

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΚΩΣΤΑΣ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ

Μια αποτίμηση της τέχνης στην υπηρεσία της δημοκρατίας

» ΣΕΛ. 1-2

ΚΩΣΤΑΣ Γ. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ

Ένας ευρωπαίος της Αθήνας

» ΣΕΛ. 3

ΑΛΚΗΣ ΡΗΓΟΣ

1922: ενενήντα χρόνια μετά

» ΣΕΛ. 4-5

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

Ταξίδια στα Βαλκάνια

» ΣΕΛ. 6

ΜΑΡΙΑ ΜΕΛΕΝΤΗ

Ζωγραφική επί χάρτου στην Κέρκυρα

» ΣΕΛ. 7

ΣΤΑΥΡΟΥΛΑ ΤΣΟΥΠΡΟΥ

Για παιδιά και νέους

» ΣΕΛ. 7

ΜΑΡΙΑ ΚΕΝΤΡΟΥ-ΑΓΑΘΟΠΟΥΛΟΥ

Ηλίας Κατσόγιαννης, ο Μπαρμπαλιάς

» ΣΕΛ. 8



Η ζωγράφος του μήνα
Αγγέλα Καραλή

Μια αποτίμηση της τέχνης στην υπηρεσία της δημοκρατίας

Πόσο σίγουρος τελικά είναι ο καθένας από εμάς, πως οι λέξεις, οι έννοιες και, ακόμα περισσότερο, οι αξιολογήσεις πολιτικών όρων που ευρύτατα χρησιμοποιούμε για να περιγράψουμε συλλογικά ή ατομικά καλλιτεχνικά εγχειρήματα δεν είναι προϊόν μιας ηγεμονικής δημοκρατικής ρητορείας; Πώς είμαστε σίγουροι πως όταν, για παράδειγμα, κάνουμε χρήση όρων όπως «συμμετοχικότητα» δεν αναπαράγουμε μια κυρίαρχη πολιτική λογική, εκείνη δηλαδή που διαπερνά την εκπαίδευ-

ΤΟΥ ΚΩΣΤΑ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΥ

ση, τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, αλλά και τον πλέον σύγχρονο εξουσιαστικό λόγο; Πώς είμαστε, με άλλα λόγια, πεπεισμένοι πως δεν γινόμαστε φορείς ενός τρόπου να βλέπουμε και να δρούμε στα πράγματα, του «δημοκρατικού» τρόπου, ο οποίος μάλιστα έχει τελεσιδικά αξιολογηθεί ως ο ιδεατός;

Μια πιθανή απάντηση στα παραπάνω ερωτήματα θα εμφουρούνταν ενδεχομένως και αυτή από την ηγεμονική επιρροή του θεσμικού δημοκρατικού λόγου. Είναι ταυτόχρονα αρκετά παρακινδυνευμένο το να μιλήσει κανείς για κάποιου είδους προπαγάνδα στα πλαίσια μιας φαινομενικά δημοκρατικής συνθήκης. Και πολύ σωστά. Η προπαγάνδα ως έννοια φέρνει συνειρμούς μιας απολυταρχίας που εμφανίζεται ως το ακριβώς αντίθετο της δημοκρατικού τύπου ανοχής. Προϋποθέτει ένα υποκείμενο που παραμένει παθητικό σε κάθε προσπάθεια μονόπλευρου επηρεασμού. Αντίθετα, το υποκείμενο της δημοκρατίας, ο «πολίτης», αναγνωρίζεται από τη δημοκρατική τάξη στις διάφορες ιστορικές της φάσεις ως αρκετά εναργές, σε ό, τι τουλάχιστον αφορά την πολιτική του παιδεία, αρκετά «ώριμο», ώστε να μπορεί να αποτελέσει θύμα προπαγάνδας. Είναι αυτή ακριβώς η παιδεία, η ηθική στη δημοκρατική συνθήκη, που το καθιστά ικανό να αναγνωρίσει, και τελικά να καταδικάσει κάθε απόπειρα επιβολής ενός συγκεκριμένου λόγου ως «προπαγανδιστικού».

Θα μπορούσε για παράδειγμα να διαβλέψει τη χονδροειδή για τα δημοκρατικά ήθη επικοινωνιακή καταιγίδα του καθεστώτος (άλλη μια λέξη που προδίδει μια κάποια δημοκρατική παιδεία) της Βόρειας Κορέας μετά τον θάνατο του προηγούμενου ηγέτη της Κιμ Γιονγκ Ιλ. Βλέποντας, λοιπόν, κανείς τις εικόνες του βορειοκορεάτικου σκηνοθετημένου πένθους τον περασμένο Δεκέμβρη, θα παρατηρούσε ίσως το πόσο ενδιαφέρουσα πρώτη ύλη ενός ενδεχόμενου καλλιτεχνικού σχεδιασματος θα μπορούσαν να είναι. Δεν είναι ωστόσο λίγες οι φορές που εικόνες που κάνουν το γύρο του κόσμου μέσα



από τα ΜΜΕ ή το internet μοιάζουν να βρίσκονται τόσο κοντά σε μια καλλιτεχνικού τύπου απόδοση.

Τα σύμβολα, οι αναπαραστάσεις, η επικοινωνία, έχουν άλλωστε πάψει προ πολλού να αποτελούν προνομιακό χώρο της τέχνης. Πριν από όχι πολλά χρόνια, ο Boris Groys διέγινε την ύπαρξη ενός καθεστώτος «ισονομίας των εικόνων». Η επικράτηση όλο και περισσότερο φιλικών προς την εικόνα πολιτικών, όπως αυτές του Ronald Reagan και της Margaret Thatcher, η αναγνώριση της υποκοινοπορίας, η pop αισθητική, η punk μουσική, το new age και η διαφήμιση, οδήγησαν την τέχνη στη σύναψη ενός συμφώνου «ισονομίας». Οι «αισθητικές» εικόνες είναι αναγκασμένες πλέον να διαπραγματευτούν την ύπαρξή τους σε ένα ανταγωνιστικό περιβάλλον, στο οποίο οι αναμεταδώσεις των ΜΜΕ, οι διαφημιστικές καμπάνιες και οι τεχνολογικές αναπαραστάσεις διεκδικούν τον ίδιο χώρο, την ίδια προσοχή και, τελικά, την ίδια δυναμική. Στο καθεστώς της «ισονομίας των εικόνων», έγραφε ο Groys, ο καλλιτέχνης έχει απολέσει την δυνατότητα «να σπάει ταμπού, να σοκάρει ή να διευρύνει όρια και δεν μπορεί να έχει την απαίτηση να αποκάλυψει την μέχρι τώρα κρυμμένη αλήθεια»¹. Τα σύγχρονα έργα διαπραγματεύονται το λόγο και

τη φόρμα τους σε αυτό το πλαίσιο. Μετέχουν από κοινού σε ένα τεράστιο σύμπαν εικόνων, το οποίο συνιστά την πρώτη ύλη, τον ωκεανό από τον οποίο αντλούν το περιεχόμενό τους.

Πρόκειται για μια συνθήκη που βρέθηκε ήδη από πολύ νωρίς στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος των αντιπροσώπων της σχολής της Φρανκφούρτης. Ήδη στην κριτική των Λόβενταλ, Μαρκούζε, Αντόρνο και Χορκχάιμερ μπορούσε κανείς να διαβλέψει την πορεία που επρόκειτο να πάρουν οι πειραματισμοί της πρωτοπορίας, την υπαγωγή τους δηλαδή στο επερχόμενο και υποστηριζόμενο από τη νεότερη φάση του καπιταλισμού φαινόμενο της μαζικής κουλτούρας². Ο λόγος των πρωτοποριών αυτών, οι θέσεις τους για το ρόλο της τέχνης και του καλλιτέχνη, είχαν προ πολλού αντικαταστήσει μια προηγούμενη, προνεωτερική αντίληψη που περιστρεφόταν γύρω από τον εξωραϊσμό των θρησκευτικών και πολιτικών κέντρων εξουσίας.

Αν γίνεται εδώ αυτή η συνοπτική αναφορά είναι για να διακριθούν τρεις διαφορετικοί περίοδοι της διαλεκτικής σχέσης ανάμεσα στην τέχνη και την πολιτική και, κατ' επέκταση, της λογικής που διέπει τα καλλιτεχνικά έργα αναφορικά με την υποστήριξη ή τη διαμεσολάβηση που αυτά προσφέρουν στην εμπέδωση του εκάστοτε κυρίαρχου λόγου. Αναγνωρίζοντας λοιπόν την όποια ιστορική αυθαιρεσία μπορεί να υποφώσκει σε μια τέτοια διάκριση, μπορούμε να χωρίσουμε την ιστορία της τέχνης με βάση την παραπάνω διαλεκτική σε τρεις φάσεις: από τη μία πλευρά μια προνεωτερική τέχνη, κατά την οποία οι καλλιτέχνες και τα έργα τους καλούταν να εξυπηρετήσουν την ευόδωση των στόχων μιας πολιτικής ή θρησκευτικής εξουσίας, στο πλαίσιο μιας έμμεσης ή άμεσης εξάρτησης από αυτήν. Σε μια δεύτερη φάση, αυτήν της νεωτερικότητας και του μοντερνισμού, το καλλιτεχνικό πεδίο αποστασιοποιείται, αποκτώντας -τουλάχιστον φαινομενικά- ένα ρόλο περισσότερο αυτόνομο. Στη σταδιακή μετάβαση στη μετανεωτερικότητα, ή στο «μεταμοντέρνο» -κι εδώ βρισκόμαστε στην τρίτη φάση του ομολογουμένως αυθαίρετου αυτού ιστορικού σχήματος- διατηρήθηκαν, έστω ανισομερώς, τα περισσότερα από εκείνα τα στοιχεία των προηγούμενων φάσεων. Στη νεότερη αυτή φάση, οι πειραματισμοί της πρωτοπορίας εγκλωβώθηκαν στο νέο σύμπαν των εικόνων της μαζικής κουλτούρας, όπως θα την ονόμαζαν οι απολογητές της Φρανκφούρτης, εκείνοι που από πολύ νωρίς εντρυφήσαν στους μηχανισμούς της μετάβασης.

Μια αποτίμηση της τέχνης στην υπηρεσία της δημοκρατίας

ΣΥΝΕΧΕΙΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΗ ΣΕΛΙΔΑ

Το πλέον σίγουρο είναι πως **ποτέ άλλοτε δεν είχαν γραφτεί και δεν είχαν ειπωθεί τόσα πολλά πράγματα για το σύγχρονο. Στο «τώρα» είναι εστιασμένες οι περισσότερες ιστορικές αναδρομές και αυτού του «τώρα» αναζητείται εναγωνίως μια κάποια γενεαλογία. Είναι εντούτοις δύσκολο να συναντήσει κανείς σε αυτό το «τώρα» λόγους που να μην εμφορούνται από μια διάθεση συνηγορίας της δημοκρατίας.** Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και με τη σύγχρονη τέχνη, στο βαθμό τουλάχιστον που αυτή στρέφει το ενδιαφέρον της στα κοινωνικά, πολιτικά, οικονομικά και πολιτισμικά της συμφραζόμενα.

Περιδιαβαίνοντας κανείς τις μεγάλες διεθνείς εκθέσεις τις τελευταίες δεκαετίες, την Documenta στο Κάσελ ή τις διάφορες μπιενάλε ανά τον κόσμο, δεν θα ήταν δύσκολο να διαπιστώσει πως το καλλιτεχνικό βλέμμα πάνω στα σύγχρονα κοινωνικοπολιτικά πράγματα είναι φιλτραρισμένο από το δημοκρατικό πνεύμα. Η δημοκρατία αποτελεί κάποιου είδους θέσφατο. Και, μάλιστα, είναι η δυτικού τύπου δημοκρατία, που διαμορφώνοντας ένα διάφραγμα άλλοτε εμποδίζει και άλλοτε διευκολύνει τη διέλευση ορισμένων μόνο εικόνων του κόσμου ή μας καθιστά επιρρεπείς σε συγκεκριμένα ερεθίσματα. Ο πιο πάνω περιηγητής των σύγχρονων blockbusters -όπως ονομάστηκαν- εκθέσεων βρίσκεται συχνότατα αντιμέτωπος με εικόνες γεμάτες δυστυχία, πόλεμο, πείνα, τρομοκρατία, βία κλπ. Είναι οι εικόνες που επιδιώκουν να εμφανιστούν ως το αντεστραμμένο είδωλο των ειδυλλιακών τοπίων και των φιλόξενων ανθρωπών τουριστικών παραδείσων αυτού που παλαιότερα ονομαζόταν «Τρίτος Κόσμος».

Στα πρώτα χρόνια που ακολούθησαν το τέλος του ψυχροπολεμικού διπολισμού ήταν διάχυτο το ενδιαφέρον για την τέχνη που παρουσίαζαν καλλιτέχνες από χώρες του άλλοτε «Ανατολικού μπλοκ». Ο Boris Groys και πάλι, αρκετά χρόνια μετά το παραπάνω «τέλος», επιμελήθηκε μια έκθεση με αντικείμενο την ύπαρξη κάποιου είδους εννοιολογικής τέχνης στις χώρες του άλλοτε υπαρκτού σοσιαλισμούⁱⁱⁱ. Θεωρούσε, ανάμεσα σε άλλα, πως τα ψήγματα αυτού του είδους τέχνης, που μπορούν γι' εκείνον κάλλιστα να αναζητηθούν και στην Σοβιετική Ένωση, ενείχαν κι έναν χαρακτήρα «αντίστασης» στο καθεστώς. Η Κατρίν Νταβίντ, καλλιτεχνική διευθύντρια της 10th Documenta στο Κάσελ το 1997, δύο χρόνια πριν από αυτήν, αναδιανέμοντας τον γεωγραφικό χάρτη υποστήριζε πως «είναι καιρός να καταλάβουμε ότι δεν υπάρχει τίποτα έξω από τον μοντερνισμό, ότι δεν υφίστανται διαφορές ανάμεσα στο κέντρο και την περιφέρεια, το μοντέρνο και το προμοντέρνο. Θα έπρεπε», συνέχιζε, «να φανταστούμε πως υπάρχουν διαφορετικά δωμάτια στο σπίτι του μοντερνισμού και πως ο μοντερνισμός είναι μια συλλογή από διαφορετικές διαδικασίες μιας πολιτισμικής κατασκευής»^{iv}.

Οι φράσεις αυτές, όπως και οι ανιχνεύσεις της εννοιολογικής τέχνης στη Σοβιετική Ένωση από τον Groys, απηχούσαν το πνεύμα των δύο περασμένων δεκαετιών. Φαίνεται, βέβαια, πως στην περίπτωση της «πολλαπλής νεωτερικότητας» έχουμε να κάνουμε με μια οπτική που χαρίζει στο δυτικό κόσμο το πλεονέκτημα της απόδοσης των όρων με τους όποιους η «ανύπαρκτη» κατά την Νταβίντ «περιφέρεια» πρέπει να συμμορφωθεί πολιτισμικά, ενώ στη δεύτερη με ένα αίτημα απελευθέρωσης που εκφράζεται μέσω της τέχνης, εν προκειμένω μιας μορφής της που έχει ήδη αποκτήσει τα ερείσματά της στις Ηνωμένες Πολιτείες και τη δυτική Ευρώπη. Και στις δύο περιπτώσεις, η Δύση μοιάζει να έχει ήδη διατρέξει τον ιστορικό και πολιτιστικό χάρτη, όντας σε μια προηγμένη πολιτισμικά κατάσταση. Λανθάνει μάλιστα εδώ η ιδέα μιας τέχνης που η ίδια βρίσκεται σε μια πιο εξελιγμένη κατάσταση στη Δύση, προεικονίζοντας τις επερχόμενες αλλαγές αλλού. Πράγμα που εν πολλοίς οφείλεται στο δημοκρατικό πολιτειακό της σύστημα.

Ας μην ξεχνάμε τον ρόλο που έπαιξε η τέχνη για τη Δύση, και δη ο αφηρημένος εξπρεσιονισμός, στη διάδοση της ιδέας μιας δημοκρατικής ελεύθερης και ελευθερώτριας Αμερικής κατά τη διάρκεια του ψυχρού πολέμου, απέναντι στην «ολοκληρωτική» Σοβιετική Ένωση. Αυτό που καθιστά τον

Διαστάσεις 2010



Η σύγχρονη μορφή της δημοκρατίας, που στις διάφορες εκφάνσεις της βιώνεται στο δυτικό κόσμο, αποτελεί και αυτή μια μορφή ιδεολογίας

δυτικό κόσμο στα μάτια των περισσότερων προηγμένων δεν είναι άλλο από την ίδια την δημοκρατία. Η τέχνη καλείται να διαδραματίσει έναν ιδιαίτερο ρόλο στην απόσπαση ενός ιδιότυπου διεθνικού πολιτισμικού κεφαλαίου και στην εμπέδωση και νομιμοποίηση αυτής της δημοκρατίας. Παράλληλα, διαμορφώνεται ένα μοντέλο μιας παγκόσμιας τέχνης που δεξιώνεται σε κάθε τόπο, ο οποίος θέλει να επιδείξει τον εκσυγχρονισμό του με ένα άλλο πρότυπο. Μπορεί και πάλι κανείς να θυμηθεί εδώ τις αιτιάσεις αναφορικά με τη μπιενάλε της Κωνσταντινούπολης, οι οποίες περιστρεφόταν γύρω από τη μέσση της σύγχρονης τέχνης και μιας επίφασης πολιτιστικού εκσυγχρονισμού συγκάλυψη ενός συνόλου αυταρχικών κρατικών επεμβάσεων, κοινωνικών αναταράξεων και εμφυλιοπολεμικών αναμετρήσεων στην Τουρκία.

Σε μια παράθεση παραδειγμάτων σχετικών εικαστικών έργων, θα ελλόχευε ο κίνδυνος να γίνουν αντιληπτά ως δείγματα μιας έμμεσης προπαγάνδας στην τέχνη, μιας προπαγάνδας δημοκρατικής υφής. Κάτι τέτοιο βέβαια δεν συμβαίνει. Τα έργα που θα μπορούσαν να αποτελέσουν παραδείγματα δεν προπαγανδίζουν τίποτα. Απλά φέρουν, κουβαλούν κάτι, είναι φτιαγμένα σύμφωνα με ένα πρότυπο, αρκετά διαδεδομένο και σε μεγάλο βαθμό επιβεβλημένο από την σύγχρονη παγκόσμια εκθεσιακή σφαίρα. Το αίσθημα που αποκομίζει κανείς, αντικρίζοντας τις προερχόμενες από τον «αναπτυσσόμενο» -και τούτη η λέξη είναι κάπως «ύποπτη»- ή τον πρώην «τρίτο» κόσμο δυστοπικές εικόνες, είναι αυτό

μιας έλλειψης δημοκρατίας. Αυτό που τις καθιστά αντικείμενο του καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος είναι βασικά τούτο το έλλειμμα δημοκρατίας, που αποτελεί το βαθύτερο αίτιο της δυστυχίας ή της καθυστέρησης. Αυτό που αντικειμονοποιείται από τον μετέχοντα στη δημοκρατία καλλιτέχνη είναι ο μη δημοκρατικός άλλος.

Εντούτοις, πληρέστερη νομιμοποίηση ενός τέτοιου ιδιότυπου καλλιτεχνικού περιεχομένου δεν θα μπορούσε να είναι άλλη από ένα είδος «αυτοκριτικής» του δυτικού κόσμου. Τίποτε δεν παρέχει μεγαλύτερη εγκυρότητα σε μία καταγγελία του δημοκρατικού ελλείμματος, από την ταυτόχρονη κριτική και των πολιτικών της Δύσης. Αν κάτι όμως αναπαράγεται και πάλι αυτό δεν είναι παρά ένα καινούριο δίπολο. Εν πολλοίς, εικονογραφείται αυτή η διάσταση, αυτό το σχίσμα ανάμεσα σε κάτι ήδη προηγμένο, με τις όποιες αδυναμίες του, που βέβαια πρόκειται συν τω χρόνω να επιλυθούν, και τον τόπο της παραπάνω δυστοπίας. Ζητήματα μετανάστευσης, κατάθλιψης, πολεμικών επεμβάσεων, καταστολής και νέας φτώχειας κάνουν κι αυτά την εμφάνισή τους. Παρεμβάλλεται έτσι το ζήτημα μια έστω διαφορετικής, εξελιγμένης και αυτοκριτικής δημοκρατίας.

Το ζήτημα που τίθεται εν προκειμένω είναι αυτό της ηγεμονίας. Είναι το πόσο οι δομές έχουν γίνει κτήμα μας και το πόσο εκούσια ή ακούσια τις αναπαράγουμε. Οι μηχανισμοί της κυριαρχίας μας είναι, βέβαια, περισσότερο από ποτέ γνωστοί. Έχουν μάλιστα φωτιστεί επαρκώς από πλείστα επιστημονικά πεδία, τα οποία έχουν πολλάκις επιστρατευτεί και από τον χώρο της τέχνης στο πλαίσιο διεπιστημονικών εγχειρημάτων. Επίσης, η τέχνη της «θεσμικής κριτικής», ήδη από τη δεκαετία του 1960, είχε θέσει κάποια αναστοχαστικά ερωτήματα, αναφορικά με τη συγκρότηση της καλλιτεχνικής σφαίρας. **Όσο κι αν η λέξη «αναστοχαστικότητα» μοιάζει να αποτελεί το αντίδοτο μιας τέχνης που αναπαράγει τα ηγεμονικά κυρίαρχα ιδεολογικά σχήματα, άλλο τόσο δείχνει να αποκαλύπτει απλά την πολυπλοκότητα και την πολυδυναμία τους. Μια «αναστοχαστική» τέχνη, όπως αυτή της θεσμικής κριτικής, μάλλον δεν στάθηκε τελικά ικανή να δημοκρατικοποιήσει τους θεσμούς, και δη τους καλλιτεχνικούς, τους οποίους τοποθέτησε στο στόχαστρό της.** Ίσως πάλι η αδυναμία αυτή να οφείλεται ακριβώς στις προθέσεις της, στην προβολή του δημοκρατικού ελλείμματος, η οποία όμως την καθιστά και πάλι μέρος αυτού που φαινομενικά καταγγέλλει. Εύλογα οι θεσμοί φιλοξένησαν την κριτική σε αυτούς, σαν επιβεβαίωση της δημοκρατικής διάρθρωσής τους.

Συναντά, τέλος, ενδιαφέρον μια διαδικασία αποϊδεολογικοποίησης που λανθάνει στην όλη συνθήκη. Λανθάνει δηλαδή μια διαδικασία αφαίρεσης της ιδεολογικής ετικέτας, του ιδεολογικού πρόσχημου. Αυτό που συγκαλύπτεται, όχι ίσως συνειδητά, είναι η ιδεολογική σκοπιά, το προσδιορισμένο από μια συγκεκριμένη ιδεολογία βλέμμα. Διότι και η σύγχρονη μορφή της δημοκρατίας, που στις διάφορες εκφάνσεις της βιώνεται στο δυτικό κόσμο, αποτελεί και αυτή μια μορφή ιδεολογίας. Η δημοκρατία η ίδια είναι εξόχως και αυτή μια ιδεολογία, με την οποία ιδεατά συστρατεύομαστε και την οποία τελικά φέρουμε στην καθημερινότητα, αλλά και στα έργα μας.

i B.Groys, «Die Logik der Gleichberechtigung», στο *Die Kunst des Denkens*, Philo Fine Arts 2008, σ.27

ii Βλ. κυρίως Αντόρνο, Λόβενταλ, Μαρκούζε και Χορκχάιμπερ, *Τέχνη και μαζική κουλτούρα* και Μαξ Χορκχάιμπερ & Τεοντόρ Αντόρνο, *Η διαλεκτική του διαφωτισμού*, μτφρ. Ζήσης Σαρικός, εκδ. Ύψιλον

iii *Die totale Aufklärung: Moskauer Konzeptkunst 1960-1990*, Kunsthalle Frankfurt, 2008

iv „Undurchsichtige Räume oder die Prozesse kultureller Konstruktion», στο Gerhard Haupt & Bernd Scherer (eds.), *Neue Bildende Kunst. Zeitschrift für Kunst und Kritik: Das Marco Polo Syndrom*, Vol. 5, Heft 4/5, 1995