Plischke & friends* was er een groep van performers, die afwisselend 'voor' en 'met' ons speelden, zoals ik het zou willen formuleren. Een precair evenwicht, dat naarmate het vertrouwen werd ook enige experimenten toeliet en dat velen ook een stuk verder in hun werk heeft gebracht – wat uiteindelijk toch de bedoeling van zo'n lab was.

Het potentieel van deze constellatie kon maar zo succesvol gerealiseerd worden omdat werkelijk het hele huis met een enorme inzet de voorstelling ondersteunde. Onvergetelijk blijft voor mij hoe ik 's morgens nog half slapend Carine Meulders tegen het lijf liep, die al druk bezig was het woonlandschap op te rui-

van elkaar scheidden om hun eigen soepje te koken, maar eerder bij elkaar over de schouder keken bij het koken, meer nog: gezamenlijk in de soep roerden en zelfs samen over haar ingrediënten beslisten, om het beeld even door te trekken. Productieprocessen die apart plaatsvinden leiden meestal tot een bijna fetisjistische houding tegenover de producten van de andere sfeer. In de Beursschouwburg daarentegen kon men meemaken hoe het artistieke en het theoretische productieproces, waarvan de scheiding toch niet meer houdbaar schijnt, elkaar kunnen versterken en versnellen. In deze zin hebben wij 'met het spook gesproken'. Deze spoken werden telkens weer ongeliefde griezels wanneer kunstenaars die in de goed aaneensluitende workshops meewerkten uit het creatieve proces moesten treden om hun voorstellingen te gaan voorberei-

te brengen. Als er een vervolg van dit project komt met dezelfde doeleinden, dan zou het misschien beter zijn helemaal af te zien van avondlijke voorstellingen als producten, om ook de daarin betrokken kunstenaars een sterkere duik in het arbeidsproces toe te laten.

3. Tot het spook spreken: de kunst van de voegen

In een recent nummer van *Theater der Zeit* schrijft Hans-Thies Lehmann over de politieke dimensie van het postdramatische theater. Met Derrida is Lehmann van mening dat deze dimensie theateraankend kan worden, niet door het aanhalen van expliciet politieke vertogen, maar eerder door het stilleggen van het politieke: "Dit zou bijvoorbeeld mogelijk zijn doordat men in het theater iets laat gebeuren, maar niet door iets te represen-



BDC/Tom Plischke & Friends

men. Dat raakt op zijn beurt weer een negatief moment in onze collectieve regressie: zoals bij een stel kinderen op schoolreis werd af en toe het wederzijds respect uit het oog verloren. Zo een project vereist ook een ongehoorde discipline vanwege alle deelnemers, en dat is zelfs van in het begin niet altijd gelukt. Aan het einde leefde een beetje het gevoel dat men pas toen echt met het werk was kunnen beginnen. Alsof de verlangensmachine die daar in elkaar geknutseld werd, met alle gevaren en tegelijk ook alle mogelijkheden van de collectieve regressie, een 'rite de passage' geweest was, een overgangsfase waar men definitief veranderd, of tenminste gesensibiliseerd, uitgekomen is.

Volgens mij heeft die sensibilisering alles te danken aan het feit dat noch de zogenaamde praktijkmensen, noch de theoretici zich

den. Juist op de momenten waarop de theaterale performance een product moest worden, dat consumerbaar en dus ook verkoopbaar is, brak de heersende orde weer binnen in de tijd die uit zijn voegen getreden was, om het proces voelbaar te komen onderbreken. Maar de geesten waar we in de negatieve zin maar niet van konden afraken, waren misschien diegene die we zelf oproepen hadden. Misschien konden we niet tegen de spoken spreken door een gebrek aan speculatie bij een overvloed aan bespiegelingen. Het spinsel was in hoge mate gebonden aan de overzijde van tijd en ruimte en had zich beter in de tijd en de ruimte uitgestrekt, maar hoe dan wel? Als er zich tussen toeschouwers en performers spoken bevinden, dan hebben we misschien meer dan één séance nodig om ze tot spreken

teren of te imiteren, of door een politieke realiteit op het podium te brengen die eigenlijk ergens anders plaatsheeft, met als doel een boodschap of doctrine neer te zetten. Wel door de politiek en het politieke in de structuur van het theateraankend te laten doordringen, ofwel: doordat men de tegenwoordige tijd uiteen laat vallen." Het gaat dus niet in de eerste plaats om de politisering van de inhoud, maar veel meer om een poging om door verschuivingen van de formele structuur van het theater stemmen te laten weerklinken die in de normale politieke orde niet waarneembaar zijn. "Enkel de uitzondering en de onderbreking van het regelmatige brengen de regels in het blikveld en tonen deze opnieuw als in essentie radicaal betwistbaar, hetgeen in hun voortdurende toepassing altijd vergeten wordt."

In deze zin was het globale opzet van het project in de Beursschouwburg radicaal politiek, ook al bleef men in het detail van de voorstellingen uren de regels volgen. Maar de uitzonderingstoestand waarin het hele huis zich bevond had toch ook een effect op het avondpubliek – ik zou alleen niet kunnen zeggen of het publiek dat al dan niet aangenaam vond. Maar hun blikken gaven duidelijk blijk van nieuwsgierigheid, en het spontane gebruik van de door lab-gemeenschap en avondlijk publiek gedeelde ruimte vertoonde een onuitgesproken scheiding. De onderbreking van de regel haalde niet alleen de tijd, maar ook de ruimte uit zijn voegen.

Ik zou toch nog één keer willen terugkomen op het ‘spokenuur’ en zijn implicaties, waarmee ik mijn verhaal begon. Het spook, zo leert ons Derrida, is ‘tussen twee’ of het is de geest van een overledene, in elk geval is het immaterieel. Het spokenuur om middernacht is het punt waarop elke dag opnieuw de orde opgeheven wordt, waarop tijd en ruimte uit hun voegen raken. Niet enkel de materiële dingen, maar ook het immateriële zelf wordt volgens de legende waarneembaar. Met andere woorden, datgene wat normaal uitgeschakeld is in de werkelijkheid, opgesloten achter de voegen van de zichtbare wereld, is het ontoegankelijke reële, dat echter vanuit deze ontoegankelijkheid de zichtbare orde determineert: de tegenwoordige tijd breekt open en toont wat hem ten grondslag ligt, of dat nu het historische of het verdrongene is.

BDC beheersen deze ‘kunst van de voegen’ doordat ze doelbewust het overgeleverde regelwerk achter zich lieten, zonder het helemaal overboord te gooien. In het voortdurende gesprek met de geest van het burgerlijke theater werd een tussenruimte geopend die theorie en praxis op een dialogische wijze bijeenbracht. Op een vruchtbare manier gold voor deze ruimte wat Derrida aanduidt als de gemeenzame noemer van het spook van het communisme wiens rondwaren Marx tot uitdrukking bracht, en Hamlets ontmoeting met de geest van zijn vader: *the time is out of joint*. De tijd die zo uit zijn voegen geraakt is kan, in het theater van het begin van de 21e eeuw een gesprek met spoken mogelijk maken.

VERTALING UIT HET DUIJS: STEVEN DE BELDER

Wetenschap als metafoor voor de danspraktijk

Steven De Belder

Wat hebben wetenschappelijk en artistiek werk met elkaar gemeen? Meestal enkel een claim tot autonomie, verder worden ze strikt gescheiden gehouden. Die autonomie wordt steeds vaker gezien als een historisch ideaal dat in de 19e eeuw gemeengoed werd en de 20e eeuw ternauwernood zal overleven. Autonomie en objectieve waarheid blijken immers sterk ideologische constructies, de wetenschapper gebruikt evenzeer zijn creatieve verbeelding als dat de kunstenaar gefascineerd is door chaostheorie, kwantumfysica of biologie. In de wereld van de wetenschap leidt dit nog regelmatig tot heftige controverses, maar kunstenaars blijven onuitputtelijk gefascineerd door de wetenschap. Zo organiseerde de Beursschouwburg met *Wet art* in 1998 en 1999 ontmoetingen tussen kunstenaars en wetenschappers (zie ook *Etcetera 64*), en pakten het Antwerpse Museum voor Fotografie en Roomade in 1999 uit met *Laboratorium*. Curatoren Barbara Vanderlinden en Hans-Ulrich Obrist creëerden een interdisciplinair project waarin het ontstaan en de verspreiding van creatieve en wetenschappelijke processen onderzocht werden, via tentoonstellingen, lezingen, kunstenaarsprojecten en geleide bezoeken aan operationele wetenschapslabs.

Waarom dat nu nog oprakelen? Afgelopen zomer verscheen eindelijk de bijzonder interessante en mooi vormgegeven catalogus van het project. In het project zaten bovendien twee choreografische laboratoria met actuele resonantie. Meg Stuart zonderde zich twee weken af om onder andere *Highway 101* voor te bereiden, dat haar tot maart 2001 bezighield, en waarvan kleine spin-off-voorstellingen nog op het repertoire staan. Xavier Le Roy werkte er aan een sessie van *e.x.t.e.n.s.i.o.n.s.*, een doorlopend onderzoeksproject waarvan de methodes en resultaten ook elders in zijn werk opduiken, zoals dat te zien was tijdens het voorbije Kunsten-

FESTIVALdesArts. De tiendaagse van BDC/Tom Plischke in BSBbis afgelopen maart stond eveneens in het teken van het laboratorium, en in het pas geopende Weense Tanzquartier ruimt (ondertussen ex-) dramaturg Jeroen Peeters heel wat plaats in voor het lab als ‘geïntegreerde research’. Maar wat maakt wetenschap en kunst betekenisvol voor elkaar voorbij een loutere toe-eigening van elkaars discours en prestige? En wat is het gevolg van het herdenken van het laboratorium door de wetenschapsfilosofie en -geschiedenis?

De kwetsbaarheid en transporteerbaarheid van het laboratorium: Meg Stuart

Volgens de traditie is het laboratorium een vrijplaats, een beschermend omhulsel waarbinnen experiment kan gedijen tot het klaar is om in specifieke toepassingen naar de buitenwereld terug te keren. Zoveel mogelijk variabelen van het onderzochte proces worden in het laboratorium gemanipuleerd of juist buitengesloten. Ongewenste of oncontroleerbare fenomenen kunnen het onderzoek immers in gevaar brengen, omdat het net uit het chaotische evenwicht van zijn normale milieu weggehaald is. Het laboratorium lijkt dus sterk op de studio van de choreograaf: dat is de plek waar de artiest voor zichzelf de optimale voorwaarden schept om nieuw werk te laten rijpen tot het maximaal zijn essentie kan behouden in de variabele omstandigheden van de theaters waar het te gast is. Naar aanleiding van *Laboratorium* trok Meg Stuart zich gedurende twee weken terug met dansers, muzikanten, technici en een dramaturge om een aantal voorlopige ideeën uit te werken die in *Highway 101* en *Crash Landing@Moscow* aan bod zouden komen. Het grootste deel van het proces was niet publiek toegankelijk. In eerste instantie fungeerde hun laboratorium dan