

**UNIVERZITET U BEOGRADU
FILOZOFSKI FAKULTET**

Katarina S. Nikolić

**VIZUELNO KODIRANJE MUZIKE U
FOTOGRAFIJAMA
NA OMOTIMA GRAMOFONSKIH PLOČA
U PRODUKCIJI IZ '70IH I '80IH GODINA
U SAD I VELIKOJ BRITANJI**

doktorska disertacija

Beograd, 2020.

**UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOSOPHY**

Katarina S. Nikolić

**VISUAL CODING OF MUSIC THROUGH
PHOTOGRAPHS ON GRAMOPHONE
RECORD COVERS
PRODUCED IN '70 AND '80
IN USA AND UK**

PhD thesis

Belgrade, 2020.

Mentor:

dr Slobodan Naumović, vanredni profesor, Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu

Članovi komisije:

dr Bojan Žikić, redovni profesor, Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu

dr Ildiko Erdei, vanredni profesor, Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu

dr Jasmina Čubrilo, vanredni profesor, Odeljenje za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu

dr Marina Simić, vanredni profesor Fakulteta političkih nauka Univerziteta u Beogradu

dr Slobodan Naumović, vanredni profesor, Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu

Datum odbrane
doktorske disertacije: _____ u Beogradu

Želim da izrazim veliku zahvalnost mom mentoru, dr Slobodanu Naumoviću vanrednom profesoru na predanoj i strpljivoj podršci, podsticajnim razgovorima, korekcijama, savetima i vođenju kroz svet vizuelne antropologije tokom mog dugogodišnjeg rada na ovoj disertaciji.

Pronalaženje riznice kojom će mi biti otvorena vrata ka antropološkim pogledima na svet slika, fotografije i dizajna nije bio slučajnost ali do njega ne bi došlo da nije bilo otvorenog i dobronamernog duha dr Miroslava Vukelića, profesora sa Odeljenja za klasične nauke i dr Ivana Kovačevića redovnog profesora i upravnika Odeljenja za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu.

Hvala Draganu Ambroziću, Momčilu Rajinu, Žikici Simiću, Branimiru Lokneru i Vladimiru Skočajiću na plodonosnim razgovorima i intervjuima koji su obogatili i oplemenili rad na ovoj temi.

Hvala mojoj porodici na velikoj pomoći i beskrajnoj podršci i razumevanju, Mariu za transkribovanje intervjua, ručkove i igranje sa Milom a Mili na stalnom podsećanju na vedrinu života i dečjoj strpljivosti.

Rad posvećujem mojoj majci dr Milanki Nikolić

**Vizuelno kodiranje muzike u fotografijama
na omotima gramofonskih ploča
u produkciji iz '70ih i '80ih godina u SAD i Velkoj Britaniji**

Sažetak: Komunikacioni sistem koji ima dominantnu ulogu u semantičkoj komponenti dizajna omota gramofonske ploče je vizuelna komunikacija. Istraživanje načina na koji ljudi konstruišu, prenose i primaju poruke kao i sa kojim ciljem to čine, kroz primenu fotografije na svakodnevne predmete postaje predmet interesovanja i vizuelne antropologije i oblasti dizajna. Vizuelna antropologija, kroz etnografske, semiotičke i sociološke metode, može da objasni kako se odvija komunikacija kroz vizuelne prikaze na predmetima ali i kako se menja status predmeta u okviru kulture pod uticajem vizuelnih prikaza odnosno fotografija i na taj način omogući bolje razumevanje zbog čega određeni predmeti mogu da promene status – od običnog komercijalnog artefakta ka kulturološkom objektu.

Među mnoštvom svakodnevnih upotrebnih predmeta koji su rezultat različitih dizajnerskih metodologija, gramofonska ploča se izdvaja kao specifičan predmet koji se smatra kulturnim artefaktom i koji je, iako industrijski proizvod, predmet mnogih kolekcija. Interesantan fenomen je i skorija obnovljena popularnost gramofonske ploče. Ove dve specifičnosti su bile povod za istraživanje vizuelnog aspekta – fotografije na omotima muzičkih albuma. Retorika fotografije aplicirane na predmet za svakodnevnu upotrebu, može da pruži uvid u komunikacione ciljeve i koncepte koje autori ovakvih predmeta imaju.

Primenjena je metoda utemeljene teorije kako bi se dobile empirijski zasnovane teorije o ciljevima komunikacije na korpusu od 1019 omota kako bi se napravila što pouzdanija i obuhvatnija kategorizacija poruka koncipiranih kroz fotografije na omotima muzičkih albuma. Kroz utemeljenu teoriju je utvrđena funkcija omota i fotografije u kreiranju aure kulturološkog artefakta kod industrijski proizvedenog predmeta. Semiotičke studije slučaja na odabranim omotima, primenjene su kako bi se izložila kompleksna retorička struktura fotografije aplicirane na omot gramofonske ploče i predložio okvir za buduće semiotičke studije na polju dizajna svakodnevnih predmeta.

Ključne reči: vizuelna antropologija, antropologija fotografije, semantički obrt, retorika fotografije, gramofonska ploča, utemeljena teorija, semiotička analiza, kulturološki artefakt

Naučna oblast: Etnologija i antropologija

Uža naučna oblast: Vizuelna antropologija

UDK: 766:655.534(410+73)"197/198"(043.3)

Visual Coding of Music Trough Photographs On Gramophone Record Covers Produced in '70s and '80s in USA and UK

Abstract: Visual communication has a dominant role in the semantic component of record cover design. Visual anthropology and anthropology of design are concerned with the way people construct, transmit and receive messages and the goals they have when they communicate through photography applied on everyday objects. Using the ethnographic, semiotic and social approach, visual anthropology can explain how people communicate trough images applied on artifacts, and how some objects change their status from common commercial artifacts to cultural objects.

Among the many items in everyday use that originate from different design methodologies, the vinyl record stands out as a specific item that is considered a cultural artifact and, although an industrial product, is the subject of many collections. A recent, interesting phenomenon is the renewed popularity of gramophone records. These two features were the reason behind exploring this particular visual aspect – photos on the sleeves of music albums. The rhetoric of photography applied to an object of everyday use can provide insight into the communication goals and concepts that the authors of such objects have.

Grounded theory was applied on a corpus of 1019 gramophone record covers in order to derive empirically based theories on the goals of communication, and to categorize the messages conceived through photographs on the covers of music albums in a reliable and comprehensive manner. Through grounded theory, the function of the record cover in creating the aura of a cultural artifact in an industrially produced object has been established. Semiotic case studies on selected record covers aim to expose the complex rhetorical structure of photography applied on a record cover, and to propose a framework for future semiotic studies in the design of everyday objects.

Keywords: visual anthropology, anthropology of photography, semantic shift, rhetoric of photography, gramophone record, grounded theory, semiotic analysis, cultural artifact

Scientific field: Ethnology and Anthropology

Narrow scientific field: Visual Anthropology

UDC: 766:655.534(410+73)"197/198"(043.3)

I UVOD	2
I. 1. VIZUELNA ANTROPOLOGIJA I ANTROPOLOGIJA FOTOGRAFIJE	3
I. 2. FOTOGRAFIJA KAO ARTEFAKT	8
I. 3. KA NAUCI ZA DIZAJN	10
I. 4. ŠTA GRAMOFONSKA PLOČA MOŽE DA OTKRIJE O DIZAJNU SVAKODNEVNIH PREDMETA?	20
I. 5. ŠTA OMOT GRAMOFONSKE PLOČE MOŽE DA OTKRIJE O DRUŠTVU I KULTURI U KOJOJ JE NASTAO?	21
II FUNKCIJA OMOTA GRAMOFONSKIH PLOČA	24
II. 1. GENEZA OMOTA GRAMOFONSKE PLOČE	24
III KOMUNIKACIJA KROZ OMOTE GRAMOFONSKIH PLOČA	58
III. 1. METODOLOŠKI OKVIR - ANALIZA SADRŽAJA I UTEMELJENA TEORIJA	59
III. 2. PREGLED LITERATURE	65
IV KODIRANJE I IDENTIFIKACIJA KATEGORIJA ZNAKOVA I FOTOGRAFSKIH PROCEDURA NA FOTOGRAFIJAMA NA OMOTIMA GRAMOFONSKIH PLOČA	68
IV. 1. IZBOR UZORKA	68
IV. 2. ISTRAŽIVAČKA PITANJA KORIŠĆENA PRI OTVORENOM KODIRANJU	69
IV. 3. PROCES OTVORENOG KODIRANJA I KREIRANJA KATEGORIJA	69
IV. 4. AKSIJALNO KODIRANJE	71
V KAKVE PORUKE (KOJA VRSTA I SA KOJIM CILJEM) SE KONCIPIRAJU I ŠALJU KROZ FOTOGRAFIJE NA OMOTIMA GRAMOFONSKIH PLOČA? - IDENTIFIKOVANI AKSIJALNI KODOVI I NJIHOVE SPECIFIČNOSTI	74
V. 1. PITANJA IDENTITETA	74
V. 2. DRUŠTVENO POLITIČKA ANGAŽOVANOST	76
V. 3. SKRIVENE PORUKE KAO POZIV NA RAZMIŠLJANJE	89
V. 4. ZAZORNO	101
V. 5. KOMIČNO	115
V. 6. DOBRA STARA VREMENA	117
V. 7. INTELEKTUALIZAM, FILOZOFIJA I DUHOVNOST	123
V. 8. MUZIČKA VIRTUOZNOST	127
V. 9. PITANJE STILA	129
V. 10. MITOLOGIJA I RELIGIJA	138
V. 11. ALTER EGO, SCENSKA LIČNOST	144
V. 12. IMAGINARNI SVET	149
V. 13. ZAJEDNIŠTVO	152
V. 14. KRITIKA MUZIČKE INDUSTRIJE	154
V. 15. REFERIRANJE, REFERENCE	158
V. 16. PSIHOLOGIJA, PSIHOLOŠKE TEME	167
VI FORMIRANJE CENTRALNIH KATEGORIJA KROZ UTEMELJENU TEORIJU	172
VI. 1. TIPOVI AKSIJALNIH KODOVA	172
VI. 2. CENTRALNE KATEGORIJE	175

<u>VII UTEMELJENI TEORIJSKI KONCEPTI KOJI SU PROIZAŠLI IZ ANALIZE ODNOSA OTVORENIH I AKSIJALNIH KODOVA PRI KREIRANJU CENTRALNIH KATEGORIJA</u>	176
VII. 1. TEORIJA O POSTOJANJU DVA DISKURSA U METODOLOGIJI DIZAJNA OMOTA GRAMOFONSKIH PLOČA I KONCEPCIJI FOTOGRAFSKE PORUKE FOTOGRAFIJA NA OMOTIMA GRAMOFONSKIH PLOČA	176
VII. 2. OMOT GRAMOFONSKE PLOČE UČESTVUJE U STVARANJA AURE MUZIČKOG ALBUMA PRIKRIVAJUĆI INDUSTRIJSKO I TEHNIČKO POREKLO GRAMOFONSKE PLOČE	178
VII. 3. VIZUELNA AURA GRAMOFONSKE PLOČE KAO JEDAN OD RAZLOGA NJENOG OŽIVLJAVANJA U DOBA DIGITALNE REPRODUKCIJE JE POTVRDA HIPOTEZE O UČEŠĆU OMOTA U KREIRANJU AURE	181
VII. 4. MUZIČARI ŽELE BLIŽU KOMUNIKACIJU SA PUBLIKOM KROZ OMOTE GRAMOFONSKIH PLOČA	183
VII. 4. A. MUZIČARI ŽELE DA KROZ VIZUELNE PORUKE KOMUNICIRAJU SA PUBLIKOM KOJA IM JE SLIČNA – SELEKTIVNA KOMUNIKACIJA	185
VII. 5. AUTORI KORISTE OMOTE MUZIČKIH ALBUMA KAKO BI SE INTEGRISALI U MREŽU KULTURE, UMETNOSTI I POPULARNE KULTURE	186
VII. 5. A. REFERIRANJE KROZ BRIKOLAŽ	187
VII. 6. MUZIČARI ŽELE DA UTIČU NA DRUŠTVO KROZ PORUKE NA OMOTIMA ALBUMA	188
VII. 7. IZDAVAČKE KUĆE KORISTE OMOT KAO SREDSTVO PROMOCIJE I STIMULACIJE PRODAJE	189
VII. 8. DUALNA PRIRODA AUTORSTVA NAD GRAMOFONSKOM PLOČOM	190
<u>VIII STUDIJE SLUČAJA – SEMIOTIČKE ANALIZE ODABRANIH OMOTA GRAMOFONSKIH PLOČA</u>	192
VIII. 1 SEMIOTIČKA ANALIZA OMOTA ALBUMA DARKNESS OF THE EDGE OF TOWN, BRUS SPRINGSTINA	195
VIII. 2. SEMIOTIČKA ANALIZA OMOTA ALBUMA LONDON CALLING – GRUPE THE CLASH	206
VIII. 3. SEMIOTIČKA ANALIZA OMOTA ALBUMA COME ON PILGRIM GRUPE PIXIES	224
VIII. 4. SEMIOTIČKA ANALIZA OMOTA PLOČE WISH YOU WERE HERE GRUPE PINK FLOYD	236
<u>IX INTERVJUI SA MUZIČKIM KRITIČARIMA, DIZAJNERIMA OMOTA, RADIJSKIM VODITELJIMA I KOLEKCIONARIMA GRAMOFONSKIH PLOČA</u>	254
IX. 1. DELIMIČNO STRUKTURISANI INTERVJU – PREDLOG PITANJA ZA NOVINARE/KRITIČARE	255
IX. 2. DELIMIČNO STRUKTURISANI INTERVJU – PREDLOG PITANJA ZA PROMOTERE MUZIČKIH PRAVACA I PRIPADNIKE MUZIČKIH POTKULTURA	255
IX. 3. DELIMIČNO STRUKTURISANI INTERVJU – PREDLOG PITANJA ZA KOLEKCIONARE GRAMOFONSKIH PLOČA	256
<u>X ZAVRŠNA RAZMATRANJA</u>	258
<u>LITERATURA</u>	261
<u>IZVORI</u>	271
<u>PRILOG 1.</u>	278
<u>BELEŠKE O FOTOGRAFIJAMA NA OMOTIMA GRAMOFONSKIH PLOČA</u>	278
<u>PRILOG 2.</u>	436
<u>AKSIJALNO KODIRANJE</u>	436
<u>PRILOG 3.</u>	458
<u>INTERVJUI</u>	458
INTERVJU SA DRAGANOM AMBROZIĆEM, MUZIČKIM UREDNIKOM, KRITIČAREM I NOVINAROM	458
INTERVJU SA MOMČILOM RAJINOM, ISTORIČAREM UMETNOSTI, ROK MUZIČKIM KRITIČAREM I NOVINAROM I DIZAJNEROM OMOTA GRAMOFONSKIH PLOČA	507
INTERVJU SA BRANIMIROM LOKNEROM, MUZIČKIM KRITIČAREM I KOLEKCIONAROM GRAMOFONSKIH PLOČA	532

INTERVJU SA ŽIKICOM SIMIĆEM MUZIČKIM UREDNIKOM, AUTOROM MUZIČKIH EMISIJA, MUZIČKIM KRITIČAREM	550
BIOGRAFIJA AUTORA	563

I UVOD

Područje ove studije je upotreba fotografije na omotima gramofonskih ploča kao sredstvo komuniciranja autora muzičkih albuma sa njihovom publikom. Gramofonska ploča je izabrana kao predmet proučavanja zbog specifičnog statusa u svetu industrijski proizvedenih predmeta. Ona ima status kulturološkog objekta, poput knjige i fotografije. Iako je industrijski proizvedena i mehanički reprodukovana u velikim tiražima, ona poseduje auru kulturološkog i kolekcionarskog objekta. Spoj fotografije i omota gramofonske ploče i konstruisanje poruke kroz fotografiju i kompleksnu vezu sa muzičkim albumom, rezultat je specifičnog procesa dizajna koji se metodološki razlikuje od procesa dizajna drugih proizvoda.

Fotografija je objekat. Ova činjenica se često gubi iz vida pri semiotičkim i antropološkim analizama ali i u svakodnevnom životu. Delom zbog zavodljivosti vizuelnog sadržaja a delimično i zbog česte aplikacije na površinu drugih objekata.

Aplikacija fotografija na predmete koji su u svakodnevnoj upotrebi stara je koliko i sama tehnika fotografije. Kroz ovu praksu, svakodnevni predmeti dobijaju intimna i lična obeležja bazirana na verovanju u fotografski realizam ili čak veru da je deo osobe "uhvaćen" fotografijom. Pronalaskom štamparske tehnike, reprodukovanje fotografija postaje veoma rašireno, čime ona počinje da osvaja površine industrijski proizvedenih predmeta, ambalaže, plakata, časopisa i slično. Fotografija postaje sredstvo komunikacije čiji se kapacitet širi usled mehaničke i digitalne reprodukcije i demokratizacije tehnologije kojom je ona postala dostupna široj populaciji.

Upotreba fotografije u dizajnu omota muzičkih ploča predstavlja dominantan vid komunikacije kroz fotografije na ambalaži proizvoda. Domeni poruka koje se prenose su veoma široki a kreću se od kulturoloških referenci do ideoloških i političkih.

Pretpostavka je da je kroz fotografije ili izbor fotografije moguće izraziti kulturološke stavove i preneti određenu poruku, što su autori muzičkih ploča gotovo uvek i činili. Povod za razmišljanje o ovoj temi je kulturni status nekih od omota i fotografija na omotima među publikom i kolekcionarima koji se održao sve do danas. Pretpostavka je i da način i proces kojim se fotografije proizvode, biraju, reprodukuju i stavljaju u kontekst muzike i potkulturnih grupa može da da uvid u strukturu vizuelnih komunikativnih sistema u sociološkom kontekstu. Na taj način, vizuelni prikazi na omotima gramofonskih ploča predstavljaju odraz vizuelne komunikacije društva u kulturološkom i vremenskom kontekstu i kao takve, one daju mogućnost za brojne analize kultura, društva i komunikacije.

Produkcija gramofonskih ploča je bila najveća tokom sedamdesetih i osamdesetih godina XX veka, tako da je istraživanje usmereno na ovaj period. Gramofonske ploče su u ovom periodu bile jedan od najvažnijih medija komunikacije autora muzike i njihove publike kao i komunikacije unutar potkulturnih grupa. Ove grupe su nastajale, gotovo bez izuzetka, na području SAD i Velike Britanije odakle su svoj uticaj prenosile van granica ovih zemalja tako da će se i moje istraživanje baviti izdanjima na području ove dve zemlje.

Prodavnice muzičkih ploča su imale ulogu koju danas preuzima radio, televizija i Internet – one su bile svojevrsne biblioteke ili čak «borišta» različitih vizuelnih sadržaja koji su bili vizuelne predstave i poruke muzičkih autora. Kratka filmska forma danas poznata kao muzički video spotovi još nije bila uobičajena početkom sedamdesetih godina XX veka, tako da je glavni vid komunikacije bio upravo omot ploče.

Specifičnost metodologije kreiranja omota, koja se razlikuje od metodologija profesionalnih dizajnera, čini ovu temu posebno zanimljivom sa aspekta antropološkog i semiotičkog istraživanja. Veoma je čest upravo neprofesionalni, amaterski pristup u dizajnu gde ulogu grafičkog dizajnera preuzima autor muzike. Čak i u slučajevima gde je profesionalni dizajner autor grafičkog rešenja

omota, pristup dizajnu se veoma razlikuje od klasičnog dizajner – klijent odnosa. U iskazima autora omota pominje se lična emotivna angažovanost, dobro poznavanje muzičkog stila, umetničke preference, ideološki stavovi, političke poruke i slično, koje su uticale na izbor fotografije i grafički dizajn omota. Status važnog ili kulturnog grafičkog rešenja ne dobija se zahvaljujući «estetskim» i «umetničkim» kvalitetima već na osnovu snage poruke i njene razumljivosti unutar određene kulturološke grupe.

Cilj rada je analiza komunikacije kroz fotografije na omotima gramofonskih ploča i uloga fotografije u kreiranju aure umetničkog predmeta na industrijski proizvedenom predmetu. Analiziraju se i načini koncipiranja poruka, razlozi i ciljevi komunikacije kao i način na koji fotografija kao element grafičkog dizajna omota gramofonskih ploča uspostavlja referirajuće odnose sa različitim elementima kultura i potkultura i postaje deo nje.

Jedna od hipoteza je da fotografija i njen izbor za grafički element dizajna na omotima muzičkih ploča predstavlja niz referenci na kulturološke i umetničke sadržaje gradeći na taj način kulturni i simbolički kapital autora muzike i njihove publike. Izbor fotografije i njeno stavljanje u kontekst omota muzičke ploče i muzičkog sadržaja pokazuje elemente pozicioniranja autora unutar postojećeg sistema kulturnih znakova i simbola. Na taj način se trenutno uspostavlja veza sa onom publikom koja spontano reaguje na poruku koja se time prenosi i koja je lako tumači ali i na one koji su izvan te grupe a čije interesovanje se želi privući.

Druga hipoteza je da fotografije na omotima gramofonskih ploča čine auru kroz koju industrijski proizveden predmet dobija poseban status kulturološkog i kolekcionarskog predmeta. Hipoteza je bazirana na skorašnjem obnavljanju popularnosti i produkcije gramofonske ploče u doba digitalne reprodukcije. Gramofonska ploča, koju je tokom devedesetih godina u potpunosti potisnuo kompakt disk a potom i drugi digitalni medijumi je poslednjih godina ponovo popularna među mladalačkom publikom koja je rođena nakon devedesetih godina dvadesetog veka. Veličina omota i vizuelni sadržaji, taktilnost i analogna priroda zvuka gramofonske ploče navode se kao razlozi za oživljavanje jednom napuštenog medijuma.

Komuniciranje kroz fotografske poruke je sastavni deo društvenog i kulturnog života od nastanka fotografske tehnike. Od kada je tehnika postala dostupna široj grupi korisnika - amaterima, konstruisanje fotografske poruke ne spada više samo u kompetenciju tehnički obučanih i umetnički obrazovanih fotografa. Svako je u mogućnosti da bude kreator i primalac poruke koja se šalje kroz fotografiju. Na taj način, komunikacija koja se odvija kroz fotografiju predstavlja i građu za istraživanje kulture, svakodnevice, društvenih odnosa i odnosa pojedinca prema društvu i obrnuto odnosno predstavlja kvantitativno enormnu građu za naučno podpolje - vizuelnu antropologiju i antropologiju fotografije. Jedan deo pomenute građe predstavljaju poruke koje se konstruišu, prenose i primaju kroz fotografije na omotima gramofonskih ploča.

I. 1. Vizuelna antropologija i antropologija fotografije

Vizuelni i masovni mediji preovlađuju danas u formiranju, utemeljivanju i širenju kulture, međutim, poznavanje i razumevanje unutrašnjih odnosa elemenata unutar vizuelnih sistema simbola je oblast koja nije intenzivno istražena u poređenju sa lingvističkim komunikacionim sistemima. Vizuelni prikazi su se najčešće proučavali sa aspekta teorije umetnosti i estetike. Čak su se popularni filmovi, fotografija i televizijska produkcija analizirali kroz estetske koncepte koji su proistekli iz proučavanja remek dela umetnosti, međutim, da bi se vizuelni prikazi mogli razumeti, potrebno je i razumevanje principa simboličkog ponašanja (Worth 1977). Vizuelna antropologija se bavi i pitanjem zbog čega ljudi fotografišu i u kojim sociološkim okolnostima fotografije nastaju ili se konzumiraju. Neka od pitanja kojima se bave istraživanja iz oblasti vizuelne antropologije a koja predlažu Vort i Ader kada analiziraju filmske i fotografske prakse kod Navaho indijanaca su: ko, u kojoj kulturi, sa kakvom tehnologijom, pomoću kog uputstva i u kakvim uslovima i kontekstima

konstruiše komunikaciju kroz pokretne slike? Kako članovi specifičnih kultura organizuju svoju komunikaciju kroz pokretne slike? Da li postoji kôd ili obrazac u strukturi ovih filmova? Ako postoji, da li pripadnici iste ili drugih kultura mogu da shvate njegovo značenje? Koji je odnos između kodova i kulture u kojoj se filmovi kreiraju ili proizvode? (Worth, Adair 1975, 133)

Fotografski prikazi u antropologiji imaju i funkciju istraživačkog alata i instrumenta. Posebnu primenu u etnografskim i antropološki istraživanjima, fotografija ima na samom početku rada na terenu zbog mogućnosti beleženja objekata i odnosa kojih ni onaj ko rukuje kamerom još nije u potpunosti svestan. Fotografija daje mogućnost brzog i veoma detaljnog beleženja kroz fotografske prikaze koje je moguće naknadno koristiti (Colier i Colier 1990, 16). Fotografija se kao antropološki istraživački alat na terenu koristi i u fazi socialne orijentacije odnosno u fazi kada je istraživaču potrebno da se približi novoj kulturi. Tada fotografija ima ilustrativnu funkciju (Colier i Colier 1990, 19). U antropogiji se fotografija koristi i kao alat pri intervjuisanju ili kao pomoć u komunikaciji među strancima. Ona može biti referenca ka određenoj pojavi, situaciji ili okruženju o kojoj se intervjuiše sagovornik.

Antropološke studije vizuelne kulture uključuju i produkciju i analizu vizuelnih prikaza ali i načina na koji ljudi percipiraju vizuelne prikaze (Schäuble 2018, 2). Oblast kojom se bavi vizuelna antropologija odnosi se na antropologiju umetnosti, materijalne kulture i ritualnih formi ali i na način na koji ljudi prikazuju sebe i druge upotrebom medija kao što su fotografija i film (Schäuble 2018, 2).

Pre nego što je dugotrajni rad na terenu postao uobičajen, krajem XIX i početkom XX veka, fotografija je bila važan način beleženja informacija sa terena koji je davao mogućnost da više etnologa stekne uvid u što više različitih kultura nego što bi bilo moguće kroz lično prisustvo ili kratkotrajno učešće u istraživanju. U tom periodu je isticana važnost spontane fotografije, na kojoj su subjekti prikazani u spontanim aktivnostima, dok ne obraćaju pažnju na kameru koja ih snima. (Edwards 2011, 159) U tom smislu, bilo kakva intervencija prilikom fotografisanja, snimanja ili razvijanja fotografije može da naruši njenu objektivnost a svako narušavanje objektivnosti smatralo se nepoželjnim pri naučnom istraživanju. Intervenisanje pri kreiranju konteksta snimanja je bilo prihvatljivo a sam rad u fotografskoj laboratoriji je preciziran kao neophodnost da se postignu dovoljni kontrasti kako bi se prikaz učinio jasnijim i vidljivim (Edwards, 2011, 164) Pitanjem objektivnosti fotografije kao vizuelne građe u etnologiji bavi se Slobodan Naumović adresirajući čestu tvrdnju, prisutnu od tridesetih godina XX veka, da je vizuelna građa subjektivna i da kao takva ima manji značaj za nauku. On objašnjava da je subjektivno kod vizuelne etnološke građe utemeljeno u odlukama koje jedino subjekt može da donese ali da, ukoliko su jasno definisani i poznati autorski kriterijumi, subjektivnost izbora ne predstavlja naučni problem (Naumović 1988, 114) Naumović dalje predlaže podelu tehnologija beleženja i produkovanja vizuelnog zapisa na neregistracijske (crtež, grafika, slikarske tehnike, strip) i registracijske (fotografijska, filmska i televizijska tehnika) a dalje registracijske tehnike deli na one koje su usmerene na reprodukciju (zapisivanje stvarnosti kakva ona jeste) i one koje su usmerene na produkciju (stvaranje prikaza koji su veštački stvorene mogućnosti). Oba usmerenja registracijskih tehnika produkuju prikaz stvarnosti odnosno zamisli (Naumović 1988, 116). Pitanje objektivnosti vizuelnih prikaza u društvenim naukama Becker adresira diferenciranjem od umetničkih prikaza. Jedna vrsta fotografija, koja se koristi u društvenim naukama, otkriva istinu o svetu, dok je druga vrsta, umetnička, ekspresija nečije jedinstvene vizije a obe vrste su čvrsto povezane (Becker 1981, 9) Distinkcija dve vrste fotografskih prikaza ogleda se u formi u kojoj se one prezentuju. Fotografija koja se koristi u društvenim naukama nije prezentovana kao unikatni predmet za razliku od umetničke fotografije. Ona će pre biti prezentovana u formi knjige, proračuna tekstom ili kao serija fotografija koje se bave određenom temom. Sa druge strane Becker daje primer Margaret Mid i Gregori Bejtsona koji su imali različite pristupe, kao nepotrebno ograničavanje formata i negiranje "umetničke snage". Dok je Mid smatrala da bi potreba za umetničkim izražavanjem mogla da umanjí objektivnost koju zahteva nauka, Bejtson je smatrao da je stilska neutralnost nemoguća i nepotrebna (Becker 1981.

10) Edwards takođe ukazuje na vezu između vizuelne antropologije i različitih vještina i iskustava vizuelizacije, na prvom mestu proučavanja vizuelne komunikacije. Ona takođe smatra da se ova subdisciplina temelji na svesnom implementiranju fotografskih stilova pre nego na antropološkom "ne-stil stilu" (Edwards 2011, 169). Slobodan Naumović takođe govori o "prelaženju granica" odnosno o mešanju obrazaca kada govori o etnografskom i dokumentarnom filmu. On daje primer stvaranja "posebne filmske stvarnosti" kao suprotnosti prakse "u kojoj se nezavisna situacija mehanički beleži kinematografskim sredstvima". Istina o ljudskom svetu se, kroz snimanje kamerom, može dobiti jedino aktivnim pristupom koji podrazumeva uključenost snimatelja a ne pasivnim posmatranjem sa bezbedne udaljenosti. (Naumović 2017, 21)

Antropologija je u okviru društvenih nauka jedina naučna oblast u kojoj je vizuelna građa uz tekstualnu korišćena kao medij za izražavanje naučnog mišljenja. Odnos vizuelnih prikaza kao što su fotografija i film i tekstualne građe u društvenim naukama nije išao u prilog vizuelnim prikazima kojim je osporavan naučni status. Ovaj odnos je dodatno pooštren osamdesetih godina u vreme epistemološkog preokreta odnosno postmoderne u etnografiji koja je privilegovala tekst (Schäuble 2018, 3). Vizuelni prikazi (fotografija i film) su se izvan antropološkog polja uglavnom koristili u funkciji ilustracije ili pojašnjenja teksta a samo u antropologiji imaju konstitutivnu ulogu u formiranju naučnih teorija (Schäuble 2018, 2). Jezik se preporučuje kao jedino adekvatno sredstvo kroz koje se znanje prenosi i kroz koji se opisuje svet (Tyler 1992, 123)

Razvoj fotografske tehnike je omogućio etnologima da skrate boravak na terenu i da naknadno proučavaju i šire vizuelne prikaze prenoseći deo iskustva. Vera u fotografski realizam koju pominje Barthes je u ranim periodima razvoja fotografske tehnike činila da ovaj medijum bude prihvaćen i kao dokazni materijal i kao naučno istraživačko sredstvo u mnogim prirodnim naukama (Barthes 2017, 18). Vera u fotografski realizam počiva u aparatusu koji ne dozvoljava arbitrarno povezivanje stvarnog predmeta sa njegovim vizuelnim prikazom, već je ta veza mehanička. Sam mehanički proces je zbog toga bio garant objektivnosti. Druge tehnike vizuelnog beleženja koje su bile u upotrebi pre fotografske tehnologije, kao što je crtež, koliko god realističan (sličan objektu) bio, uvek u sebi sadrži elemente stila odnosno drugo značenje. Fotografija se u početku njene primene pojavila kao poruka sačinjena isključivo od denotacije koja ne ostavlja prostor za razvijanje poruke drugog reda (Barthes 1977, 18) Kamera se opisuje kao još jedna čulna ekstenzija zbog minorne apstrakcije ali, iako automatizovan alat, fotografija je osetljiva na stavove i namere onoga ko njom rukuje (Colier i Colier 1986, 7). Ovaj period u vizuelnoj antropologiji Benks i Rubi opisuju kao prvu fazu koja traje od sredine XIX veka do dvadesetih godina XX veka i karakteristična je po nesistematičnom sakupljanju fotografija koje su se smatrale dokazima ili su imale ilustrativnu ulogu (Banks, Ruby. eds. 2011. 2) Naučna objektivnost fotografije kao naučnog dokaza ili građe u početku je uređivana arbitrarno kao što je slučaj sa antropometričkom fotografijom kod koje su jasna uputstva na koji način se (sa koje udaljenosti iz kog ugla i sa kakvom pozadinom) snima subjekt. Međutim, već krajem XIX veka Britanski antropološki institut savetuje da se subjekti fotografišu u svom prirodnom okruženju, spontano, bez poziranja što dovodi do upotrebe fotografije kao alata za pravljenje beleški. Naturalistički pristup u etnografskoj fotografiji je doprineo prepoznatljivosti etnografskog fotografskog stila koji referira ka kolonijalnim korenima discipline (Colier i Colier 1986. 155)

Drugu fazu, koja počinje šezdesetih godina, karakteriše razvoj etnografskog filma kao i pisanje o etnografskom filmu. U ovoj fazi, fotografija i film nisu imali samo ulogu dokumenta, već su uključivali i narative i anticipaciju događaja (Banks and Ruby 2011, 14).

Treću fazu, koja ja započela devedesetih godina, karakteriše interdisciplinarnost i kolaboracija, kao tehnološke i etičke implikacije upotrebe digitalnih medija (Banks and Ruby 2011, 15). U Savremenoj vizuelnoj antropologiji se često koristi interdisciplinarni pristup i eksperiment pa je učestala i saradnja antropologa i umetnika (Brujić 2017, 139)

Antropologija vizuelnih prikaza

Studiranju vizuelnih prikaza, slika, fotografija, filmova najviše je pristupano sa aspekta istorije i teorije umetnosti i estetike a fokus ovih istraživanja su umetnička dela i umetničko izražavanje. Sa aspekta antropologije, proučavanje fotografija i filmova i druge vizuelne građe koju stvara "običan čovek" i koji ne spadaju u domen priznatih umetničkih dela, odvija se u sociološkom kontekstu njihove produkcije i konzumacije. Pitanja u kojim okolnostima, na koji način, sa kojim ciljem ljudi proizvode fotografije i filmove kao i na koji način u kojim situacijama i zbog čega ih konzumiraju i tumače su pitanja koja su od značaja u antropologiji vizuelnih prikaza. Vizuelni prikazi, fotografija i film deo su naučne građe vizuelne antropologije ali su oni i predmet studija vizuelne antropologije. Neka od pitanja koja postavlja vizuelna antropologija su: Na koji način, u kojim okolnostima, sa kojim subjektima i sa kojim ciljem ljudi prave fotografske i filmske zapise? Na koji način se ti vizuelni zapisi koriste i šire?

Proučavanje i sakupljanje vizuelnih prikaza i artefakta koji već postoje je jedan od načina proučavanja vizuelnog aspekta društva. Vizuelno predstavlja jedan od simboličkih sistema kroz koje ljudi komuniciraju, stvaraju kulture i organizuju svet, poput verbalne komunikacije. Brojnija istraživanja iz oblasti verbalne komunikacije kao što su lingvistička i semiotička istraživanja pokazuju da su načini komuniciranja integrisani sistemi. Na osnovu toga se može pretpostaviti da postoji veza među vizuelnim simbolima kao što postoji među jezičkim (Ruby 1981, 4) Analogija vizuelnih i lingvističkih sistema produkovala je brojne analitičke metode pri analizi vizuelnih prikaza od kojih se najviše primenjuje semiotička analiza. Semiotika je proširila oblast proučavanja sa verbalne komunikacije na sve ono što se naziva znakovima, odnosno na sve ono što referira ka nečem drugom (Eco 1976, 7) Savremena semiotika proučava znakove kao deo semiotičkog sistema znakova kao što je medium (fotografija, film, slika) ili žanr (vernakularna, dokumentarna, etnografska fotografija). Savremena semiotika polazi od dve tradicije - Sosirove i Pirsove. Sosir je zagovarao proučavanje znakova u kontekstu njihove uloge u društvenom životu, dok je Pirsov model baziran na logici odnosno formalnoj doktrini znakova (Chandler 2007, 2) Semiotika vizuelnih prikaza se bazira na lingvistici kao disciplini koja je mnogo razvijenija od disciplina koje se bave drugim integrisanim znakovnim sistemima. Jakobson je verbalni jezik smatrao najvažnijim od svih semiotičkih sistema dok je Benveniste posmatrao jezik kao interpretativni sistem za sve ostale sisteme, bilo da se radi o verbalnim ili neverbalnim sistemima. Levi Stros je jezik smatrao apsolutnim semiotičkim sistemom jer ne može da postoji bez signifikacije (Chandler 2007, 6). Oslanjajući se na lingvistiku kao razvijenu disciplinu, semiotika vizuelnih prikaza koristi termine kao što je "čitanje slike", sintaksa, paradigma, zamenjujući elemente verbalne komunikacije elementima vizuelne komunikacije. Tako i Sosirovi termini kao što je langue - jezik i parole - govor mogu da se primene na semiotičku analizu filma gde bi određeni film bio parole a ceo sistem filmskog jezika - langue. Ova dihtomija je u osnovi strukturalistička i odnosi se na pitanje da li upotreba jezika prethodi ili određuje sistem (socijalna determinisanost) ili je sistem taj koji prethodi korišćenju i određuje ga (strukturalna determinisanost). Sinhronistički pristup prevazilazi ovo strukturalističko pitanje kroz uzimanje u obzir sociološkog i kulturološkog konteksta kakav je primenjivao antropolog Levi Stros (Stros 1978, 106). Hodž i Kres smatraju da je sociološki aspekt znakovnih sistema toliko povezan sa samom prirodom i funkcijom tih sistema da ga je nemoguće posmatrati van tog sociološkog i vremenskog konteksta odnosno kao izolovan sistem (Hodge i Kress 1988, 2)

Semiotika koja je primenljiva na simboličke sisteme van jezičkog je strukturalistička i poststrukturalistička semiotika koja izvire iz Sosirove semiotike a koju su dalje razvijali Jakobson, Bart i Kristeva (Chandler 2007, 24). Posebno su značajna Bartove semiotičke studije fotografije u kojima se bavi retorikom fotografije ali i strukturalnom analizom fotografske poruke (Barthes 1977).

Iako semiotika uzima u obzir i sociološki i kulturološki kontekst i daje značajan uvid u način

na koji ljudi konstruišu komunikaciju kroz razne simboličke sisteme, u ovoj disciplini postoji tendencija ka izdvajanju samog vizuelnog prikaza od procedura i praksi ljudi koji ih proizvode. Primenjivanje lingvistike na proučavanje društvenih procesa kroz proučavanje komunikacije kao društvenog čina, zagovara Hajms (Hymes) kroz model etnografije komunikacije (Hymes 1977, 3) Taj analitički model se može primeniti na sve komunikacione sisteme, medije i kodove u svim kontekstima (Hymes 1977, 3) Interdisciplinarna lingvističko antropološka istraživanja koja su sprovodili lingvisti uglavnom su se bavila upotrebom jezika u sociološkom kontekstu. Proučavanje komunikacije u društvenom kontekstu i kontekstu produkcije kroz vizuelne prikaze, praktikovali su Vort (Worth), Čalfen (Chalfen), Rubi (Ruby). Rubi predlaže proučavanje vizuelne komunikacije kroz metodologiju koja proističe iz etnografske teorijske osnove. Ovakav pristup proučavanju fotografija uzima u obzir i proizvod i proces, i posmatranje i učešće u kulturi sa ciljem da se etnografski zabeleži odnos vizuelne komunikacije i kulture (Ruby 1981, 7).

Vort je smatrao da je film, kao jedan od sistema vizuelne komunikacije, moguće posmatrati kao umetničku formu i kao jezik. Estetsku komponentu je smatrao jednim od aspekata komunikacionog procesa ali je filmski jezik posmatrao kao analogan verbalnoj komunikaciji na koju je moguće primeniti semiotički pristup (Worth and Adair 1975, 167). Sprovodeći eksperiment sa pripadnicima plemena Navaho koji se nisu ranije susretali sa fotografskom tehnikom, Vort i Ader analiziraju način na koji se konstruišu vizuelne poruke nakon kratkog upoznavanja sa tehnikom ali ne i sa prethodnim upoznavanjem sa vizuelnim jezikom ili teorijama forme i principima komponovanja niti dramaturgije i režije. Na taj način oni ispituju na koji način ljudi strukturišu značenja, kako biraju sadržaje koje će snimati i na koji način će ih prikazati i na kraju, na koji način će slagati snimljene delove u sekvence koje će biti prikazivane publici (Worth and Adair 1975, 16) Iz tog eksperimenta su otkrili ne samo da se ljudi vrlo lako upoznaju sa fotografskom tehnikom, da imaju karakterističan stil naracije koji je povezan sa kulturološkim kodom, specifični način organizacije kadrova i događaja koje prezentuju, već i da vrlo brzo i spontano pomoću fotografske opreme konstruišu vizuelne poruke (Worth and Adair 1975, 140).

Komunikacija kroz fotografije koje nastaju van umetničke sfere, kao artefakti koje obični ljudi svakodnevno kreiraju, sakupljaju i konzumiraju kao što su snepšat fotografije, kućni video može da pruži uvid u strukturiranje "posmatranja kroz kamere", fotografske prakse i posebnog ugla posmatranja na svet (Chalfen 1987, 6) Čalfen se takođe oslanja na etnografiju verbalne komunikacije kada proučava vizuelnu komunikaciju kroz amatersku fotografiju. Pitanja kada, gde, sa kim, u kakvim uslovima i iz kog razloga ljudi učestvuju u vizuelnoj komunikaciji kroz porodičnu fotografiju Čalfen koristi pri etnografskom istraživanju vernakularne fotografske i videografske prakse. (Chalfen 1987, 9) Čalfen koristi kućni video i kao bogat izvor etnografske građe o svakodnevnom životu, društvenom ponašanju povezanom sa snimanjem i fotografisanjem, pored proučavanja vizuelne komunikacije kroz amatersku i porodičnu fotografiju, odnosno kroz "kućni način vizuelne komunikacije" (Chalfen 1975, 87) Način na koji pripadnici određenih kultura usvajaju nove komunikacione medije može da predstavlja ustaljeni obrazac po kom mediji dobijaju ulogu katalizatora modernizacije i promena u kulturi. Zbog toga je značajno proučavanje upotrebe medija u savremenom kontekstu, odnosno dok se sama promena dešava (Chalfen 1978, 214).

Slobodan Numović takođe koristi fotografsku građu, ulične fotografije koje su nastale nezavisno od naučnih istraživanja kako bi ih analizirao iz ugla vizuelne antropologije. Kroz intervju sa borskim fotografom Vladimirom Radivojevićem, Naumović ispituje način konstruisanja fotografske poruke, proceduru fotografisanja, mesta, subjekte i razloge za kreiranje vizuelne komunikacije. Koristeći fotografije iz baze Narodne biblioteke u Boru, Slobodan Numović ispituje industrijsko nasleđe borskog rudarskog područja i na taj način pokazuje na koji način je moguće koristiti vizuelnu građu za razumevanje načina na koji ljudi proživljavaju društvene procese poput socijalističke industrijalizacije i modernizacije, odnosno na koji način se suočavaju sa životom u doba ekonomske krize i deindustrijalizacije (Naumović 2015, 107). Fotografije i filmovi o radničkom životu u Boru korišćeni su pri intervjuima tehnikom fotografskog izmamljivanja. Na taj

način je potvrđena ideja Astrid Erl o nenarativnim oblicima pamćenja koji se baziraju na vizuelnom, slikovnom i telesnom sećanju (Naumović 2015, 120).

Vizuelna komunikacija kroz fotografiju i film često se koristi u oglašavanju odnosno reklamiranju proizvoda i propagiranju raznovrsnih ideologija. Takva vizuelna komunikacija predstavlja trag odnosa pojedinca i popularne kulture, politike ili društva. Analizom načina i ciljeva pri konstruisanju ovakvih poruka kao i analizom recepcije, može se analizirati i uloga masovne vizuelne komunikacije u formiranju javnog mnjenja ili mišljenja i emotivnog odgovora pojedinca. Milanka Todić piše o uticaju vizuelnih prikaza (ilustracija a kasnije i fotografija) i poruka u reklamama, na pojedinca i njegovu poziciju u društvu. Ona analizira način na koji reklamne poruke, pomoću ilustracija, fotografija i teksta stvaraju robu od svake stvari (Todić 2012, 7). Razmatrajući reklamnu fotografiju i sa aspekta koncepcije i sa aspekta recepcije propagandne poruke, Milanka Todić otkriva stereotipnu retoriku kojom se stvara ulepšana stvarnost koju osnažuje i podržava popularna kultura (Todić 2012, 119). Kroz intertekstualnost fotografije i teksta konstruišu se i prenose ideološke poruke kao što je ideologija mladosti, uspešnosti, ženstvenosti i drugo. Intertekstualnost je kod analiziranih reklamnih poruka ostvarena kroz odnos slike, fotografije i teksta. Radi se o grafičko-verbalnim konstruktima ili poligrafiji - kombinaciji fotografije i tipografije koja je karakteristična za propagandne poruke. (Todić 2012, 112).

Uloga fotografije u širenju ideologija je predmet istraživanja Milanke Todić i u knjizi "Fotografija i propaganda" u kojoj se analizira konstrukcija vizuelnih poruka kroz agitprop, socijalistički realizam i estetizam, opet kroz sadejstvo fotografije i teksta. Vizuelna fotografska poruka u službi propagiranja ideologije se konstruiše kroz smeštanja u kadar prikaza segmenta radnje ili segmenta realnosti koji je tako izabran da stoji umesto šire celine (kao kod stilske figure sinegdohe) (Todić 2005, 52)

Vizuelna antropologija ima trojaku prirodu jer pristupa vizuelnim prikazima iz tri ugla koji su u ovom kraćem pregledu prikazani. Njih je sumirao i Piter Jan Kroford u naučnom intervjuu čiji je autor Slobodan Naumović. Prvi je pristup produkovanja vizuelnih sadržaja, crteža, fotografija i filmova sa ciljem beleženja vidljivog sveta. Drugi pristup se odnosi na saopštavanje rezultata antropoloških istraživanja u vidu etnografskog filma, serije fotografija (foto eseji) ili multimedijalne prezentacije koje uključuju i sliku i ton. Treći pristup, kome pripada i ova disertacija, odnosi se na proučavanje i razumevanje razloga zbog kojih pripadnici različitih kultura konstruišu i koriste vizuelne poruke (Naumović 2011, 236).

I. 2. Fotografija kao artefakt

U fotografiji se prepliću dve prirode. Ona je i predmet i prikaz. Iako su neraskidivo povezane, poimanje jedne, razara poimanje druge. Posmatrač može da bude zaveden pejzažem, portretom, događajem koji fotografija prikazuje i da pri tome bude potpuno nesvesan materijala, tekture, formata, debljine na kome se prikaz pojavljuje (Edwards 2002)

U knjizi „Umetnost i iluzija”, Gombrich tvrdi da je nemoguće videti istovremeno površinu slike i prikaz slike. Podsećajući na poznatu izjavu Moris Denija da je „slika, pre nego što je postala borba konja, u osnovi ravna površina prekrivena bojom” on kaže: „Shvatiti borbu konja, znači na trenutak zanemariti ravnu površinu. Ne možemo imati oba istovremeno” (Gombrich 1969, 5)

Identičan proces se odvija i pri posmatranju fotografije kod koje je, zbog njenog načina transponovanja u prikaz, još više udaljena percepcija opipljivosti. Fotografija pretpostavlja referenta (predmet ili osobu koja je u nekom trenutku bila ispred objektiva), dok slikarski objekat, na primer može da bude plod mašte ili unutrašnje vizije. U toj razlici leži ubedljivost fotografskog prikaza ali i njegova dominacija nad percepcijom materijalnosti fotografije.

Međutim, materijalne karakteristike fotografije su jedna od determinanti njenog prikazivačkog aspekta jer je fizička forma esencijalni deo vizuelne poruke. „Kao što se dokument napisan na novinskom papiru razlikuje od onog koji je napisan na pergamentu, forma fotografije

određuje način na koji će fotografski dokument prenositi poruku autora određenoj publici” Švarc dalje navodi fizičke odlike fotografije i načine na koje one određuju čitanje poruke, ističući formu, dimenzije i izbor procesa izrade, kao gradivne komponente fotografije - materijalnog predmeta. (Schwartz 1995, 45).

Postoje dve kategorije materijalnosti fotografije. Prva je materijalna forma same fotografije: dagerotipija, koloidni negativ, albumenski otisak i slično. Druga je način prezentovanja fotografije: ram, album, vizit karte i slično. Ove dve kategorije su povezane sa trećom koja iz njih proizilazi – materijalnim tragovima korišćenja: ogrebotine na negativima, zavijeni i iskrzani uglovi fotografija, ispisani datumi i faktografski podaci, namerno uništeni delovi negativa ili fotografije. Natpisi na fotografijama mogu da promene i poruku samog fotografskog prikaza stavljajući ga u drugi kontekst. Materijalni tragovi korišćenja su važni za razumevanje socioloških funkcija fotografije (Edwards 2002).

Aura gramofonske ploče

Termin „aura“ je jedan od prepoznatljivih najšire korišćenih teorijskih koncepata koje je formirao Walter Benjamin. U svom delu „Umetnost u doba mehaničke reprodukcije“ on postavlja auru kao ugroženi element u umetnosti od strane mehaničke multiplikacije dela. On aludira na kulturološki obrt od jedinstvenosti ka serijskom, od originala ka „bezdušnoj“ mehaničkoj kopiji. Međutim ovaj koncept i istorijski i u Benjaminovom delu nije dobio stabilnu i jasnu kategorizaciju. U prvoj diskusiji o auri, fotografija je povezana sa njenim opadanjem jer je uz, uz nekoliko drugih tehnika, dovela u pitanje originalnost i jedinstvenost. Kasnije, u eseju koji se bavi fotografskim portretom Franca Kafke, Benjamin ilustruje potencijal aure kod fotografije u smislu sociološko kulturološke dinamike i konvencija. Time ruši prvobitni primarni koncept aure koji pretpostavlja da ona nestaje umnožavanjem ili kopiranjem originala (što je imanentno fotografskoj tehnici). U ostalim tekstovima u kojima se bavi austom, Benjamin je povezuje sa duboko ličnim, emotivnim oblicima interpretacije fotografije iz kojih posmatrač ne izlazi nepromenjen.

Gramofonska ploča i fotografija su predmeti koji su, sa jedne strane rezultat tehnološkog napretka i invencije, a sa druge strane mediji za reprodukciju kulturoloških i umetničkih sadržaja. Zbog toga su one kompleksni objekti koji su i tehnološki i kulturološki uslovljeni. Proizvodnja gramofonske ploče zahteva kompleksnu i skupu tehnologiju i obučenos, tako da uključuje više kreatora objekta. Snažna povezanost kreacije objekta sa tehnološkim procesom i industrijom proizvodi tenziju između različitih strana koje učestvuju u njenom nastanku – muzičke industrije i autora muzike. Ciljevi, kao i pristupi dveju strana koje učestvuju u kreaciji objekta gramofonske ploče su različiti ali je kroz istorijat omota gramofonske ploče vidljivo prikrivanje njenog industrijskog porekla. Prvo su se oznake koje upućuju na proizvođača predmeta povlačile sa naslovne strane omota na etiketu na samoj ploči, ustupajući mesto vizuelnim sadržajima i tekstu koji upućuje na kreatora muzičkih sadržaja. Zatim, omot postaje glavni element prikrivanja industrijske proizvodnje kroz kreiranje aure nekomercijalnog, umetničkog predmeta. Vizuelni medij koji se najčešće pojavljuje na omotima gramofonskih ploča je fotografija a zatim ilustracija.

Fotografija je demokratizacijom i popularizacijom fotografske tehnike od strane Kodak-a 1888. čuvenim sloganom "You press the button, we do the rest" , postala sredstvo vizuelne komunikacije koje opšta populacija najviše koristi.

Zavodljivost fotografije leži u njenoj velikoj sličnosti sa onim što označava. Shvatanje fotografije kao objektivne «beleške» stvarnosti duboko je ukorenjeno u kulturi još od pronalaska tehnike u XIX veku kada su pozitivističke teorije dominirale. Zbog toga je prikaz koji «stvora mašina» smatran za objektivniji za razliku od slikarskih prikaza koji su subjektivni. Pojavom digitalne tehnologije, status fotografije se ponovo preispituje a mit o njenoj objektivnosti je poljuljan više nego ikad.

Fotografija je apstrakcija realnog prostora i svetlosnih uslova. Fotograf bira kadar i ugao i kontroliše kvalitet svetlosti, kontrast i slično. Svi ovi elementi su deo likovnog izraza fotografa kroz fotografiju a učestvuju u konstruisanju poruke. "Magija" fotografije se sastoji upravo u tenziji koja se uspostavlja između informativnog i ekspresivnog– fotografije kao dokaza stvarnosti (dokaz da je neko ili nešto postojalo) i fotografije kao ekspresije autora.

Za istraživanje su izabrani muzički albumi objavljeni u SAD i Velikoj Britaniji tokom sedamdesetih i osamdesetih godina. Ovaj period je u istoriji popularne muzike XX veka karakterističan po većem broju muzičkih pravaca i potkulturnih grupa koje su se formirale oko njih. Svi ovi muzički pravci su nastajali u SAD i Velikoj Britaniji a imali su svoje pripadnike i poštovaoce širom sveta. Važan element kod ovih potkulturnih grupa je vizuelna prepoznatljivost (najčešće na osnovu stilova u oblačenju) ali i u omotima ploča koji se posmatraju kao lako dostupna umetnička dela (Hebdige 1979.). Literatura koja se bavi potkulturom ovog perioda je dostupna i korišćena je cilju identifikacije potkulturnih grupa, njihovih osnovnih vizuelnih obeležja, referenci u umetnosti i popularnoj kulturi radi što boljeg razumevanja veza koje se uspostavljaju kroz fotografije na omotima ploča. Pretpostavka je da se pomenuti elementi i simboli ovih grupa mogu naći i na omotima gramofonskih ploča i oni su u ovom radu identifikovani u cilju otkrivanja opštih i zajedničkih načina građenja simboličkog i kulturnog kapitala.

I. 3. Ka nauci za dizajn

Povod za istraživanje komunikacije kroz korišćenje fotografije na omotima gramofonskih ploča je semantički obrt – pomeranje paradigme u dizajnu predmeta u svakodnevnoj upotrebi od ranije naglašavane funkcionalnosti ka značenju predmeta za one koji su u dodiru sa njim. Iskustvo korisnika i komunikacija su vodeći diskurs u savremenom industrijskom dizajnu. Gramofonska ploča i njen omot kao predmet dizajna su specifični sa aspekta diskursa u dizajnu jer predstavljaju objekat koji nikada nije imao naglašen funkcionalno utilitarni aspekt već iskustveni i komunikacioni. Pretpostavka je da bi rezultati istraživanja mogli da budu od značaja za dalji razvoj nauke za dizajn i metodologije semantičkog dizajna.

Tokom studija dizajna na fakultetu Primenjenih umetnosti i dizajna u Beogradu, često smo vodili diskusije o odnosu estetike i funkcije koncipiranog predmeta. Tradicionalno (na premisama čuvene škole za dizajn iz Vajmra - Bauhaus) koncipirane studije na ovom fakultetu daju dobru bazu znanja iz oblasti zanata i istorije dizajna kao i umetničkih veština. Međutim, izučavanje dizajna kao metodologije i praktične discipline uz Istoriju dizajna koja se prevashodno bavi estetikom i funkcijom (površno dotičući psihološku, socijološku i ekonomsku funkciju) nije dovoljno da bi se razumeo terminološki koncept dizajna niti način na koji proizvodi dizajna kreiraju socialne odnose ili bivaju kreirani usled socijalnih, kulturoloških, ekonomskih i drugih odnosa.

Kako Krippendorff primećuje, koncepcija dizajna se pojavljuje kao anahronizam koji se i dalje primenjuje na fakultetima i praktikuje u industriji ali je istrošio svoj rečnik formi. On ističe da ne postoje novi manifesti i da su dizajnerski časopisi puni sterilnih i beživotnih fotografija predmeta (Krippendorff 2006, XVI). Istraživanja potrošača procenjuju dizajnirane proizvode a reč dizajn se koristi u marketingu kako bi se prodalo što više proizvoda. Kulturni identitet i emotivni odnos prema dizajniranim predmetima počinju da zamenjuju davno usvojen trio komponenti dizajna – estetika, funkcija, marketing. Semantička osnova u dizajnu predmeta ističe značenje i simboliku predmeta kao najvažniju komponentu. Pitanje kako i koje emocije se proizvode korišćenjem predmeta prirodno sledi za pitanjem "koje značenje taj predmet prenosi?" (Norman 2005, Krippendorff 2006). Semantički preokret u dizajnu o kome govori Krippendorff pomera i metodologiju i istraživačko polje teorije dizajna ili dizajn istorije ka antropologiji, proučavanju materijalne kulture i semiotike.

Dizajn je termin koji se koristi i da bi se označio proizvod i proces kojim se stvara koncepcija estetike i funkcije industrijski proizvedenih dobara. Međutim, termin je, iako često

korišćen, prilično neodređen jer se njegovo značenje menja spram ugla gledanja. Za inženjera, dizajn nema veze sa estetikom već je striktno vezan za funkciju, dok je za umetnike on umetnost xx veka. Ta neprestana “borba” umetnosti i inženjerstva unutar istog termina koji pokušava da od njih stvori amalgam raznim metodologijama i organizovanjem multidisciplinarnih timova, vidi se kroz istoriju dizajna u periodu od Industrijske revolucije do kraja XX veka.

Funkcionalisti su bili čvrstog uverenja da forma treba da proizilazi iz funkcije i da je samo predmet koji ispunjava svoju funkciju, bez prozaične i obmanjujuće dekorativnosti, zaista lep. Dugo je u arhitekturi a i u industrijskom dizajnu bilo prihvaćeno geslo – Forma prati funkciju koji je prvi naveo američki arhitekta Luis Salivan u eseju iz 1896. – The Tall Office Building Artistically Considered:

“Zakon koji vlada kod svih organskih i neorganskih stvari, među svim fizičkim i metafizičkim stvarima, svim ljudskim i nadljudskim stvarima, svim stvarnim manifestacijama uma, srca i duše, jeste da se život prepoznaje u svojoj ekspresiji u kojoj forma uvek prati funkciju. To je zakon”

Nova forma koja je u XIX veku proizašla iz ovog načina razmišljanja kog je patio i Salivanov učenik Frenk Lojd Rajt jeste moderni neboder. Korbizije je takođe promovisao ovu tvrdnju definišući zgrade kao “mašine za stanovanje”. Pristalice funkcionalizma kao što su Gropius, Rajt, Korbizije, Van Der Roe su usvojili i geslo “ornament je zločin” kao moralni princip koji su primenjivali u dizajnu. Arhitekta su prednjačile u trasiranju putanje za novu disciplinu koja objedinjuje dva, kako se ispostavilo, suprotstavljena pola – umetnost i inženjerstvo prvenstveno zbog arhitektončke forme koja se zaista u velikoj meri oslanja na inženjersko projektovanje i kompleksnu konstrukciju. Iz arhitekture su se ova dva gesla prenela u industrijski dizajn moderne. Dizajneri proizvoda, kojima su zapravo proizvođači davali smernice o funkciji koju proizvod treba da zadovolji, su više naginjali ka umetničkom oblikovanju pri kome su tragali za estetikom koja će se obraćati široj populaciji za razliku od individualnosti umetničkih dela. Univerzalistička estetika je negirala zapadnjačku kulturološku prošlost, istovremeno svrstavajući neindustrijalizovane zemlje u kategoriju primitivnih i kako Krippendorff (2006) primećuje, služi ekspanziji tržišta i propagandi zapadnjačkih tehnoloških ideala dok se primenjuje kao mera za modernost.

Današnji svet je mnogo kompleksniji a dizajn se sada bavi predmetima koji mogu biti i neopipljivi (koncepti, događaji, relacije) i javni (televizija, internet, reklame...). Forma prati funkciju je pravilo koje više nije moguće pratiti u kontekstu novih dizajnerskih izazova. Dizajnerima je potreban drugačiji diskurs – diskurs čiji elementi postoje od prvog predmeta nastalog kao proizvod dizajna a usmeren je ka stvaranju značenja.

Razvoj nauke o dizajnu

Dizajn (proces) u svakom slučaju rezultira predmetom koji se razlikuje od umetničkog predmeta. Dizajnerska praksa je usmerena ka predmetima koji se koriste u svakodnevnom životu ali njihova upotrebljivost nije njihova jedina svrha. Kada nisu u upotrebi, dizajnirani predmeti mogu da se ponašaju i kao umetnička dela zahvaljujući njihovim estetskim karakteristikama. Dok umetnost veliča svakodnevni predmet čineći ga posebnim, dizajn čini suprotno. Dizajn pomera predmet iz kolekcija, umetničkih galerija i muzeja ka predmetu koji pripada osobi ili društvu. Zbog toga se odgovor na pitanje kako pristupiti polju teorije dizajna pomera ka antropološkom i sociološkom terenu. Antropologija dizajna može da pruži konceptualnu osnovu za analizu odnosa ljudi i dizajniranih predmeta (Gunn and Donovan 2012).

Teorijom dizajna se bavila istorija dizajna prateći dizajn kao neku vrstu fenomena koji se pojavio u praksi, tokom industrijalizacije proizvodnje. Neki istoričari dizajn smatraju najstarijom disciplinom ističući da se proces dizajna već vidi u rešavanju problema konzumiranja vode u prirodi, sa izvora, sklapanjem šaka u oblik posude (Vasiljević 1999, 56). Dalje se začeci dizajna vide kroz zanatsku proizvodnju tipiziranih proizvoda ali i unikata kod kojih se ističe sociološka

funkcija kojom sertifikat o unikatnosti i teatralno uništavanje dokumentacije o izradi proizvoda, daju vlasniku osećaj većeg značaja odnosno više pozicije u društvu. Međutim, tek sa pojavom industrijske proizvodnje stvara se jedan novi svet predmeta. Sve ih je više i u različitim su odnosima i jedni spram drugih i u odnosu prema ljudima koji ih upotrebljavaju. Predmeti dizajna se mogu široko definisati kao “stvari sa stavom” (Attfield 2000, 11) koje su stvorene sa specifičnim ciljem – ili da ispune određen zadatak, izraze stav, opredmete moralne vrednosti, izraze individualni ili grupni identitet, izraze status, pokažu tehnološku moć ili primene socijalnu kontrolu i izraze političku moć. Istraživanje dizajna, kao predmeta koji se nalaze u svetu opštih predmeta sa kojima čine sumu svih predmeta, jeste put koji vodi ka uvidu u način na koji ljudi konstruišu i interaguju sa modernim materijalnim svetom kroz praksu dizajna i njegovog opredmećenja u produkt tog procesa.

Istorija dizajna je na kraju modernizma, u nedostatku jasne metodologije, pružala nekakav uvid u sociološku i estetsku ulogu dizajna ali se postavlja pitanje do koje mere sama istorija može da doprinese shvatanju šta je dizajn i šta dizajner radi i do koje mere istorija može da učini da se to shvatanje proširi (Dilnot 1984). Istorija dizajna se kao akademsko polje pojavila šezdesetih godina XX veka kada je institucionalizovano i obrazovanje dizajnera u Engleskoj. Ovaj fakultetski predmet se više bazirao na proučavanju arhitekture, primenjenih umetnosti i postavljanju smernica za “dobar dizajn” i kao takav sužavao pogled na dizajn kao praksu. Krajem sedamdesetih se kritički posmatra modernistička naivna vera u “dobar dizajn”. To otvara prostor ka novoj vrsti proučavanja dizajna – Dizajn istoriji (Design History). Dizajn istorija proučava istoriju profesionalnih dizajnerskih aktivnosti i fokusira se na rezultate te aktivnosti – dizajnirane predmete. Oba pristupa (i istorija dizajna i dizajn istorija) isključuju iz razmatranja krajnjeg korisnika a sociološka i psihološka funkcija dizajna su marginalizovane.

Razmišljanje o interakciji sa predmetima se vidi u radovima časopisa Design Issues u periodu između 1984. i 1993. koji često ističe razliku između “korisnika” koji mogu da “tačno” procene šta je “dobar dizajn” zasnovan na spremnosti za korišćenje i “konzumenta” koga pokreću sentimentalne slabosti i želja za posedovanjem predmeta pre nego njihova praktičnost (Attfield 2000). Međutim, i ove teorije nisu u mogućnosti da razjasne dizajn izvan neodređenog koncepta “dobrog dizajna”. One ne objašnjavaju zbog čega određeni predmeti bolje prolaze na tržištu i zbog čega se odgovor konzumenata ili korisnika ne može predvideti.

Istorija dizajna kao disciplina se nalazi između umetnosti i nauke i kao takva je ograničena na posmatranje rezultata procesa ostavljajući metodološki prostor za razumevanje procesa slabo određenim i čineći ga mističnim. Ona koristi metode koje zahvataju margine različitih disciplina. Najplodnije rezultate dobija iz područja studija materijalne kulture, što je omogućilo i uključivanje zanatskih proizvoda u predmet istraživanja istorije dizajna, pa se naziv discipline Istorija dizajna često naziva Teorija dizajna ili Materijalna kultura na fakultetima primenjenih umetnosti i dizajna. Termin Vizuelna kultura, koji se koristio za polje istraživanja vizuelnih umetnosti, medija, dizajna, zanata i spektakla, ističe samo vizuelni karakter dizajna. Dizajn je nemoguće posmatrati samo sa stanovišta estetike i stila ali ga nije moguće posmatrati ni samo sa stanovišta funkcionalnosti (kako su to činili funkcionalisti na početku modernizma).

I vizuelne studije i funkcionalistički pristup odbijaju da se bave predmetom u fazi njegove upotrebe ili njegovog “života” u svetu predmeta tokom kog su u različitim odnosima sa ljudima i drugim predmetima. Potrebno je odbaciti ionako nestabilno polje “dobrog dizajna” i posmatrati predmet kao socialni objekat koji je deo materijalnog sveta i kao takav učestvuje u svakodnevnom životu. Ako se prati život predmeta kroz različite ljudske transakcije, moguće je videti kako on “oživljava” i gradi socijalne biografije. Kako od običnog – generičkog predmeta, postaje istaknut predmet ili biva zaboravljen. Kako se iz svakodnevnog života seli u muzej ili galeriju ili vrednu kolekciju i slično.

Dizajn istorija krajem XX veka pomera fokus sa proizvodnje ka konzumiranju i korišćenju proizvoda oslanjajući se na interdisciplinarno polje materijalne kulture koje se bavi odnosom ljudi i

predmeta. Materijalna kultura se ne bavi samo korišćenjem već i stvaranjem, čuvanjem interpretacijom i istorijom predmeta. Etnografske tehnike se koriste da se prikupe, analiziraju i interpretiraju podaci o predmetima. Materijalna kultura, koja ima korene u arheologiji i antropologiji, se formirala oko ideje da je materijalnost sastavni deo kulture i da sociološke pojave ne mogu da se u potpunosti razumeju bez nje. Kao istraživačko područje koje prevazilazi ustanovljene discipline, proučavanje materijalne kulture se stalno redefiniše i u smislu metoda i u smislu objekata kojima se bavi. Bavljenje kolekcijama, klasifikacija i proučavanje artefakta je u osnovi većine antropoloških istraživanja od XIX veka i utvrđivanja ove discipline do dvadesetih godina. Tome je doprinela kolonijalna ekspanzija u to vreme i težnja da se prikupe i arhiviraju artefakti "primitivnih" kultura širom sveta koji će formirati muzejske kolekcije. U tom cilju su sprovedene brojne kolekcionarske ekspedicije.

Fokus se sa artefakta, dvadesetih godina, prebacio na rad na terenu a evolutivni pristup je zamenjen funkcionalističkim i strukturalno - funkcionalističkim teorijama (Tilley C at al 2006.). To je svelo studiju artefakta na suvoparno beleženje tehnologije i opis materijala uz navođenje socijalnog konteksta. Predmeti su se posmatrali kao odraz socijalnih odnosa a disciplina se iz akademskih institucija preselila u muzeje čiji je glavni cilj prikupljanje i izlaganje predmeta.

Šezdesetih godina, kada počinju da se više primenjuju strukturalistička i interpretativna antropologija, studije materijalne kulture se ponovo koriste u antropološkim istraživanjima koja se bave socijološkim aspektom artefakta. Šezdesetih godina počinje sa radom i časopis *Journal of Material Culture* koji se bavi odnosom predmeta u socijalnim relacijama, i proučavanjem povezanosti konstrukcije socijalnih identiteta i produkcije i korišćenja kulture.¹

Materijalna kultura najčešće označava proučavanje predmeta i načina na koji se oni integrišu u društvo unutar specifičnog kulturnog i istorijskog konteksta. Treba istaći da se predmet uvek posmatra u društvenom kontekstu i da su informacije dobijene površnom analizom predmeta nedovoljne za njegovo razumevanje.

Materijalna kultura, kojoj pripadaju i industrijski proizvedeni predmeti u svakodnevnoj upotrebi kao i umetnička dela sa svojim socijalnim biografijama koje govore o njihovom nastanku, upotrebi i recepciji i vizuelni prikazi čine osnovu interdisciplinarnih studija vizuelnog na materijalnim objektima (Edwards 2006, 10). Fotografija primenjena na svakodnevni predmet - tekstil, memento mori, gramofonsku ploču, deli socijalnu biografiju sa tim predmetom (Edwards 2006, Appadurai 1986)

Etnografski obrt u dizajnu

"Ne želite sociološke teoretičare ili postmoderniste, to je luksuz bez koga se može, već servisnu disciplinu. Onu koja će da informiše, da senzitivizuje ka humanom kontekstu u kome će dizajnirani predmeti imati svoj glas, ako treba da ga imaju." - John Hughes²

Dizajneri počinju rad na novom konceptu kroz uključivanje u iskustvo iz praktičnog života kako bi ono postalo osnova razmišljanja i imaginacije. Profil budućih korisnika i način na koji će budući predmet postati deo njihovih života su tlo na kome počinju da nastaju prve ideje. Etnografska metoda deluje kao neophodan integralni deo procesa dizajna koji bi omogućio razumevanje ljudi, socioloških i kulturoloških okolnosti u kojima predmet nastaje i stvarnog konteksta u kome će se predmet koristiti. Uključivanje etnografskih istraživanja u metodologiju dizajna je već utemeljena praksa od osamdesetih i poznate studije koju je u Xerox Parku sprovela Lucy Suchman.

Pomeranjem fokusa sa estetike i funkcionalnosti predmeta na korisnika i značenje predmeta za osobu, etnografija postaje logičan izvor znanja i inspiracije za dizajnere. Etnografski preokret se

1 Internet sajt *Journal of Material Culture*, <http://mcu.sagepub.com> (28.3.2014.)

2 Crabtree A, Rouncefield M, Tolmie P, *Doing Design Ethnography*, Springer, London, 2012. (str. 13)

dešava gotovo spontano, prirodno, kao da su dizajn i etnografija dve oduvek povezane discipline devedesetih godina XX veka. Dekontekstualizovane fokus grupe iz perioda pomeranja fokusa na korisnika ,zamenjuju se etnografskim podacima prikupljenim iz prirodnog okruženja – iz konteksta. Traga se za dubljim razumevanjem šta predmeti znače ljudima, kako kroz njih komuniciraju, zbog čega ih vole ili mrze, zbog čega od njih prave kolekcije ili ih se odriču, zbog čega ih poklanjaju, odbacuju, pozajmljuju...

Etnografija je razvijena kao istraživačka metoda za antropologe i sociologe u vreme kolonijalizma kada su se antropološka istraživanja bavila uglavnom “primitivnim” plemenima. Međutim, danas etnograf nije nevidljiv na terenu, već je i učesnik i posmatrač. Iz tog ugla posmatranja, koje ne isključuje i subjektivna razmišljanja, dobijaju se neki od odgovora na pitanja “Šta ljudi čine sa predmetima?” i “Koja značenja predmet ima za korisnike?”. Kao što Norman ilustruje u primerima sa kolekcijom čajnika, skoro ni jedno od značenja koje ti predmeti imaju za njega, nije nastalo sa namerom dizajnera (Norman 2005, 4). Etnografija može da pruži uvid u nastanak i korišćenje postojećih predmeta jer je njen vremenski fokus prošlost i sadašnjost, dok se dizajn bavi budućnošću, odnosno koncipiranjem predmeta koji tek treba da budu napravljeni. Ova vremenska nekompatibilnost je u osnovi nemogućnosti da se dobije pouzdan odgovor na pitanje “na koji način bi dizajner mogao da ta značenja ugradi i predvidi prilikom koncepcije predmeta?”

Nešto je sigurnije područje u kome etnografija pruža podatke o funkcionalnim potrebama i željama korisnika, usmerenim na poboljšanje komfora ili olakšavanje svakodnevnih poslova, ali značajnije inovacije (koje su uvek imperativ u dizajnu) su moguće tek na nestabilnom terenu stvaranja značenja i značaja kroz dizajn predmeta. Randall D. (Crabtree et al. 2012.) primećuje da etnografija i ne bi trebalo da daje odgovore koje druge metodologije ne mogu da daju, ali da može da ponovo definiše problem. Ona može da usmeri način bavljenja problemom i da usmeri pažnju na elemente o kojima se ranije nije mislilo.

Etnografsko istraživanje u dizajnu ne podrazumeva puko posmatranje ponašanja korisnika niti razgovore sa njima, već dublje “uranjanje” u iskustvo koje je iz “prve ruke”. Da li dizajner treba da uči etnometodologiju ili je etnograf dizajna neko ko bi trebalo da bude deo dizajnerskog tima ili konsultant u procesu? Praksa pokazuje da je najčešći slučaj angažovanje etnografa za rad na projektu. Uvođenje odseka za etnografiju na pojedinim fakultetima za računarske nauke i dizajn, još dvadesetih godina XX veka, pokazuje da se prepoznaje da je poznavanje etnografije neophodno dizajnerima.

Kompanije često koriste etnografiju kao metodu koja može da da uvid u potrebe i ponašanje potrošača kako bi stekli prednost na tržištu kroz bolje poznavanje svojih kupaca. Kompanija Xerox je poznata kao jedna od prvih koja je koristila etnografiju u okviru svoje grupe za inovacije u kojoj je Lucy Suchman istraživala upotrebu fotokopir mašine na radnom mestu. Koristeći video kao alat kojim je beležila i kroz koga je kasnije analizirala ponašanje ljudi u komunikaciji sa mašinom, ona je shvatila da su ljudi a ne mašine (koje su smatrane “pametnim” i reklamirane kao takve) ti koji su se trudili da otkriju način na koji sistem funkcioniše. Na osnovu tog materijala je tvrdila da model “planiraj a zatim delaj” nije način na koji ljudi rade. Dizajn treba da uzme u obzir da ono što mašina “vidi i zna” nije jednako onome što korisnik vidi i zna kako bi mogao da se bavi komunikativnim i praktičnim aspektima dizajna koji bi ovo odstupanje smanjili.

“Na koji način predmeti koji se svakodnevno koriste utiču na razvoj, trajanje i nestajanje određenih praksi u svakodnevnom životu?” je pitanje čiji odgovor je dizajnerima neophodan za stvaranje predmeta sa značenjem. To pitanje vodi ka stvaranju interdisciplinarnog polja – Nauke za dizajn čiji veliki deo čini Antropologija dizajna.

Antropologija dizajna

Antropologija dizajna je polje koje je u razvoju i koje kombinuje elemente antropologije i dizajna i čija praksa se odvija na različite načine u zavisnosti od metodologije koja se primenjuje.

Ona se bavi načinom na koji ljudi posmatraju, stvaraju i menjaju svoje okruženje kroz svakodnevne aktivnosti kao i procesima kroz koje predmeti postaju ključni element socijoloških i kulturoloških promena.

Dizajn je usmeren ka budućnosti i kreiranju novih predmeta a njegova uspešnost se meri sociološkim, kulturološkim i ekonomskim uticajem, dok se antropolog trudi da minimalizuje svoj uticaj među ljudima pri sprovođenju istraživanja. U tom smislu, antropologija dizajna je pomeranje antropologije od opisa i objašnjenja ka aktivnostima usmerenim ka budućnosti. Kreiranje dizajnerskih koncepata je centralna aktivnost u procesu dizajna, dok je interpretacija kulturološkog značenja i konteksta upotrebe predmeta ostala izvan dosadašnje dizajnerske prakse. Antropologija dizajna uključuje interpretaciju i kontekstualizaciju i daje mogućnost njene primene u toku razvoja dizajnerskih koncepata.

U razvoju polja antropologije dizajna vidljiva su različita stanovišta u pogledu pravca i uloge koje bi ono trebalo da ima. Rabinow, Marcus i Ingold sugerišu da bi dizajn mogao da bude inspiracija za antropologiju u težnji da se usmeri ka proučavanju i razumevanju savremenog sveta (Gunn 2013, 139.) Drugačiji pristup je primena antropološke istraživačke tradicije na proučavanje kontekstualizacije dizajna koji na određeni način reflektuje i utiče na promene u društvu (Suchman 2007). Treće stanovište koje zagovaraju Otto i Smith (2013) vidi antropologiju dizajna kao polje sa posebnim istraživačkim praksama.

Antropologija može da ima različite uloge u dizajnu (Kjarsgaard, Otto, 2012) Etnometodološka uloga se odnosi na prenošenje podataka, zahteva i predstava korisnika. Ovi podaci se koriste kasnije u procesu dizajniranja. Participativni dizajn koristi iskustva i znanja korisnika u procesu dizajniranja. Etnograf ovde ima ulogu medijatora. Antropološki dizajn, menja odnos između dizajniranja i upotrebe predmeta fokusiranjem na vezu između konteksta i prakse korišćenja predmeta i njegovog dizajna. Na taj način antropologija dizajna nije ograničena na obezbeđivanje opisa korisnika i prakse ili na iskustvo koje daju korisnici uključivanjem u koncipiranje novog predmeta kao što se to čini u participativnom dizajnu, već je njena uloga vidljiva i u toku prikupljanja podataka i tokom rada u dizajnerskom studiju.

Odnos između ljudi i predmeta je važan element Antropologije dizajna jer se kroz dizajnersku praksu oblikuje materijalni svet i način života.

Emocije u materijalnoj kulturi

“Shvatio sam da mi ne prodajemo samo brendirani proizvod. Mi prodajemo emocionalni predmet. Nosite sat na ruci, tik uz kožu. On je tu 12 sati dnevno, možda 24 sata dnevno. On može da bude važan deo vašeg imidža. On ne mora da bude roba. On ne sme da bude roba. Znao sam da ćemo uspeti ako uspemo da ugradimo pravu emociju u proizvod i nastupimo sa snažnom porukom. Mi ne nudimo ljudima samo stil. Mi im nudimo poruku. To je apsolutno najvažnija tačka. Moda se bavi imidžom. Emocionalni proizvod je vezan za poruku – jaku, uzbudljivu, autentičnu poruku koja govori ljudima ko ste i zbog čega radite to što radite.”³

Nicolas Hayek – Swatch

Arhitekta Werner Nehls je šezdesetih godina, reagujući kritički na preovlađujući racionalizam i funkcionalizam u dizajnerskoj praksi, predlagao isticnije i bavljenje emocionalnom komponentom dizajna. Nazvao ga je ženstvenim, iracionalnim dizajnom koji preferira organske forme naspram geometrijskih, kontrastne boje i slučajne elemente (Burdek 2001, 62).

Donald Norman u uvodu knjige Emocionalni dizajn – Zboč čega volimo (ili mrzimo) svakodnevne predmete (Norman 2005, 11) kroz primer različitih čajnika iz njegove kolekcije

3 Intervju sa Nikolas Hajekom – kreatorom i vlasnikom fabrike Swatch u Švajcarskoj, William Taylor, Harvard Business Review, Mart, 1993. <https://hbr.org/1993/03/message-and-muscle-an-interview-with-swatch-titan-nicolas-hayek>

govori o posebnoj, intimnoj semantici koju svaki od pomenutih predmeta ima za njega. On ih ne koristi i ne čuva zbog njihove praktičnosti ili lepote već zbog toga što svaki ima svoju priču u kojoj se ogleda njegova prošlost, njegova misija u borbi protiv nefunkcionalnih predmeta ili njegova budućnost. On ističe da emocionalna komponenta dizajna može da bude presudna za život predmeta više nego njegovi praktični elementi. U predmetima postoji lična komponenta zbog koje oni nisu samo vlasništvo. Najdraži predmeti ne moraju da budu (i najčešće nisu) oni koji su najskuplje plaćeni. Najdraži predmet je najčešće onaj koji omogućava da se kroz njega komunicira ili da se evociraju uspomene. On uvek priča neku priču.

Želja da se ostvari komunikativni odnos sa materijalnim predmetima potiče iz praznine, kao uzaludni napor da osoba dođe u balans (Chapman 2005, 38). Osećaj lične praznine koji prevladava danas, koristi potrošnju kao sredstvo “dopunjavanja”. Usamljenost je otelotvorena kao osećaj emocionalne gladi koja se umiruje konzumerizmom.

Konzumenti, međutim, ne mogu da ostvare afektivni odnos sa predmetima koji su dizajnirani samo sa elementima funkcionalnosti i vizuelne privlačnosti kao ciljevima. Razočarenje predmetom vrlo brzo sledi i novi ciklus potrošnje zarad “popunjavanja praznine”. Chapman takav odnos prema predmetima deli u tri faze: fazu “medenog meseca”, razočarenja i odbacivanja. Razočarenje je već “ugrađeno” u predmet jer on nikada ne ispunjava sve fantazije koje je korisnik imao pri kupovini i u periodu medenog meseca. Ako je faza “medenog meseca” kratka, kao što je to danas slučaj, potrošnja i produkcija se uvećavaju stvarajući ekološke probleme. Afektivnost mnogo duže traje kod određenih predmeta koji u sebi objedinjuju emotivnu, kulturološku, sociološku ili umetničku komponentu. Gramofonske ploče, knjige, fotografije, suveniri su predmeti kod kojih faza “medenog meseca” retko prelazi u razočarenje a češće u fazu “zrele ljubavi” a odnos se gotovo nikada ne završava bacanjem, čak i kada “ljubav” prestane. Umesto toga, oni se čuvaju i dalje, kao neka vrsta balasta ili poklanjaju “nekome kome će značiti”.

Stavljanje gramofonske ploče na gramofon, brisanje prašine anti statičkim sunderom, postavljanje igle na uvodnu brazdu, dobro poznato pucketanje pred početak prve numere na albumu, rituali koji prate ritual slušanja ploče, pokazuju afektivan odnos za kojim danas postoji nostalgija. Kompakt disk, koji je po svojoj funkcionalnosti i lakoći korišćenja superiorniji od ploče, u početku privlačan korisnicima, zamenjen je mp3 plejerima bez ikakve nostalgije. Ni jedan uređaj za reprodukciju zvuka kao ni “nosač zvuka” nisu budili afektivni odnos kod korisnika kao što su to činili gramofon i gramofonska ploča.

Savremeni dizajn, usmeren ka boljim performansama u smislu praktične funkcije, često izostavlja afektivnu komponentu koja obezbeđuje duži vek proizvoda. On to čini i sa namerom, u sprezi sa marketinškim obećanjima koja već sadrže “seme” razočarenja proizvodom koje će uslediti brzo, na taj način podstičući potrošnju.

Zapisi učesnika u Mass Observation projektu pokazuju da je afekcija prema svakodnevnim predmetima sastavni deo odnosa ljudi prema predmetima. Mass Observation projekat koji je sprovodio Univerzitet u Saseksu od 1937. do ranih pedesetih godina i koji je nastavljen 1981. bavi se prikupljanjem i arhiviranjem materijala o svakodnevnom životu u Velikoj Britaniji.⁴ U dokumentima je moguće naći mnogo primera emocionalnih i afektivnih odnosa sa materijalnim formama koji pokazuju povezanost između ljudi i predmeta. U studiji o razmeni poklona “I love Giving Presents” - The Emotion of Material Culture, koja kao izvor koristi dokumentaciju iz Mass Observation arhiva, Purbrick ističe upravo afektivnu komponentu odnosa ljudi i predmeta (Moran 2014, 10).

Društvo Dizajn i Emocije je osnovano 1999. godine u Delftu u Holandiji, kao međunarodna mreža istraživača, dizajnera i kompanija koji se bave ulogom emocija u dizajnu proizvoda. Na godišnjim konferencijama društva, razmenjuju se istraživačke metode i alati i iskustva⁵. Pored osnivanja ovog društva, stručno interesovanje za emotivnu komponentu dizajna se vidi i u knjizi

4 Internet sajt Mass Observation projekta <http://www.massobs.org.uk>

5 Sajt društva Design and Emotion, <http://designandemotion.org/en/about-us/>

"The Dream Society" Rolf Jensena objavljenoj 2001. godine. Jensen tvrdi da nije više dovoljno proizvesti koristan predmet. Da bi predmet bio uspešno prihvaćen među korisnicima, njegova primarna osobina treba da bude mogućnost da ispuni emocionalnu potrebu. U ovim naporima ka definisanju i implementiranju emotivne komponente u dizajnirane materijalne predmete primetna je orijentacija ka emocijama koje sam predmet treba da "probudi" kod korisnika i ograđivanje od "lažnih emotivnih obećanja" kojima se pribegava u marketingu. Korisnik se ne tretira kao konzument i potrošač a uspeh se ogleda u što dužoj upotrebi i "vezivanju" za predmet (Jensen, 1999.).

Integrisanje emocija korisnika u proces dizajna može da se odvija sa različitim polazištima. To može da bude model participativnog dizajna gde budući korisnici, koristeći različite kreativne tehnike (kolaži, foto-montaže...) i svoju kreativnu snagu, stvaraju bazu ili inspiraciju za novi proizvod. U pristupu u kome dizajner ima veću autonomiju, ideje se generišu i proizvod se koncipira kroz "emotivni filter" samog dizajnera-autora. Najčešći rezultat ovakvog pristupa su provokativni predmeti sa istaknutim kontemplativnim slojem koji čak mogu da imaju subverzivnu sociološku poruku⁶. Kansei metodologija emocionalnog dizajna je primer pristupa koji za polazište ima istraživanje koje uključuje set modela proizvoda izabranih da izazovu različite emocije. Dalje, kroz upitnike, ispitanici govore o svojim subjektivnim reakcijama na svaku verziju predmeta. Za ovu metodu je potrebno da već postoje proizvodi i korisnici koji ih poznaju pa je pogodna za redizajn postojećih predmeta. (Nagamatchi, Lokman 2015). Teorijska znanja koja pružaju uvid u to na koji način predmeti izazivaju emocije, mogu da doprinesu da se istraživački pristup primeni i na nove predmete. Studija emocija i dizajna koju je Norman sproveo sa kolegama Ortony i Ravelle sa Odseka za psihologiju Nortwestern univerziteta, pokazuje tri nivoa u mišljenju kojima korespondiraju različiti atributi nekog dizajniranog predmetaa povezani su sa emotivnom komponentom u odnosu korisnika i predmeta: automatski (visceralni) sloj koji izaziva prvu reakciju, bihevioralni (onaj koji kontroliše ponašanje) a odnosi se na performanse lagodnost upotrebe i kontemplativni (reflektivni) sloj koji nije u direktnoj vezi sa izgledom i performansama predmeta (Norman 2005, 91).

Semantički obrt u dizajnu

"Sudbinu svih artefakta određuje jezik" (Krippendorf 2006, 152)

Tehnološki složeni predmeti (i sa aspekta izrade i sa aspekta korišćenja) pokreću i nova pitanja u koncepciji dizajna koja se nisu postavljala u vreme zanatske proizvodnje. Fokus dizajna postaje način na koji predmet "komunicira" sa korisnicima na individualnom, sociološkom i kulturološkom nivou.

Postmodernistički pristup u dizajnu čini od predmeta ikone, znakove i simbole. Materijalni aspekt i funkcija su manje važni a to se često ogleda i u slabijoj fizičkoj izdržljivosti predmeta. Predmeti se shvataju kao otelotvorenje značenja pa je zbog toga u dizajnu postmoderne primetan razvoj teorije dizajna koja se bazira na semiotici.

Jean Baudrillard je među prvima postavio osnove za teoriju dizajna utemeljenu na semiotici primenjujući strukturalističko-semiotičke metode u analizama svakodnevice. Analizirajući simboličko značenje materijala koji se koriste u enterijeru (drvo, staklo) i pojedinačnih elemenata (sto, stolica) on ističe da je "govor" predmeta komponenta koju korisnici najviše vrednuju kod proizvoda, više od funkcionalnosti, osećaja vlasništva i estetskih karakteristika (Baudrillard 1968, 54). William Morris je u knjizi Foundations of the Theory of Signs iz 1938. napravio model odnosa 3 semiotičke dimenzije: semantike (objekat, proizvod, predmet), sintakse (odnos među znaka prema drugim znakovima) i pragmatike (odnos znaka i interpretatora) (Burdek 2001, 33). Gui Bonsiepe je

6 Tekst povodom izložbe Subversive Design u Brighton Museum, 2014
<http://brightonmuseums.org.uk/discover/?s=subversive+design+> , pristup 2016

naglašavao važnost semiotike u dizajnu: “Hipoteza da su svet predmeta i svet znakova identičnih struktura može da bude veoma plodonosna. Komunikativni aspekti odnosa korisnika i predmeta, koji su bazirani na procesuiranju znakova, su verovatno najvažniji deo teorije industrijskog dizajna.” (Burdek 2001, 196). U osnovi semantičkog dizajna je teza da se proizvodi i znakovi uvek tumače kroz interpretaciju i da predmeti dobijaju značenje u ljudskom mozgu. Interpretacija se dakle oslanja na prethodna iskustva ili konvencije a poruka se ne prenosi kao kod telekomunikacionih sistema, već konstruiše. Mono uvodi termin meta-proizvod kako bi objasnio interpretacije i ideje koje su u pozadini nekog proizvoda, kao što su predrasude, nostalgija, status, pripadnost grupi i slično (Mono 1997, 45). Dizajneri su u svom radu izloženi konstantnoj tenziji između proizvoda i meta-proizvoda.

Semantičke funkcije koje treba da ispunjava dizajnirani predmet su: jasnoća, nedvosmislenost i iskrenost (Mono 1997, 45). Pod iskrenošću se misli da poruka treba da odgovara stvarnom proizvodu kakav on jeste a ne onome što bi marketinški bilo poželjno.

Semantički obrt u dizajnu naglašava komunikativni aspekt dizajna naspram tehnoloških i estetskih aspekata koji su bili naglašeni u doba industrijalizma. Kako je nešto napravljeno i kako funkcioniše je samo pozadina na čijoj površini je ono što predmet zaista znači korisniku. Krippendorff (2006) navodi kompjuter kao primer ovog odnosa korisnika i predmeta u kom korisnik ne mora da poznaje način funkcionisanja kompjutera i njegove delove već ga koristi kroz interfejs putem koga komunicira sa predmetom na lagodan način. Gramofonska ploča, nastala mnogo pre koncepcije semantičke osnove za dizajn predmeta, može takođe da bude primer u kome se komunikativni aspekt naglašava u odnosu na ostale i to najviše kroz omot. Dobar primer semantičkog dizajna i pre personalnog kompjutera je Brownie – porodični fotoaparati firme Kodak pomoću kog je fotografija postala porodični ritual. “Pritisnite dugme, Kodak će uraditi ostalo” je marketinška poruka u kojoj je sadržan dizajnerski koncept ovog predmeta. Korisnik ne mora da zna ništa o fotografskoj tehnologiji i načinu funkcionisanja kamere. Dovoljno je samo da “pritisne dugme” i time započne proces koji za njega ostaje “zagonetan”. Predmet se obraća korisniku kroz interfejs - “magično dugme” i kroz ime koje je dobio po mitološkim bićima iz škotskog folklor, malenim dobrim duhovima ili goblinima vilinskog reda. Pojavljivali su se samo noću da bi činili dobra dela i činili bezazlene nestašluke, nedozvoljavajući da ih iko vidi osim onih koji su obdareni vidovitošću.⁷ Marketinške poruke kojima je promovisan su isticale da mogu da ga koriste dečaci i devojčice i da je odličan poklon za Božić i prtilac na letovanju, sugerišući i ciljnu grupu i način korišćenja i naglašavajući da nije potrebno predznanje niti posebne sposobnosti da bi se on koristio. To je predmet koji skriva svoju složenost i način funkcionisanja od korisnika, obraćajući mu se kroz mitologiju i jednostavni interfejs.

Krippendorff (2006) je postavio i metodologiju dizajna predmeta koji uzima u obzir značenja koja on treba da ima za korisnike. On postavlja i okvire “nauke za dizajn” koja se bazira na sociologiji i antropologiji. Koreni ovakvog diskursa u dizajnu se vide u kurikulumu Škole dizajna iz Ulma koji je bio znatno akademski zahtevniji u poređenju sa drugim školama i uključivao discipline kao što su psihologija opažanja, ergonomija, socijalna psihologija, sociologija, ekonomija, političke nauke, kulturna antropologija, semiotika teorija komunikacije uz ostale, tradicionalne predmete. Krippendorff, inače bivši student ove škole, postavlja metodologiju semantičkog dizajna uz radikalnu reformulaciju nekad neartikulisane usredsređenosti na korisnika, ka dizajnu značenja u interaktivnom i kulturološkom smislu. “Interfejs prati prepoznatljiva značenja” je novi “zakon”⁸

SK4 – kombinacija radija i gramofona koju je proizvodio Braun a dizajnirao Hans Gugelot 1956. godine je postao simbolična predstava za Školu dizajna iz Ulma ali i primer predmeta

7 Cox P, Origin Of The Brownies, The Ladies' Home Journal, November, 1892, dostupno na www.brownie-camera.com/articles/origin/origin.shtml

8 Igra reči sa preporukom zagovornika funkcionalizma u dizajnu - “forma prati funkciju” (Krippendorff 2006)

koncipiranog kroz razmišljanje o interaktivnosti i komunikaciji. Imao je oblik izdužene metalne kutije sa providnim plastičnim poklopcem pa su mu korisnici dali ime "Snow White's Coffin" (Snežanin kovčeg) umesto bezličnog SK4. Taj providni poklopac je inovacija koja je ovaj predmet učinila posebnim i sličnim muzejskom eksponatu. Vidljiva je ploča koja se okreće prilikom reprodukcije zvuka i interfejs, dok njegovi kompleksni delovi koji obezbeđuju funkciju i dalje ostaju sakriveni. Ovaj predmet se po svojim semantičkim komponentama ističe u odnosu na druge predmete sa istom funkcijom. Dakle, njegova sintaksa ga izdvaja u odnosu na ostale gramofone ali i ostale kućne uređaje. Ovu komponentu prvu uočavaju budući korisnici. Jednostavna forma, prave i oštre linije, providni poklopac i mogućnost da stoji na sredini sobe a ne samo uz zid su elementi koji izdvajaju SK4 u odnosu na druge gramofone. Njegova pragmatična semantička komponenta se odnosi na način na koji će se predmet koristiti. Ovo pitanje načina korišćenja implicira i pitanje ko će koristiti predmet. U slučaju SK4, to su ljudi u svojim tridesetim i četrdesetim godinama koji priređuju kućne zabave u kojima bi ovakav predmet mogao da zauzme centralnu poziciju u dnevnoj sobi ili tokom koktela. Ovaj predmet je uspeo da transcendirira vremenski okvir u kome je nastao, tako da je, uprkos ne tako dobrim funkcionalnim performansama (lošiji zvuk od konkurencije na primer), i danas tražen među "vinil nostalgijarima" i ljubiteljima industrijskog dizajna.

Sličnu koncepciju u dizajnu koristi i kompanija Apple. Vizuelna jednostavnost i interfejs koji je jedini izložen pogledu a unutrašnjost ostaje nepristupačna korisniku, najavljuju jednostavnost korišćenja u odnosu na konkurenciju (PC kompjuter). Predmet je poput magičnog "monolita" koji na skoro "čaroban" način vrši kompleksne funkcije a komunicira razumljivim i privlačnim jezikom.

Svaki dizajnirani predmet je znak a taj znak nosi određenu poruku. Znak-proizvod može da ima različite semantičke funkcije: opisivanje činjenica, poziv na akciju, identifikacija sa određenom kulturom. Te semantičke funkcije se otkrivaju pomoću kodova koji su delom zasnovani na prethodnim iskustvima sa predmetima a delom na socialnom i kulturnom kapitalu osobe koja tumači poruku.

Dizajn orijentisan ka iskustvima

Dizajn orijentisan ka iskustvu je pristup koji dobija na značaju od kada se život primetno promenio pod uticajem digitalne tehnologije. Dizajn koji u fokusu nema ni predmet ni korisnika već dinamiku koju će predmet imati u praktičnom životu ima smisla ako se ima u vidu da ljudi kupuju predmete zarad novog iskustva. Ovaj pristup zahteva uvid u načine na koji se pojedine prakse pojavljuju, razvijaju, šire i nestaju kao i shvatanje uloge koju predmeti imaju u tom procesu i u našim životima (Shove et al. 2007). Važno je razumeti i savremeni konzumerizam odnosno uzroke, načine i posledice neprestanog nastajanja novih proizvoda koji se pojavljuju u društvu i šire kroz sve socijalne klase. Prema funkcionalističkim teorijama, ljudi kupuju stvari zbog iskustva koje one mogu da pruže i funkcije koju mogu da obave, dok apstraktne teorije dodaju da je konstantna potreba za novim ono što otkriva da su predmeti označitelji identiteta i nosioci značenja i kulturnog kapitala (Campbell, 1992).

Ljudi, stvari i prakse su u interakciji kroz koju se neprestano međusobno oblikuju. Taj odnos u kome se vidi da predmeti nisu samo pasivni objekti, već da menjaju i prilagođavaju korisnika je moguće posmatrati kroz istoriju sociošlokkih i tehnoloških promena i inovacija. Ponovnim osvrtanjem na primer Brownie Kodak kamere, vidi se na koji način se fotografska praksa "amaterizovala" i raširila, postavši i porodični ritual i "učesnik" u svakodnevnom životu – putovanjima i značajnim događajima. Bilo je potrebno zameniti ploče za negativ rolnom filma i mehanizmom koji će je namotavati nakon svakog okidanja. U ovom slučaju, Brownie fotoaparatus nije pasivni predmet. On oblikuje amatersku fotografsku praksu, formira porodične rituale, menja odnos prema fotografiji na svim socijalnim nivoima, stvara potrebu za novim amaterskim kamerama koje će se u budućnosti razvijati i utiče na dalji razvoj fotografske tehnologije.

Predmeti i ljudi su povezani u beskrajnu mrežu akcije i reakcije pa je razlika između ljudske aktivnosti i funkcionalnosti predmeta samo sadržajna (Ilmonen 2011, 189). Korisnik mora da ima odedene veštine kako bi znao da koristi predmet a učenje tih veština utvrđuje nova iskustva i prakse i čini da korisnik doživi predmet kao svoj. Na taj način, predmeti omogućuju nova iskustva istovremeno stvarajući sistem koji će dalje u budućnosti oblikovati nove prakse. Teorija koju je postavio Warde da konzumerizam nije inertna aktivnost koja se dešava rutinski – sama po sebi, već je rukovođena potrebom za novim iskustvima, otvara prostor za koncipiranje metodologije dizajna usmerenog ka stvaranju novih iskustava ili ka praktično orijentisanom dizajnu (Ilmonen 2011, 51). Dizajner bi u tom slučaju razmišljao ne o rešenju novog bicikla, mobilnog telefona ili šporeta, već o novom načinu vožnje bicikla, mobilnom telefoniranju ili kuvanju. Kako bi razmišljanje u tom pravcu bilo plodonosno, potrebno je istražiti mehanizme pomoću kojih nastaju i bivaju usvojene nove prakse, kakav je njihov odnos prema postojećim praksama, kako se one menjaju, nestaju ili utiču na nastanak novih praksi i čine promene u svakodnevnom životu.

Stvari koje menjaju – kako misliti o dizajnu predmeta?

Dizajneri i njihovi klijenti veruju da dizajn utiče na bolju prodaju i prihvatanje predmeta od strane korisnika a da to čini tako što ugrađuje ekonomske, operativne, semiotičke ili estetske vrednosti u predmet obezbeđujući mu posebno mesto u svetu predmeta. Kako bi u tom procesu bili uspešniji, dizajneri i klijenti, naročito od polovine XX veka, oslanjaju se na što bolje poznavanje budućih korisnika, njihovih potreba i želja i načina života i u prikupljanju i tumačenju ovih informacija se oslanjaju na istraživanja etnografa i na studije iz oblasti materijalne kulture, antropologije i sociologije. Međutim, ni jedna dizajnerska metodologija ne može da garantuje niti da unapred predvidi uspeh ili neuspeh predmeta na tržištu jer predmeti postoje u svetu stalnih promena značenja i značaja što direktno utiče na proces kupovine, korišćenja i trošenja. Sociološke nauke ističu da postoji razlika u ekonomskoj i upotrebnoj vrednosti svakog pojedinačnog predmeta i da one variraju u zavisnosti od raznih faktora (kulturoloških, tehnoloških, političkih...) i da prema tome nikakva određena karakteristika predmeta ili namera i veština dizajnera ne može da garantuje predmetu posebno mesto u svetu dobara. Međutim, dizajneri imaju indirektan uticaj na ono što ljudi čine i na način na koji čine određene stvari (Showe 2007). Ovaj uticaj je vidljiv u pomenutim primerima Kodak – Brownie kamere.

I. 4. Šta gramofonska ploča može da otkrije o dizajnu svakodnevni predmeta?

Kako su neki predmeti “izborili” povlašćen status u popularnoj kulturi i svakodnevnom životu? Neki predmeti kao što je knjiga, fotografija i gramofonska ploča, postanu toliko značajni ljudima da postaju delovi kolekcija, porodičnog nasleđa ili, ukoliko ipak više nemaju pređašnji značaj za vlasnika, bivaju deponovani na tavane i u podrumu kao neka vrsta materijalizovanog emotivnog balasta. Gotovo nikada nisu odbačeni na način na koji to jesu stara obuća ili nepotrebni ili pokvareni kuhinjski aparati.

Omot gramofonske ploče je predmet kroz čiju socijalnu biografiju je moguće pratiti životne faze kroz koje prolazi svakodnevni predmet od svog nastanka, pojavljivanja na tržištu, metamorfoze od fabrički proizvedenog predmeta u personalizovan predmet sa statusom kolekcionarskog ili umetničkog predmeta pa i predmeta sa kulturnim statusom, medijatora za stvaranje novih muzičkih potkultura i praksi slušanja muzike, odbacivanja pa do oživljavanja kroz drugačiji sociološki, kulturološki i ekonomski status. Dizajn omota reflektuje životne faze kroz koje predmet prolazi kroz svoju istoriju a promene u pristupu dizajniranju omota, koje su vidljive kroz vreme i kroz različite pravce u muzici, na poseban način ističu semantičku, emotivnu, sociološku komponentu

dizajna. Mnogi omoti su narativi koji pokazuju da svet svakodnevnih predmeta stvara mrežu i kroz komunikaciju sa ljudima i kroz komunikaciju sa drugim predmetima. Fotografija na omotu gramofonske ploče je medij kroz koji gramofonska ploča postaje deo ove mreže.

Fotografija koja postoji i kao samostalan predmet i kao koncept se često primenjuje na površinama drugih predmeta koji time dobijaju na, najčešće emotivnom, značaju. U početku se pojavljivala na tekstilu i keramičkim predmetima – jastučnicama, maramicama, nakitu, ukrasnim kutijama a sada je šire rasprostranjena u grafičkom dizajnu čime gubi intimnost koju je prvobitno imala i prelazi u sferu sociološke komunikacije, javnog i spektakla. Fotografija ovim prelaskom gubi svoju predmetnu autonomiju, menja kontekst i prenosi drugačiju poruku. Predmet na kome se fotografija pojavljuje takođe dobija novi kontekst. Čak i u današnje vreme, u kome tehnološke mogućnosti olakšavaju prenošenje fotografije na različite materijale i površine, predmeti na kojima je fotografija (ili fotografija na predmetima) nose bar odjek nekadašnje intimnosti prvih fotografija na tekstilu. Dok su dagerotipije i prve fotografije na predmetima bile unikatni i intimni predmeti, omot gramofonske ploče je industrijski proizveden predmet koji može da ima značajan afektivni potencijal gotovo sličan onom koji su imale prve fotografije. Pored toga, gramofonska ploča deluje kao predmet koji objedinjuje više slojeva kroz koje se konstruišu i reflektuju sociološki i kulturološki odnosi. One su i sredstvo komunikacije između umetnika i slušaoca ali i objekat za sebe. To je predmet koji se industrijski proizvodi ali kada dođe u ruke krajnjeg vlasnika on postaje jedinstven. Fotografija na omotu gramofonske ploče, muzički zapis u brazdama vinilne ploče, kulturni kapital koji ona nosi i koji može da prenese su jedinstven primer kompleksne i često toliko tanane mreže socioloških, kulturoloških, političkih i emotivnih niti, da ju je potrebno dugo promatrati da bi se videla i razumela (što delimično i čini zadovoljstvo u komunikaciji). Sve je atipično kada se posmatra dizajn predmeta kakav je gramofonska ploča – od procesa dizajna koji se značajno razlikuje od uobičajenog ili paricipatorskog do konačnog ishoda koji krši sva dotrajala pravila "dobrog dizajna". U svojoj atipičnosti, ovaj predmet otkriva ono što je moguća paradigma u savremenom dizajnu predmeta a nehotice je postojala u dizajnu omota gramofonske ploče–emotivnost i kulturni identitet predmeta.

I. 5. Šta omot gramofonske ploče može da otkrije o društvu i kulturi u kojoj je nastao?

Omot gramofonske ploče je predmet kroz čiju socijalnu biografiju je moguće pratiti životne faze kroz koje prolazi predmet za svakodnevnu upotrebu, od nastanka, pojavljivanja na tržištu, metamorfoze iz fabrički proizvedenog predmeta u personalizovan predmet sa statusom kolekcionarskog i predmeta sa kulturnim statusom, medijatora za stvaranje novih muzičkih potkultura i praksi slušanja muzike, odbacivanja, do ponovnog prihvatanja kroz drugačiji sociološki, kulturološki i ekonomski status (Osborne 2012, Goodwin 1992, Alleyne 2014, Bartmanski, Woodward 2013, Inglis 2001). Proučavajući omote gramofonskih ploča i komunikaciju posredstvom vizuelnih prikaza, grafika, fotografija i crteža, moguće je proučavati i različite aspekte društva i popularne kulture u kojoj se ova komunikacija konstruiše i odvija. Ovu "rečitost" je muzičarka Pati Smit sažela kroz reči: "Ako želite da znate kako je svet izgledao, samo pogledajte neke stare omote ploča" (citirano u Jones and Sorger 2006, 70).

Do sada objavljena istraživanja i analize omota gramofonskih ploča bave se funkcijom omota kroz istoriju gramofonske ploče, stilovima, dizajnerskim praksama ali vrlo retko semiotičkom analizom retorike fotografija na omotima gramofonskih ploča. Svoju klasifikaciju omota gramofonskih ploča prema vizuelnim sadržajima i njihovim autorima, dali su Momčilo Rajin i Slobodan Ilić (Rajin i Ilić 1977). U istom tekstu je dat pregled niza specifičnosti dizajnerske prakse omota muzičkih albuma u odnosu na koncipiranje drugih vizuelnih poruka grafičkog dizajna (Rajin i Ilić 1977). Momčilo Rajin je pisao i o vezi "elitne" umetnosti i popularne kulture kroz dizajn omota gramofonskih ploča ističući uticaj pop-arta na rok grafiku i omote gramofonskih ploča

(Rajin 1977). Praveći pregled različitih umetničkih praksi pri oblikovanju omota, Momčilo Rajin se posebno bavio i prikazom eksperimentalnih postupaka i eksperimentalne fotografije na omotima gramofonskih ploča sedamdesetih godina, baš u vreme nastajanja tih omota dajući vredno svedočanstvo iz pogleda aktuelnog vremenskog konteksta (Rajin 1977, 1978a, 1978b, 1978c).

Džouns i Sorger daju pregled istorije dizajna omota gramofonskih ploča i kroz njega otkrivaju vezu između vizuelnog aspekta i muzičkih žanrova. Oni tvrde da je u vizuelnoj poruci vidljiv muzički uticaj i da su stilske promene u dizajnu omota rezultat muzičkog uticaja. Uz to ističu da su dizajneri omota pod jakim uticajem umetničkih i društvenih pokreta, medija i tehnologija. Takođe primećuju da se kroz istoriju mogu pratiti periodi inovacije koji su isprekidani periodima asimilacije i ponavljanja koncepata (Jones, Sorger). U ovom istorijskom pregledu oni se osvrću i na različite pristupe u dizajnu omota velikih i nezavisnih izdavačkih kuća. Kroz ovaj odnos oni otkrivaju da su najkreativnija i originalna rešenja ona koja se nalaze na omotima albuma još uvek neafirmisanih muzičara i muzičkih grupa, odnosno albumi koje objavljuju nezavisne izdavačke kuće. Citirajući Von Olivera iz izdavačke kuće 4AD koji kaže da velike izdavačke kuće "žele da prodaju muzičare kao javne ličnosti", iznose tezu da su zbog toga najčešći oni omoti na kojima je fotografija nasmejanog lica muzičara ili članova grupe (Jones and Sorger 2006, 84). U detaljnoj istoriji gramofonske ploče, Osborn je posvetio celo poglavlje omotu gramofonske ploče dajući pregled njenog nastanka od etikete do kartonskog kvadratnog omota, različitih funkcija i stilova grafika na omotima u okviru muzičkih žanrova, pregled stilova omota po dekadama od četrdesetih godina do devedesetih i ustupanja dominantnog položaja na tržištu snimljene muzike kompaktnom disku. On se osvrće ne samo na vizuelni aspekt omota, već ističe i njegova taktilna svojstva zbog kojih gramofonska ploča i njen omot predstavljaju jedinstven objekat, predmet koji je skoro nedeljiv i koji kroz svoje postojanje gradi jedinstvenu socijalnu biografiju vidljivu u tragovima korišćenja (Osborne 2012, 180).

Povezanost muzike sa vizuelnim prikazom nagoveštena je još i pre pojave gramofonske ploče. Kroz istoriju omota nota Suisman daje detaljan pregled nastanka omota nota, naslovnih strana štampanih izdanja popularnih melodija namenjenih sviranju na kućnom klaviru (Suisman 2009). Ovaj istorijski pregled ukazuje da je muzika bila povezana sa vizuelnim prikazom od kada je povezana i sa opipljivim predmetom odnosno štampanim medijumom a kasnije gramofonskom pločom.

Analiziranjem omota albuma određenih muzičara, muzičkih grupa ili autora - dizajnera, moguće je posmatrati specifičnosti u konstruisanju komunikacije kroz omote gramofonskih ploča. To čini Inglis, analizirajući omote albuma grupe Bitls. Njegova analiza ilustruje način na koji je grupa povezala svoj vizuelni izraz sa muzičkim izrazom ali i uticaj koji su na taj način dobijene slike imale u popularnoj kulturi. On zaključuje da su, bez obzira na veliki uspeh i originalnost, ovi omoti u osnovi konzervativni i da reflektuju komercijalno vođenu praksu pri njihovom koncipiranju (Inglis 2001, 95). Alejn analizira portfolio jedne od najpoznatijih i najviše nagrađivanih dizajnerskih grupa koje su se isključivo bavile dizajnom omota gramofonskih ploča - Hipgnosis i postavlja tezu da je kulturološka i istorijska specifičnost omota muzičkog albuma posledica dvostruke funkcije - funkcije predstavljanja muzike i oglašavajuće funkcije. On se osvrće i na period popularnosti pank muzike, kada je omot imao dve kontradiktorne uloge - "manifesta anti-komercijalnosti" i ulogu "blagog ubeđivanja kupaca" (Alleyne 2014, 262)

Kroz analizu omota singl ploča pank potkulture između 1976. i 1984. godine u Velikoj Britaniji, Bestli (Bestley) identifikuje vizuelne kodove ikao i njihovu povezanost sa različitim pank podžanrovima i njihovom publikom. Različite dizajnerske strategije povezuje po stilovima, geografskom poreklu i hronologiji kako bi definisao specifične dizajnerske strategije i njihovu evoluciju u različitim delovima Velike Britanije (Bestley 2007)

Kroz omote gramofonskih ploča, moguće je posmatrati i određene društvene i kulturološke odnose koji se manifestuju kroz ovaj oblik vizuelne komunikacije. Tako Dogerti Kovalski (Dougherty Kowalsky) ispituje rasne odnose kroz analizu omota albuma američkog Džeza od 1950

do 1970. i otkriva omiljene teme i predstave afro-američke kulture među džez muzičarima i afroameričkim autorima omota kao i viđenje afroameričke kulture kroz grafike i fotografije na omotima džez albuma koje kreiraju dizajneri drugih etničkih grupa (Dougherty Kowalsky 2006).

Postojanje veze između likovnih elemenata na omotima gramofonskih ploča i društvenih okolnosti u periodu njihove koncepcije, ispitivao je Skrapelos (Scrapelos) primenjujući metodu kvantitativne vizuelne semiotike. Koristeći kompjuterski program za analizu slike, obradio je 24066 omota albuma objavljenih od 1960. godine u Grčkoj, kvantifikujući kompjuterski merljive formalne elemente kao što su valer, ton, intenzitet boje i entropija grafičkih elemenata (koju interpretira kao kompleksnost grafičke kompozicije). Skrapelos smatra da je, kroz kompjutersko kvantifikovanje pomenutih formalnih elemenata i njihovo klasifikovanje kroz vremenski okvir, moguće identifikovati korelacije dizajna omota i društvenih i kulturoloških varijabli. (Scrapelos 2017).

II FUNKCIJA OMOTA GRAMOFONSKIH PLOČA

U filmu *Mullholand Drive*, Dejvida Linča, scena u kojoj se pevačica onesvešćuje na bini a njena pesma nastavlja da se čuje, izaziva nelagodu jer ljudski glas - proizvod ljudskog tela odnosno glasniha žica koji je direktno povezan sa osobom koja ga proizvodi, gubi tu vezu i deluje sablasno (Videti Žižek – *Pervert Guide to Cinema*⁹). Iako posmatrač može ubrzo da shvati da se njen glas u stvari čuje sa gramofona i time razreši nelagodu, taj trenutak u kome pesma ostaje bez svoje očigledne povezanosti sa izvorom, izaziva uznemirenost. Iz ovog primera je vidljivo da je pri slušanju zvuka potrebna veza sa izvorom koja se ostvaruje vizuelno ili taktilno. Zvuk treba da ima “telo” iz koga se muzika prebacuje iz latentnog u manifestno stanje tokom interpretacije ili reprodukcije. Pronalazak gramofona i gramofonske ploče je po prvi put odvojio reprodukciju ljudskog glasa od ljudskog tela prenoseći ga na fizički predmet. Taj fizički predmet – gramofonska ploča, je kroz svoju istoriju dobijao raznolike vizuelne identitete i to kroz omot koji postaje medij za komunikaciju sa publikom. Iz istorije omota gramofonske ploče, moguće je videti u kojoj meri postoji potreba za povezivanjem muzičkih i tekstualnih sa vizuelnim sadržajima i na koji način je ta potreba oblikovala te vizuelne sadržaje u specifičan predmet. Takođe je vidljiv način na koji omot gramofonske ploče zajedno sa pločom dobija status posebnog predmeta koji prikriva svoje industrijsko poreklo i prelazi u sferu predmeta sa ikoničnim ili čak totemskim statusom.

II. 1. Geneza omota gramofonske ploče

Omoti nota



Slika 1, Jedan od prvih omota nota preuzeto sa https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/91nPcNZZfCL._AC_SL1500_.jpg

Začetak omota ploče, ili povezanost muzičkih sadržaja sa vizuelnim prikazom, moguće je videti i u omotima nota kompozicija za klavir koje su bile ukrašene slikama kako bi dopunile muzički i tekstualni sadržaj. Izdavači nota su prodavali predmet koji je predstavljao nešto nedodirljivo i efemerno kao što je muzika. Kako bi ih učinili privlačnijim za kupce, izdavači su ih u početku ukrašavali jednobojnim vinjetama a kasnije im dodavali čak i olfaktorne elemente upotrebom parfimisanog papira. Međutim, primarna funkcija dizajna omota nije bila marketinška jer je u to vreme izdavanje pesama bila u osnovi pasivna aktivnost koja je, kao i ostale štamparske izdavačke delatnosti sredine XIX veka, na jednostavan način objavljivala samo postojanje robe bez ambicije ka stimulanju potražnje. Glavni promoterski koncept je bio pevušenje kompozicija na javnim mestima, prodavnicama, pozorištu, ulici, kako bi melodije “ušle u uvo” potencijalnim kupcima. Ova praksa se zadržala sve do pojave radija. Osamdesetih godina XIX veka, novi izdavači kao što je Will Rossiter iz Čikaga, počeli su agresivnije da se oglašavaju a dostupnost litografije u boji učinila je omote nota dekorativnijim i privlačnijim. U to vreme se često pojavljuju likovi poznatih izvođača na omotima nota što je imponovalo muzičarima koji su na taj način povećavali svoju reputaciju. Izdavači su takođe imali korist od ove prakse jer su

9 The Pervert's Guide to Cinema, dokumentarni film, režija Sophie Fiennes, scenario Slavoj Žižek, Amoeba Film, SAD, 2009.

dobijali prednost na tržištu zahvaljujući poznatom izvođaču. Pored toga, četrdesetih godina XIX veka su naslovne strane notnih knjiga ilustrovali priznati i poznati umetnici tog vremena: James Abbott, Winslow Homer, Thomas Nast i drugi. (Susman 2009, 59)

Krajem XIX veka, više od pola miliona mladih ljudi u Americi je uzimalo časove klavira. Popularnost klavira je bila uzrok procvata izdavaštva nota i kako se pojačavala potražnja za notama, tako su se osnivale nove izdavačke kuće. Njujork je bio centar muzičkog izdavaštva. Popularnost se tada određivala brojem prodatih kopija nota. Izdavačke kuće su angažovale kompozitore i tekstopisce koji bi kreirali popularne pesme. Najpoznatija grupa izdavača je bila Tin Pan Alley, što je bio popularan naziv ulice na Menhetnu u Njujorku u kojoj su radile mnoge izdavačke kuće od 1880. do 1953. Naziv im je dao jedan novinar New York Herald pišući o muzičkom izdavaštvu. Dok se približavao izdavačima u Dvadesetosmoj ulici u Njujorku čuo je kakofoniju zvukova klavira i gitara koja je dopirala sa prozora pa je to opisao kao mnoštvo timpana koji zveče.¹⁰ Tin Pan Alley su se najviše oslanjali na takav način promocije – pesme su se same oglašavale izvođenjem svuda gde je to bilo moguće. Izdavanje nove pesme bi počinjalo štampanjem 5000 ili više kopija na najjeftinijem tankom papiru, bez dekorativnog omota, koje su činile “profesionalno” izdanje. Zatim bi angažovali lokalne izvođače koji su isprobavali kompoziciju pre šire publike kako bi proverili potencijal pesme da postane popularna. Izvođači su informisali izdavače o reakciji publike i, ukoliko je ona bila pozitivna, izdavači bi štampali kopije za prodaju na boljem papiru, sa dizajniranim omotom. Oglašavanje novih numera se odvijalo preko “song plugger-a” odnosno demonstratora pesme - izvođača koji su je svirali u restoranima, kafanama, prodavnicama, pozorištima, na zabavama i svuda gde je bilo moguće kako bi pesme “zaživele” među publikom. Frank Harding, koji je osmislio ovakav način promocije novih pesama je i začetnik prakse postavljanja portreta poznatih izvođača na omote nota, dok je prihode dobijao od reklama koje je štampao na zadnjoj korici omota nota.¹¹

Ilustrovane pesme



Slika 2 Primer ilustrovanih pesama kroz slajdove sa tekstem
Blog Starts Thursday – The Art and History of Motion Picture
Coming Attraction Slides, <http://www.starts-thursday.com/2010/09/sing-along-with-roscoe.html>, 06. 09. 2010.
nristun oktobar 2016

Pre radija i gramofonske ploče, popularna muzika je mogla da se čuje jedino na nastupima i kroz javna izvođenja prezentera pesama a širila se prodajom nota za klavir koji je bio popularni “kućni” instrument. Nova forma oglašavanja je nastala gotovo spontano, možda delimično i iz tehničkih potreba i bila je karakteristična za područje SAD. Prva ilustrovanu pesma je bila prikazana u Teatru u Bruklinu 1892. Edward Marks i Joseph Stern su otpočeli njihovu komercijalnu primenu 1894. kako bi promovisali njihovu pesmu “The Little Lost Child”. Da bi pojačali realizam i vezu sa pesmom, fotografije su snimane na lokacijama koje se pominju u pesmi. Zbog toga su fotografije za pomenutu “Little Lost

10 <http://www.songwritershalloffame.org/exhibits/eras/C1002> (18.9.2016.)

11 Clarke Donald, The Rise and Fall of Popular Music – A Polemical History, <http://www.donaldclarkemusicbox.com/rise-and-fall/detail.php?c=4>, (20.9.2016.)

Child” snimane u pravoj policijskoj stanici (Suisman 2009, 67). U ranim bioskopima, takozvanim Nickelodeonima, prikazivalo se od 12 do 18 slajdova a uz njih su pevači pevali popularne pesme u pratnji klavira. Slajdovi su obično ilustrovali tekst pesme a poslednji slajd je prikazivao i tekst refrena pa je bilo uobičajeno da publika zapeva zajedno sa izvođačima. Ova forma u kojoj se povezuje slika i zvuk se zvala “Ilustrovana pesma” a izvođači su bili poznati kao “ilustratori”. Prodavnice nota su bile obično blizu bioskopa, tako da je publika mogla da kupi note odmah nakon završetka predstave.

Jedan od vodećih proizvođača slajdova za ilustrovane pesme Scott and Van Altena, pravili su između 12 i 16 slajdova na staklu za svaku pesmu koju bi ilustrovali. Stakleni slajdovi dimenzija 3.5 X 4.5 inča, ilustrovali su tekstove pesama. Uvodni slajd je prikazivao omot nota a završni slajd je prikazivao tekst refrena.¹² Balade su bile posebno pogodne za ovu vrstu vizuelizacije. Za izradu slajdova, proizvođači su angažovali modele koji su zarađivali dnevnicu od par dolara. Obično je bio dovoljan jedan dan da se napravi jedan set slajdova. Većina ovih modela je ostajala anonimna jer proizvođači slajdova nisu želeli da od njih prave popularne ličnosti koje bi zahtevale veće honorare, mada ih je nekoliko napravilo uspešne karijere na filmu poput Norme Talmadge, jedne od najpopularnijih holivudskih glumica dvadesetih godina XX veka, koja je pozirala za Irving Berlinovu pesmu “Stop, Stop, Stop; Come Over and Love Me Some More”.

Slajdovi su bili ručno bojeni a najintenzivnije su se prikazivali od 1906. do 1914. godine prvo u vodviljima a potom i u prvim niklodeonima – prikazivačkim prostorima namenjenim projektovanju filmova. Niklodeoni, omanji teatri, su najčešće bili smešteni u preuređene radnje. Niklodeonima su prethodili mali porodični vodvilji u kojima se prikazivalo manje tačaka programa (od 5 do 8) pa su ilustrovane pesme i pokretne slike bile glavni deo programa. U većim vodviljima, ilustrovane pesme su zajedno sa kratkim filmom bile poslednja tačka programa, uvek u tandemu jer se za njihovo projektovanje koristila ista oprema.

Bez obzira na tematiku kojom su se bavile pesme, slajdovi su uglavnom evocirali nostalgiju. Žene na slajdovima su uglavnom svetle puti i nisu obučene po poslednjoj modi iz tadašnjih modnih časopisa već iz bliske prošlosti. Kroz takav izgled su se evocirala “stara dobra vremena” ili život u ruralnoj sredini.

Vizuelna forma ilustrovanih slajdova je često uticala i na kompozicije koje su se u njihovo vreme pravile. Mnogi autori su komponovali pesme i pisali tekstove razmišljajući o njihovoj vizuelizaciji pa su i mnogi izvođači insistirali na izvođenju pesama koje su pratile “lepe slike” (Suisman 2009.)

Slajdovi za ilustrovanu pesmu “Oh Hellen” iz 1919. - poznog perioda ilustrovanih pesama, u kojima je glavni akter Roscoe Arbuckle (režiser i glumac) pokazuju nešto drugačiji stil u odnosu na klasične slajdove jer se kod njih pojavljuju reči pesme, ne samo na kraju kao refren za zajedničko pevanje sa publikom, već je ispod svakog slajda stih koji je sa njim u vezi. Na kraju sekvence se nalazi naslovna strana – omot nota. Ovu praksu ubacivanja teksta uz slajdove a ne samo refrena na kraju, uvela je kompanija Century Slides oko 1910. godine.¹³ Celokupan doživljaj koji je uključivao slike, muziku i tekst je ustvari predstavljao oživljavanje ovih sadržaja kroz jedinstvenu formu spektakularnog karaktera. Kroz nju su se publici približavala nova izdanja nota jer bi ih oni kroz ove nastupe već usvajali a, ukoliko bi im se svideli, mogli su odmah nakon predstave da ih kupe u lobiju ili u obližnjoj prodavnici. Tekstovi pesama su, za publiku, značajan element popularne pesme. Muzika kroz njih dobija konkretnu i direktnu poruku. Tekstovi pesama su vrlo često bili sastavni deo omota ploče pa i knjižice uz kompakt disk pa se može reći da su jedan od elemenata ilustrovanih pesama i nota koji ima kontinuitet u izdavaštvu popularne muzike.

Iako se pominju uvek kao preteča prvih bioskopa, niklodeoni se, sa svojim muzičkim programom, mogu posmatrati i kao anticipacija džubokseva i sa njima povezanih 12 inčnih singlova i radijskih

12 <http://docsouth.unc.edu/gtts/learn/IllustratedSong.html>, (20.09. 2016.)

13 Blog Starts Thursday – The Art and History of Motion Picture Coming Attraction Slides, <http://www.starts-thursday.com/2010/09/sing-along-with-roscoe.html>, 06. 09. 2010. (20.10.2016.)

top lista singlova. Niklodeon je i drugi, manje korišćen naziv za džuboks od 1949, kada se u pesmi "Mjuzik! Mjuzik! Mjuzik!" u refrenu pojavio stih: "Put another nickel in, in the nickelodeon, all I want is having you and music, music, music"¹⁴ koji se zapravo odnosio na džuboks¹⁵ ili neki drugi mehanički uređaj kao što je električni klavir: "Put some nickels in, and keep that nickelodeon playing". I za niklodeon i za džuboks je bio potreban novčić kako bi se uživalo u popularnim pesmama. Bili su namenjeni za slušanje muzike u javnosti a ponuda se i u jednom i u drugom slučaju bazirala na zasebnim pesmama koje nisu deo celine kakav je muzički album koji u to vreme nije još postojao i ne traju duže od par minuta, za razliku od klasičnih kompozicija i ostalih muzičkih formi koje su se smatrale umetničkim.

Vizuelizacija pesama u vidu staklenih slajdova podseća na muzičke spotove iz perioda televizije. Međutim pristup u kome se kroz vizuelne narative pojačava doživljaj pesme i kroz koji muzika dobija vidljivu manifestaciju, takođe pokazuje vezu sa pojavljivanjem fotografije na omotima ploča. Kroz simultano prikazivanje slajdova i izvođenje pesme, ove dve forme prelaze iz latentnog u aktuelno stanje i postaju jedinstvena forma. To spajanje i njegova popularnost pokazuju da je popularna muzika čvrsto povezana sa vizuelnim prikazima. Tu vezu je moguće pratiti sve do današnjeg doba digitalnog muzičkog fajla i sa njim povezane ikone.

Fonografi i etiketiranje

Grafička komunikacija na predmetima identifikuje ih kao proizvode koji su proizvedeni u fabrici, namenjeni prodaji i kao takvi mogu da se konzumiraju. Etiketa na proizvodima kroz vizuelne i literarne elemente objašnjava intencije proizvođača u vezi sa tim predmetom sugerišući način na koji bi budući korisnici trebalo da ga konzumiraju i doživljavaju. Posmatranjem konvencionalnih elemenata na etiketama, moguće je steći uvid u namere proizvođača koje su u vezi sa ekonomskim, kulturnim i socijalnim statusom kao i budućim životom predmeta. Kroz etikete, proizvođači komuniciraju sa potrošačima čineći predmet stvarnim kroz opis i definiciju, što je posebno značajno kod novih proizvoda na tržištu koji još nisu postali svakodnevni deo života ali pretenduju da to budu. Etiketiranje, kako primećuje Gitelman, je kulturološki fenomen koji je posebno prisutan kod mehanički proizvedenih predmeta (Gitelman 2000, 153). Ona dalje pravi vezu između fonografa i prvih filmova (pokretnih slika) kao "neočekivanih izvora zabave" koji su delili sličan način etiketiranja na početku njihovog razvoja a koji opisuje načine na koji su se ovi predmeti mehaničke proizvodnje koncipirali i prihvatili kao kulturni artefakti. Promene u obeležavanju kroz etikete na fonograf cilindru, pokazuju način na koji se on razvijao od koncepcije pronalaska do tržišta na kome se on pojavio kao pomalo mistična novotarija koja u sebi nosi zapis ljudskog glasa – praktično, do tada neodvojiv deo izvođača.

Konvencionalna grafička rešenja koja su pratile etikete za fonograf cilindre i gramofonske ploče ukazuju na odnos prema tim artefaktima, koji su tek počeli da žive kao deo tržišta kulture XIX veka, kao tehnološkim patentima i dostignućima. Mnoge kompanije koje su pravile prve fonografske cilindre su doživele neuspeh zbog pogrešnog etiketiranja koje je sugerisalo da je fonograf prvenstveno merni instrument, odnosno instrument za beleženje govora (što i jeste bila Edisonova intencija kada je kreirao prvi fonograf) (Gitelman 2000, 166). Njihova prekonceptija ovog predmeta se nije podudarala sa načinom na koji su ga korisnici videli i koji je odredio njegov dalji razvoj – kao tehnološkog predmeta iz domena zabave. Prvi fonograf cilindri nisu imali pogodan prostor za etiketu jer se na njihovom najvećem delu nalazio mehanički urezan zvučni zapis. Za obeležavanje cilindra je zbog toga korišten sasvim uzan pojas sa oba kraja cilindra na koji su upisivani podaci o proizvođačima. Edison je stavljao papirne trake na ivice fonografskog

14 Autori pesme su Stephen Weiss i Bernie Baum a najčešće ju je izvodila Teresa Brewer

15 Spotu u kome Teresa Brewer izvodi ovu pesmu sa Dixieland All Stars, počinje snimkom ploče u džuboksu a zatim, kako se kamera udaljava od mašine, vidi se Teresa Brewer koja je upravo stavila novčić i izabrala pesmu koju čujemo. <https://www.youtube.com/watch?v=HXYwP6PNYRA>, postavljeno 23. 09. 2011. (21.10.2016.)

valjka 1892. na kojima su bili ispisani nazivi izvođača i pesama (Gitelman 2000, 166). Zvučni i filmski zapis “živih” nastupa bio najnovija kulturna pojava pa su etikete bile način da se to istakne i da se proizvodi na taj način afirmišu. Utisnutim i štampanim etiketama na Edisonovim cilindrima prethodila je “zvučna etiketa” koja je bila sastavni deo zvučnog zapisa i bila je nasnimljena tako da se prvo ona čuje prilikom reprodukcije. Ova najava je bila i način da se izdavač zaštiti od mogućeg kopiranja od strane drugih proizvođača. Kako je zauzimala inače sužen pa time i dragocen prostor za snimanje glavnog zvučnog zapisa, ubrzo je zamenjena vizuelnom etiketom. Gitelman, na osnovu pisma koje je Frank L. Dyer poslao Edisonu, ističe da je možda važniji razlog za ukidanje zvučne najave to što je publika počela da je smatra intruzivnom. Kupci su se žalili da im ove najave remete užitak u slušanju zvučnog zapisa zbog koga su kupili cilindar (Gitelman 2000, 157).

Edison je kroz etikete a posebno kroz kutije u kojima su se prodavali i čuvali cilindri, prvenstveno isticao vezu predmeta sa njenim pronalazačem i kreatorom. Na njima je bilo ispisano njegovo ime koje je formiralo i logotip, brendirajući proizvod kao njegovo autorsko delo. Uz njegov portret, logotip, broj patenta i ostale elemente koji su ukazivali na Edisonovu intelektualnu svojinu, pakovanje fonograf cilindra je jasno govorilo da ga je trebalo posmatrati kao invenciju Tomasa Edisona koja uzgred prenosi neku kompoziciju u nečijem izvođenju. Edison je po ovom isticanju veze predmeta na tržištu sa njegovim pronalazačem a time i izradom bio specifičan u odnosu na njegovu konkurenciju koja je prostor za označavanje cilindara koristila da bi istakla imena autora kompozicije i izvođača. Vizuelni elementi i sadržaj etiketa su pokazivali da se radi o novoj formi kulturnog artefakta koji tek počinje da dobija komercijalni status koji bi ga svrstao u domen zabave. Istovremeno, etiketa ukazuje i na predmet koji je proizvod mehaničke reprodukcije što je čini ambivalentnom i zbunjujućom.

Cilindričan oblik prvih nosača zvuka nije ostavljao mnogo prostora za ostale vizuelne sadržaje tako da su se oni našli na kutijama, takođe cilindričnog oblika, sa poklopcima. Oko cilindra su obavijani štampani sadržaji na papiru koji su uključivali dodatne podatke kao što su imena izvođača i kompozitora kao i tekstovi pesama. Ovi tekstualni elementi su nastavili da budu sastavni deo omota gramofonske ploče i kompakt diska ali u vreme fonografskog cilindra, tekstovi pesama su bili nužni jer je kvalitet zvuka bio često toliko loš da je zahtevao dosta navikavanja na slušanje a tekstovi pesama su često zbog toga bili nerazumljivi dok se slušalac ne upozna sa njima. Nakon tog upoznavanja, on bi ih lakše prepoznavao slušajući zvučni zapis na fonografu.

Kutije su bile oblagane nalepnicama koje su, u slučaju Edisonovih cilindara, uključivale njegov portret i logotip firme kao primarne vizuelne elemente. Ostali proizvođači su takođe koristili ovaj prostor da označe svoje autorstvo nad proizvodom kroz svoje velike logotipe. Na poklopcu su se nalazile informacije vezane za sadržaj snimljenog zvuka odštampane ili rukom ispisane na papiru kružnog oblika. Često su na poklopcima bili napravljeni “džepovi” u koje bi kupac naknadno stavljao ove etikete koje su, zajedno sa ostalim štampanim elementima, bile u kutiji (Gitelman 2000, 167). Na taj način je kupac bio uključen u proces označavanja i etiketiranja predmeta. On ga je sam “dovršavao” u svom domu na način na koji je to bilo unapred određeno. Rukovanje cilindrima je i pored toga zahtevalo izvesno znanje i veštinu, tako da su sve te radnje zajedno činile iskustvo simbolične apropijacije predmeta od strane kupca. Tek kada bi ga učinio dovršenim kroz aktivnosti otvaranja, raspakivanja, isecanja etiketa i njihovog umetanja u za to predviđeno mesto, fonografski cilindar bi i zaista postajao vlasništvo kupca.

Pakovanje i etikete za fonografske cilindre uključivale su i informacije o patentu u vidu brojeva koji su bili istaknuti kao vrsta pravne zaštite od kopiranja. Svaki cilindar je imao urezane brojeve koji su izražavali broj kopija napravljenih od istog kalupa a tačkastom perforacijom je beležen snimak sa određene sesije snimanja (Gitelman 2000, 167). Iz ovog vida obeležavanja može se videti način na koji se u vreme mehaničke reprodukcije razvija praksa označavanja predmeta nastalih umnožavanjem. Na taj način, svaki predmet postaje drugačiji poput grafičkih otisaka koji su uvek u ograničenim serijama, sa dodeljenim brojem koji utiče na njihovu tržišnu vrednost. Što je serija manja i redni broj otiska manji, predmet je skuplji. Izdavači su se trudili da proizvedu što veći

broj predmeta, istovremeno čineći napor da od svakog naprave autentičan predmet i to kroz obeležavanje. Sa jedne strane predmeti su slični jedan drugom (gotovo istovetni) a sa druge su među njima stvarane razlike kroz etiketiranje i graviranje. Kroz ovu praksu, moguće je videti začetak kompleksnog odnosa prema originalu i kopiji koji se nužno razvija u doba mehaničke reprodukcije. Moguće je da se u toj praksi ogleda i potreba za stvaranjem aure predmeta u Benjaminovom smislu, posebno jer se radi o predmetu koji je nosilac reprodukcije originalnog umetničkog dela sa jedne strane i pronalazačkog dela – oblika intelektualne svojine sa druge strane. U Edisonovom slučaju je to verovatno bila tendencija da se svaki cilindar koji je proizveden, kao posledica prvog koji je proizveden u njegovoj laboratoriji, numeriše, obeleži, zaštiti kao autentičan predmet izrađen njegovim naporima o čemu govori neizostavno pojavljivanje njegovog portreta i imena na svakoj kutiji fonografskog cilindra uz rukom ispisane i gravirane elemente. Kompleksno ukrašavanje i označavanje svakog mehanički proizvedenog cilindra ih je činilo autentičnim i posebnim predmetom za razliku od anonimne kopije beskonačno kopiranih, identičnih proizvoda. Mehanički reprodukovani kulturološki predmeti se mogu kvalitativno razlikovati po, na primer, kvalitetu zvuka kopije koji može da bude vrhunski, osrednji ili loš, međutim kopija suštinski uvek ostaje kopija i ne može da se “uzdigne” dobijajući auru originala. Etiketa i identifikacija ovih predmeta je jedina stvarna razlika koja svaku kopiju pretenduje da “obogati” elementima koji će je učiniti posebnom kako bi ona postala kolekcionarski predmet. Na taj način, etiketa postaje identitet predmeta – ona stoji umesto njega kao neki oblik maske za njegovu anonimnost. Etiketa, kako je već pomenuto, ima funkciju identifikacije predmeta, tako da je morala da postane sastavni deo izrade predmeta. Tu istovremenost u proizvodnji istakao je jedan od istraživača u Edisonovoj laboratoriji u svojim beleškama:

“Nakon detaljnog posmatranja fonografskog cilindra koji mi je dostavio Gospodin Edison, zaključujem da ovaj predmet u takvoj formi ne može da bude komercijalno praktičan, posebno jer ne nosi svoj naziv. On treba da bude tako napravljen da bude kraći sa jedne strane kako bi ostalo mesta za štampanje naslova pomoću istog kalupa kojim se otiskuje zvučni zapis.”¹⁶

Problem prostora koji se pominje u ovoj belešci nije postojao kod gramofonske ploče, štaviše on je bio znatno veće površine zbog tehničkih karakteristika oblika diska, tako da se kod ploče, gotovo od njenog nastanka, etiketiranje odvija istovremeno sa otiskivanjem brazda u masu od šelak smole ili vinila.

Naučnici i industrija zabave su se na različite načine odnosili prema predmetima mehaničke reprodukcije kao što su fonograf cilindar, gramofonska ploča i fotografija. Kroz njihovo obeležavanje i etiketiranje, moguće je videti ovu razliku. Dok su se pronalazači i naučnici u svojim laboratorijama bavili tehničkim performansama predmeta, često gubeći iz vida sve mogućnosti i oblasti primene tih predmeta, industrija zabave se bavila njihovim identitetom, etiketiranjem i obeležavanjem.

Prve gramofonske ploče

Prve gramofonske ploče su bile predmeti koji fasciniraju - proizvodi inovacije. Ubrzo su zamenile fonografske cilindre zbog praktičnosti i boljeg kvaliteta zvuka. U momentu njihovog nastanka i prvih godina razvoja, još uvek se nije mogao naslutiti pravac u kome će se razviti. Na njima je bila po jedna kompozicija ili deo izvođenja nekog klasičnog dela i kao takva se smatrala proizvodom izdavačke kuće, odnosno proizvođača šelak diska, slično kao kod fonografskih cilindara. Izdavač, koji je omogućio svojim naporima fizički nastanak predmeta imao je apsolutno autorstvo nad njim, dok su kompozitor i izvođač bili u drugom planu. Njene vizuelne karakteristike

16 A. N. Petit in N-09-or-04, ENHS u Gitelman Lisa, *Scripts, Grooves and Writing Machines – Representing Technology in Edison Era*, Stanford University Press, 2000. (str. 170)

su odslikavale ovaj odnos kroz bezličan omot od braon papira za pakovanje, dok su glavni elementi vizuelne komunikacije sa publikom ukazivali na izdavača kroz kružnu nalepnicu – etiketu na sredini ploče. Te kružne nalepnice, intenzivnih boja su zbog toga privlačile svu pažnju na sebe. Omot, od braon pak-papira je ponekad imao štampane logotipe ili tekst u jednoj boji – obično plavoj ili zelenoj tako da se obojena etiketa nametala posmatraču kao vizuelni fokus predmeta. Etikete su bile toliko dominantne, da su muzičke izdavačke kuće postale prepoznatljivije po njima. Ta prepoznatljivost se razvila u identifikaciju, tako da se muzičke izdavačke kuće i danas nazivaju “etikete” (eng. Label) po ovoj prepoznatljivoj, okrugloj nalepnici.

Tehničke karakteristike gramofonske ploče, zbog kojih je kvalitet reprodukovanog zvuka sve slabiji kako se gramofonska igla kreće ka centru diska, ostavljale su veći kružni prostor u središnjem delu ploče bez brazdi koje nose zvučni zapis. Malo više od trećine dvanaestoinčne ploče i polovina singl ploče su sadržavali muzički zapis u vidu brazda. Centralni deo ploče je bio bez graviranog zvučnog zapisa jer bi on bio suviše lošeg kvaliteta da bi pružao zadovoljstvo pri slušanju. Ovu tehničku karakteristiku prvi je uočio i iskoristio Emile Berliner koji je na centralnom delu ploče upisao naziv snimljene numere i detalje vezane za svoj patent, tako što ih je gravirao na master disku od cinka. Otiskivanjem master diska na šelak ploču, otiskivale su se i ove informacije (Osborne 2012, 45). Diskovi su, pored toga imali utisnute kataloške brojeve koji su bili dodeljivani prema muzičkim stilovima kompozicija na ploči i prema izvođačima koji su ih izvodili tako da je svaki izvođač i svaki pravac imao svoj kataloški broj. Kasnije su, na ovaj kružni prostor počele da se dodaju i druge informacije kao što je mesto na kome je zapis snimljen kao i datum snimanja. U početku, ispisivane rukom na master disku, ove informacije se od 1897. ispisuju ukrasnim fontom (Osborne 2012, 45).

Dok je Berliner označavao diskove utiskivanjem podataka koji su, zajedno sa muzičkim zapisom prethodno gravirani na master disk, Eldridge Johnson iz kompanije Victor je prvi primenio papirne etikete za obeležavanje diskova. Obeležavanje ploča pre prvih papirnih etiketa se odvijalo istovremeno sa zapisivanjem zvučnog sadržaja na master disk, dok se od 1900. i prvih Viktorovih papirnih etiketa ovaj proces identifikacije etiketiranjem proizvoda dešava u trenutku nastajanja kopije. Nova praksa u obeležavanju proizvoda nagoveštava da je došlo do prepoznavanja gramofonske ploče kao tržišno orijentisanog proizvoda. Iako informacije na papirnoj etiketi nisu bile detaljnije nego na graviranim beleškama na Berlinerovim pločama, one su, zbog kolorita i bogatijeg vizuelnog sadržaja delovale privlačnije praveći, u vizuelnom a zatim i u marketinškom smislu korak ka tržišno orijentisanom proizvodu.

Najupečatljiviji rezultat obeležavanja gramofonskih ploča etiketom je identifikovanje izdavačkih kuća sa ovim elementom. I danas, u doba digitalnog prenosa zvučnih i vizuelnih sadržaja, zadržao se naziv “etiketa” (eng. Label) za muzičku izdavačku kuću. Etikete su bile kulturno čvorište kroz koje se odvija komunikacija između izdavačke kuće, izvođača, prodavca i kupca. One su, pored toga što su identifikovale gramofonsku ploču, praveći razlike u odnosu na druge gramofonske ploče, uključivale i simbole intelektualne svojine, slične dokumentima o patentima koji potvrđuju naučno istraživački uspeh.

Logotip izdavačke kuće Victor, poznat i pod nazivom His Masters Voice, na kome je pas koji zainteresovano gleda i osluškuje trubu gramofona, sugerise odanost, domaće okruženje i zabavu. Nipper, kako se zvao pas prema kome je urađen crtež psa na logotipu, postao je najprepoznatljiviji znak u muzičkoj industriji. Mnogi analitičari muzičke industrije su ga povezivali i sa terminom Hi Fidelity (eng. fidelity – vernost).

Dizajn etikete je, kao svoju primarnu funkciju, imao promovisanje izdavača odnosno muzičke kompanije. Kako se uvećavao portfolio izdavačkih kuća proširenjem žanrova koje je izdavala, pojavila se potreba za diferencijacijom etiketa, najčešće kroz različite boje. Mehanički multiplikovani predmeti kao što su fotografija i ploča, kako je tvrdio Benjamin, gube “auru” umetničkog dela. Međutim, u slučaju gramofonske ploče, moguće je primetiti pokušaje da se kreira nova “aura” kulturološkog predmeta i to kroz etikete. Primer za takav način distinkcije

proizvoda kojim se on “penje” ka statusu umetničkog predmeta (koji nikada ne može da dobije) ili kolekcionarskog (koji uspeva da dostigne), je Crvena etiketa (eng. Red Label) izdavačke kuće Gramophone Company, pokrenuta 1902. u Velikoj Britaniji a prihvaćena i u SAD kroz kompaniju Victor Talking Machine i, već pomenutog Eldridž Džonsona koji joj je dao naziv “Red Seal”.

Crvena etiketa je bila lepljena na prestižna izdanja gramofonskih ploča ovih izdavačkih kuća, od kojih je prva bila ploča Enrika Karuza, vrsnog tenora. To izdanje je privuklo i druge važne izvođače iz oblasti klasične muzike i opere da požele da i njihov rad bude objavljen u okviru Red Seal etikete koja je ubrzo postala prestižna sa cenom od 7 dolara po komadu, što je bilo 10 puta više od pop-muzičkih izdanja istih kompanija. Crvenu etiketu je uveo ruski predstavnik Gramofon kompanije 1901. godine kako bi se slagala sa enterijerom tamošnje prodavnice gramofona a širom Evrope je usvojena od 1902. godine (Osborne 2012, 41). Red Seal etiketa je ostala kao obeležje kvalitetnih izdanja gramofonskih ploča sve do danas.

Gramofonska ploča koja sadrži reprodukciju ljudskog glasa koju može da aktuelizuje i bez prisutnog ljudskog tela, već daje ploči kao predmetu izvestan potencijal za stvaranje iluzije da se radi o jedinstvenom umetničkom predmetu a samim tim i za stvaranje aure u Benjaminovom smislu. Ovu iluziju je bilo lakše održati dok su gramofonske ploče reprodukcioni sadržaj imale samo sa jedne strane dajući mu na jedinstvenosti i pojačanoj važnosti. Međutim, uvođenjem ploča koje su uključivale obostrano graviranje zvučnog zapisa, ova iluzija koja počiva na neracionalnoj upotrebi materijala postaje slabija a predmet dobija karakter industrijskog proizvoda. RCA Viktor i Gramophone kompanije još neko vreme (do 1923.) nastavile su da Red Seal izdanja proizvode na jednostranim diskovima kako bi predstavile svaku ploču kao jedinstveno umetničko delo. Na taj način su stvarali iluziju posebnosti baziranu na “masovno proizvedenoj intimnosti” (Suisman 2009, 111). Napor da se stvori aura kod mehanički proizvedenih predmeta iz oblasti umetnosti vidi se i u radu fotografa Alfreda Štiglica, koji je kroz štampanje fotografija bez naslova na nežnom, gotovo providnom papiru u formi serija knjiga pod nazivom “Camera Works” iz perioda od 1903. do 1917. godine, pokušao da odvoji i uzdigne fotografiju kao umetnički predmet od degradirane i “jeftine” fotografije reprodukovane u novinama. Ove knjige su evocirale zanatsku izradu preindustrijskog vremena i koristile dosta praznog prostora (belog papira između svake strane sa fotografijama) kako bi se svakoj fotografiji dalo na većem značaju.

Tokom vremena su se profilisale dve vrste informacija koje su se nalazile na etiketi gramofonske ploče tokom najdužeg perioda pa i danas – tehničke informacije koje opisuju izdavača, brzinu i broj obrtaja, stranu na kojoj je etiketa i informacije u vezi zvučnog sadržaja ploče, kao što je ime umetnika, naziv albuma i pesama, vlasnici autorskih prava. Tip ovih informacija otkiriva i prirodu predmeta gramofonske ploče kao proizvoda koji je rezultat napora izdavačke kuće, na koju se odnose tehnički parametri i autora muzičkog sadržaja, na koga se odnose informacije o zvučnom sadržaju. Logotip i naziv izdavača obično zauzimaju gornju polovinu etikete i upadljivo su veći od ostalih grafičkih elemenata, zbog čega su dominantni. Moglo bi se reći da je ovakva podela grafičkog prostora proizašla iz funkcionalnih odrednica koje nameće sama proizvodnja, jer je znak i ime izdavača konstantan element, za razliku od drugih sadržaja etikete, pa je mogao unapred da bude odštampan, dok bi se drugi elementi ili ispisivali rukom ili kasnije doštamovali. Sa druge strane, još iz doba Edisonovih fonografskih cilindara, vidljiv je osećaj autorstva nad predmetom kod samih izdavača koji su u početku jedini i bili isticani na kutijama cilindara i etiketama. Mada je gramofonska ploča rezultat udruženog napora autora muzike i izvođača sa jedne strane i izdavačke kuće sa druge strane, na etiketi se potencira onaj akter koji je tehnički omogućio nastanak predmeta i njegov dolazak na tržište – i to onaj akter koji će se upravo zbog ovog vizuelnog odnosa, poistovetiti sa jedinim vizuelno promenljivim elementom na gramofonskoj ploči do pojave prvih štampanih omota – etiketom.

U izgradnji renomea izdavačke kuće, u najvećoj meri je učestvovao njen repertoar odnosno umetnici čije su kompozicije i izvođenja objavljivali. Eldridž Džonson iz Victora, koji je zaslužan za osmišljavanje koncepta etiketiranja gramofonskih diskova, primetio je i da je budućnost

gramofonske ploče kao kulturnog artefakta u ulaganju u muzički (repertoarski) a ne tehnički kvalitet. Za razliku od njega, Edison je verovao da je kvalitet reprodukcije ono što određuje ukupan kvalitet gramofonske ploče a da će se taj tehnički kvalitet kompromitovati povećanjem izdavačkog portfolia (Osborne 2012).

U izdavačkoj kući Viktor su razvili sistem etiketiranja ploča koji je bio usmeren ka razlikovanju kvaliteta izdanja i to po boji etikete. Purpurna etiketa je bila dodeljena umetnicima sa Brodveja kao i manje poznatim klasičnim muzičarima, plava etiketa je bila za dvostrane ploče istih autora koji su se pojavljivali na pločama sa purpurnom etiketom, a crna etiketa (nekadašnja originalna etiketa) je bila najnižeg nivoa u umetničkom i tehničkom smislu i bila je dodeljena popularnim pevačima koji su odgovarali masovnoj publici. Sličan sistem je preuzela i izdavačka kuća Columbia Records koja je pored boje uvela i podkategorije kroz obeležavanje serija kataloškim brojevima (Osborne 2012)..

Uvođenje hijerarhije i klasifikacije izdanja po kvalitetu repertoara kroz boju etikete je bio način da se osigura prestiž gramofonskim pločama a da se istovremeno obezbedi i veća raznovrsnost i produkcija. Međutim, ova praksa kroz koju je izdavačka kuća kao što je Viktor pokušavala da izgradi renome je bila uzrok ignorisanju žanrova crnačke muzike kao što su džez i bluz za koje su u toj kući smatrali da će narušiti njihov ukupan ugled kao i većem jazu među poklonicima klasične i popularne muzike. Zanemarivanje crnačke i popularne muzike od strane Viktora u vreme kada je broj poklonika ovih pravaca bio u ekspanziji, dovela je do osnivanja mnogih manjih izdavačkih kuća specijalizovanih za kantri, rasnu i popularnu muziku.

Muzički izdavači su bili vizuelno najintenzivnije prisutni na etiketama gramofonskih ploča. Tada su njihovi logotipi dominirali i po veličini i po poziciji u odnosu na imena autora muzike i izvođača koje su istovremeno koristili za građenje renomea i generisanje kulturnog kapitala. Međutim, kako primećuje novinar i muzički kritičar Jon Pareles (2000), što je veća kompanija danas, ona manje znači publici koja je zainteresovana za određenog izvođača.¹⁷ Dok manje izdavačke kuće mogu da uživaju kulturni status zbog specifičnosti portfolia i žanrova, postajući čak značajne i u kolekcionarskom smislu (Factory, 4AD), velike kompanije, što su veće – to su manje vidljive. Ta tendencija ka nevidljivosti muzičke industrije se primećuje još dvadesetih godina XX veka i nije bila ni spontana ni prirodna, kako primećuje Suissman (Suissman 2009, 205). On dalje navodi da je ta nevidljivost aktivno kreirana kako bi gramofonska ploča postala fetiš u Marksovom smislu – kao objekat koji dobija skoro magičnu moć kroz prikrivanje socioloških i ekonomskih odnosa koji su u vezi sa njegovom proizvodnjom. Ovo “odvajanje” predmeta od tehnološkog procesa njegove mehaničke reprodukcije je vidljivo i u samoj suštini gramofonske ploče i fonografskog cilindra kroz odvajanje tela i zvuka koje je ono proizvelo.

Korice ranih muzičkih albuma

Početak XX veka počinju da se pojavljuju štampani portreti izvođača i autora muzike na kartonskim omotima gramofonskih ploča. Uglavnom su samo eminentni izvođači i autori klasične muzike imali takve omote dok su se na omotima džez kompozicija i popularne muzike nalazile ilustracije na kojima su prikazivani mladi ljudi koji plešu, sugerišući zabavni i popularni karakter ovih ploča.

Klasična muzika je, zbog dužine kompozicija morala da se objavljuje na više gramofonskih ploča koje su bile povezivane u takozvane albume. Jedna ploča je mogla da sadrži zapis od oko 10 minuta, tako da je bilo potrebno više ploča za snimanje i reprodukovanje jedne klasične kompozicije. Albumi su u početku bili korice koje su služile za organizovanje i čuvanje prvih ploča na 78 obrtaja a koje su činile celinu. Kasnije je termin album počeo da se odnosi na formu LP (Long Play) ploče od 33 ½ obrtaja, koja je sadržala više kompozicija koje su zajedno činile celovito delo u

17 Pareles Jon, Music: Post Mergers: A Modest Proposal, New York Times, 6. 02. 2000.

http://www.nytimes.com/2000/02/06/arts/music-post-mergers-a-modest-proposal.html?_r=0 (24.10. 2016.)

formi muzičkog narativa koji se pred publikom predstavlja kao mehanički reprodukovano umetničko delo. To je bilo moguće zbog povećanja dužine trajanja reprodukcije zvuka na jednoj gramofonskoj ploči, tako da je album, prvobitno sačinjen od više ploča, postao jedna ploča sa više kraćih kompozicija. Naziv "album" se održao i danas, u vreme digitalne reprodukcije zvuka, mada način slušanja muzike koji favorizuje kraću forme kao što je singl (samostalna pesma) i slušanje muzike slučajnim redosledom na digitalnim plejerima, ugrožava opstajanje forme albuma.

Korice prvih muzičkih albuma su podsećale na korice fotografskih albuma. Na prednjoj strani i na bočnoj ivici korica su bila ispisana imena umetnika i kompozicija. U početku, korice su se prodavale odvojeno kako bi kolekcionari naknadno u njih umetali ploče koje su povezane žanrovski ili su bile dela istog autora. Kasnije, tridesetih godina XX veka, muzički albumi se prodaju kao setovi od više ploča istog autora ili su delovi iste kompozicije (na primer simfonije) na više ploča ili su kompilacije koje su tematski povezane. Neke korice albuma su bile dekorisane štampanim ilustracijama kao što je slučaj sa Viktorovim izdanjima sa kraja tridesetih godina XX veka (slika). Pregledom izdanja albuma ploča od 78 obrtaja (ili sedamdeset osmisca kako se zovu među kolekcionarima) na internet sajtu Discogs – bazi podataka svih muzičkih izdanja na svetu, vidi se da praksa štampanja ilustracija na koricama naglo počinje oko 1940. godine a da im prethode korice sa otisnutim nazivima dela i autora ispod kojih je i naziv izdavača i edicije kojoj pripada. U slučaju Sibeliusove simfonije br. 4 u A molu iz 1932. godine to je jedino naziv dela ispod koga piše Victor – Musical Masterpieces. Iznad i ispod teksta je jednostavna ukrasna bordura na kojoj je lira (bordura iznad) i znak izdavačke kuće – poznat logotip His Masters Voice sa psom koji sluša trubu od gramofona (bordura ispod).

Prvim dizajnerom omota gramofonskih ploča, odnosno muzičkih albuma smatra se Aleks Stajnavajs (Alex Steinweiss) a prvim dizajniranim omotom se smatra album "Smash Hits" by Roger and Hart iz 1939. u izdanju Columbia Records¹⁸. Album se sastojao iz četiri šelak diska od 10 inča. Ime izdavačke kuće, albuma i autora su ispisani tako da podsećaju na natpise na malim teatrima poput niklodeona koji su, još od popularnih štampanih nota, povezani sa muzičkim izdavaštvom. U pozadini, ilustracija koja asocira na brazde na gramofonskoj ploči, eksplicitno najavljuje sadržaj korica albuma. Do ovog omota, slike koje su bile štampane na koricama albuma nisu bile napravljene za tu svrhu. To su obično bila dela iz oblasti slikarstva ili, ređe portreti umetnika.

Kada je Steinweiss redizajnirao omot Betovenove Devete Simfonije, prodaja ovog izdanja je odmah porasla 8 puta, tako da su i ostale velike izdavačke kuće ubrzo usvojile koncept štampanog omota ploče. Za godinu dana su sve tri vodeće američke izdavačke kuće – Columbia, RCA Victor i Decca imale posebno dizajnirane omote za svako izdanje. (Osborne 2012, 164).

Alex Steinweiss, koji je bio zaposlen kao dizajner u Columbia Records, primetio je vezu između muzike i vizuelnog prikaza ali je, našavši se u izdavačkoj kući koja je prva objavljivala ploče brzine 33 ½ obrtaja u minuti, čija je dužina reprodukcije bila mnogo duža od ploča na 78 obrtaja, prihvatio izazov stvaranja novog koncepta pakovanja ploče i time stvorio omot LP (long play) ploče koji je u upotrebi i danas. Više nisu bile potrebne korice od čvrstog kartona u kojima bi se čuvalo više ploča koje čine celinu. Sada je cela simfonija mogla da stane na jednu ploču od 12 inča. Međutim, dotadašnje pakovanje za jednu ploču od braon pak-papira nije bilo dovoljno da sačuva ploče od oštećenja prilikom transporta, skladištenja i prodaje, tako da je postojala potreba za novim načinom pakovanja albuma koji se sada sastojao od samo jedne ploče ili ponekad dve. Alex Steinweiss je kreirao pakovanje i patentirao ga pod svojim imenom, međutim, Columbia Record je uspela da patent prisvoji jer je u to vreme Steinweiss bio zaposlen u toj kompaniji.¹⁹

18 <https://www.discogs.com/Rodgers-Hart-Smash-Hits-By-Rodgers-Hart/release/5880723>, pristup novembar 2016.

19 http://www.alexsteinweiss.com/misc/AS_article_dwell.pdf, (17.11.2016.)

Beleške na omotu (Liner notes)

Na zaštitnim omotima, u kojima su stajale ploče unutar korica albuma, su još od 1925. godine štampani literarni opisi muzike. Herbert C Ridout iz Columbia Records je tvrdio da je osmislio koncept ovih beleški i angažovao muzičara i pisca Heri Vajlda (Harry Wild) da ih sastavi za seriju snimaka klasičnih kompozicija²⁰. U početku su ove beleške štampane na svakom zaštitnom omotu ploče i bile su u vezi sa muzičkim sadržajem ploče na čijem omotu se nalaze, da bi se kasnije štampale u formi brošure koja se umetala u korice albuma.

Pored opisa muzike, beleške su često sadržavale i diskografiju autora, tekstove pesama (libreto u slučaju opera), pozitivne muzičke kritike, anegdote iz života autora, beleške i citate samog autora i slično. Kroz tekstove koji su pratili muzičke sadržaje, moguće je videti da se snimljen zvuk od najranijih dana prepliće sa drugim medijima umetničkog izražavanja kao što su slikarstvo, literatura, pozorište i film. Ovo ukrštanje je vidljivo na primerima slika Vasila Kandinskog – "Kompozicija 8" i Pit Mondriana – "Broadway, Boogie Woogie" nastalih iz težnje ka vizuelizaciji muzike koja je bila jedna od tema u slikarstvu sa početka XX veka. Pisanje o muzici je takođe imalo različite manifestacije, baš kao i "slikanje" o muzici. Beleške su se koristile da dopunjuju muzičku impresiju ali su češće služile za iskazivanje stavova (muzičkih, političkih i sl.) i direktnu ili simboličku komunikaciju sa publikom. Kroz istoriju muzičkog izdavaštva često su se pokušaji da se piše o muzici smatrali besmislenim. Poznata je i često citirana izjava Marina Mjula (slikara i glumca) da je "Muziku je potrebno čuti da bi se razumela jer je pisanje o muzici isto kao plesanje o arhitekturi". Džez Muzičar Ornette Coleman je, u beleškama na svom albumu "Change of the Century" napisao o objašnjavanju muzike kroz tekst:

"Kada je moja muzika u pitanju, kao što je slučaj i sa mojim prijateljima slikarima, često mi ljudi govore da im se sviđa ali da je ne razumeju. Očigledno da mnogi ljudi ne veruju sopstvenoj reakciji na umetnost ili muziku dok ne postoji verbalno objašnjenje za nju. U muzici je jedino važno da li je osećate (originalno naglašeno) ili ne. Ne možete intelektualizovati muziku; analitička redukcija je obično redukuje na nešto nevažno. Samo u sferi emocionalnog odgovora je moguće proceniti da li je ono što radimo uspešno ili nije. Ako ste na neki način dotaknuti, onda ste unutra sa mnom."²¹

Beleške sa albuma "Change of the Century", Atlantic Records, 1959.

Muzika bi trebalo sama sebe da objašnjava a svaki pokušaj pisanja o njoj je uzaludan. Interesantno je da već u narednim pasusima ovih beležaka, Coleman pravi kontradikciju pišući o svakoj pesmi sa albuma posebno. Na primer za pesmu "Bird Food" on kaže: "Bird Food je eho stila Čarli Parkera. Ptica bi nas takođe razumela. On bi se složio sa našom težnjom ka nečemu što je ispred onoga što smo nasledili. Dosta čudno, idolizacija ptice, ljudi koji bi da sviraju baš kao on ne trudeći se da sami tragaju za svojim duhom, najzad su postali prepreka napretku u džezu."²² Beleške (eng. sleeve notes ili liner notes) su bile vrlo česte u klasičnoj, etno i džez muzici do šezdesetih godina XX veka i imale su didaktičku notu. One su bile usmerene ka obučavanju slušaoca kroz iznošenje "unutrašnje priče muzike" (Symes 2004 u Biron 2011, 4) Međutim beleške na omotu albuma koje su "pisanje o muzici" se sve manje od tada pojavljuju i ustupaju mesto različitim stilovima pisanja beležaka.

Beleške na albumu u vidu eseja su šezdesetih počele da se pojavljuju u većem broju što se desilo istovremeno a verovatno i u korelaciji sa shvatanjem albuma kao forme koja je postala

20 Ridout, H.C. 1941. 'Behind the Needle: Looking Over Forty Years of the Gramophone IX', Gramophone, 28/214 (March): 219–20. u Osborne Richard, Vinyl – A History of Analogue Record, Ashgate Publishing, 2012.

21 Liner Notes: Ornette Coleman's Change of the Century, written by Ornette Coleman, 5.10. 2014. Jerry Jazz Musician, <http://www.jerryjazzmusician.com/2014/10/liner-notes-ornette-colemans-change-century-written-ornette-coleman/>, (18.11. 2016.)

22 Beleške sa albuma "Change of the Century" Ornette Coleman, Atlantic Records, 1959.

ključni artefakt rok kulture koji je imao sve bogatije pakovanje. (Biron 2011) Neke eseje su pisali sami muzičari a neke muzički kritičari, pisci, producenti, prijatelji ili drugi muzičari.

Biron (2011) razlikuje 5 stilova koji se međusobno ukrštaju i preklapaju: Literarna beleška, Opisna beleška, Tangentna beleška, Propagandna beleška i Retrospektivna beleška.

Bob Dylan je koristio beleške omota da bi proširio muzički sadržaj kroz poeziju ili prozu koja predstavlja jedan od najuspelijih primera literarne beleške. Opisna beleška, koja objašnjava nastanak samog predmeta ploče i sa muzičkog i sa likovnog aspekta je ona koju je napisala Peti Smit (Patti Smith) za svoj album *Horses/Horses – 1975/2005*:

“Bavljenje stilom je uvek bio duhovni deo radnog procesa. Slike kojima se služi delo ili koje određuju tok rada. Bodlerova kravata. Džun Kristin neobavezni konjski rep. Kišni mantil a la Kami. Bob Dylanova kragna. Crne kapri pantalone kao od Ave Gardner. Odbačena fina odeća bogatih. Italijanske naočare za sunce. Zelene svilene čarape. Baletanke. Bokserske patike. Osećaj stila. Određeni govor tela. Jednostavan, kompleksan gest.

Uspavala sam se na dan kada smo fotografisali za omot za *Horses*. Obukla sam se, u žurbi, u odeću koju sam nosila poput uniforme i na pozornici i na ulici. Robert je radio brzo, bez reči. Na nervozan, samouveren način. Nije imao asistenta. Postojao je trougao senki koje je želeo. Svetlo se menjalo. Trougao je bledeo. Tražio je da skinem jaknu jer mu se svidela belina moje košulje. Prebacila sam jaknu preko ramena u Sinatra stilu, u nadi da ću uhvatiti nešto od njegove neobaveznog prkosa. To je bio snimak koji je Robert izabrao.

Kada ga posmatram danas, verujem da smo uhvatili nešto od himnične iskrenosti našeg vremena. Naše generacije. Osobenjaci koji su tražili unutar novog pejzaža način da zadive i da se usklade sa svim mogućnostima naše omladine.”²³

Propagandne beleške uglavnom propagiraju političke ili kvazipolitičke stavove. Džo Stramer (Joe Strummer) iz grupe *The Clash* je u beleškama na omotu duplog kompilacijskog albuma "The Story of the Clash", pišući kao njegov alter ego Albert Transom, izneo brojne anegdote kao što je i jedna o pobuni na *Noting Hill* 1976. Pisma koja se našla na ovoj kompilaciji – *White Riot*, takođe govori o tom događaju u kome su se učesnici karnevala pobunili protiv nasumičnog pretresanja crnih mladića.²⁴ Kod izdanja pank muzike su beleške, kada ih je bilo, pripadale stilu propagandnih beleški.

Na omotu albuma *On Fire*, grupe *Galaxie 500*, inženjer i producent Kramer u beleškama na zadnjoj strani omota piše o svojim impresijama sa posmatranja Diznijeve predstave u detinjstvu i tek u poslednjoj rečenici pominje bend. Ovakav stil spada u grupu tangentnih beleški na omotu albuma koje samo dodiruju temu kojom se bavi album (Biron 2011).

Beleške retrospektivnog stila su verovatno najčešće i pretežno se nalaze na kompilacijama, reizdanjima i jubilarnim izdanjima. Beleške na omota albuma *Mean As Hell*, Džoni Keša (Johnny Cash) koje je pisao Džoni Keš, pripadaju toj kategoriji. One obuhvataju priču o nastanku ideje za album, o inspiraciji i realizaciji albuma kao i detaljne opise svake pesame²⁵.

Literarni izraz u vidu beleški na omotu, vizuelni izraz kroz fotografije ili ilustracije na omotu ploče i muzički zapis sa tekstovima pesama grade kompleksnu mrežu koja postaje celovit kulturni artefakt. Poruka se gradi kroz povezivanje, pojačavanje, nadovezivanje i preplitanje verbalnih, vizuelnih i auditivnih poruka. Brojni su omoti kod kojih se beleške svode na osnovne podatke o izdanju ili na tekstove pesama, dok se sva komunikacija omota odvija kroz vizuelnu poruku. Ponekad, kao u slučaju albuma *Nice Pair*, grupe *Pink Floyd*, nalazi se mnoštvo fotografija jednakih dimenzija, postavljenih poput mreže simbola koje treba dekodirati a koji su tu umesto klasičnih literarnih beleški.

Kaseta je ostavljala vrlo malo prostora za beleške tako da su one često izostavljane sa izdanja na kasetama. Knjižica kompakt diska je ponovo vratila popularnost beleškama, verovatno

23 Smith Patti, *Beleške sa omota albuma Horses/Horses, 1975/2005*, Patti Smith, Arista, Columbia, Legacy, 2005.

24 Beleške na omotu albuma grupe *The Clash*, *The Story of the Clash*, Epic, 1988.

25 Johnny Cash, *beleške na omotu, Johnny Cash, Mean As Hell! (Ballads from the True West)*, Columbia US, 1966.

zbog toga što je format omota, znatno manji od omota gramofonske ploče, imao manju “vizuelnu snagu” koja se dopunjavala opširnijom komunikacijom kroz beleške u formi brošure ili knjižice unutar kutije kompakt diska.

Kako je forma albuma u doba digitalne reprodukcije muzike sve manje prisutna, tako i beleške na omotu gube svoju funkciju.

Od 1964. godine se dodeljuje i Gremi nagrada za najbolje beleške na omotu albuma.

Razvoj omota gramofonske ploče

Od prve Berlinerove ploče iz 1889. godine do prvog dizajniranog omota ploče prošlo je pola veka. Razlog kasnom pojavljivanju omota je moguće videti u etiketi koja je dobro služila u tadašnjoj praksi obeležavanja predmeta u skladu sa još nerazvijenom muzičkom industrijom koja je želela da što duže održi veću vidljivost svog imena kako ne bi morala da dodatno finansijski nagrađuje autore muzike ili podiže njihov rejting zbog koga bi ih u budućnosti više koštala nova izdanja.

Ploče su se prodavale u prodavnicama gramofona a ponekad i druge robe i nisu bile izložene tako da budu vidljive. Albumi su bili slagani na policama poput knjiga tako da im je bila vidljiva samo bočna strana. Informacije o izdanjima kupac je dobijao iz oglasa u novinama ili, kasnije iz postera koji se mogu posmatrati kao vrsta “udaljenog omota” koji je tek trebalo da se spoji sa samim predmetom koji promovise. Izdavačka kuća Victor je dosta investirala u promotivni materijal koji je štampala u sopstvenoj štampariji. Knjige koje opisuju njihova izdanja bile su u tvrdom povezu, bogato ilustrovane na više od 300 strana. Objavljivali su i nekoliko dodatnih publikacija kao što je "Victor Book of the Opera" u kojoj su bili opisi operskih tekstova, prevodi arija i spisak Viktorovih operskih izdanja. Knjiga je delimično imala edukativni karakter a delimično je bila prodajni katalog što je povezivalo ovu izdavačku kuću sa umetnošću opere. Biografije umetnika, fotografije, preporuke za kupovinu činili su ove knjige enciklopedijama snimljene muzike (Suisman 2009, 117).

Način prodaje ploča nije favorizovao dizajn omota, pa bi to mogao da bude takođe razlog kasnom pojavljivanju dizajniranog omota u istoriji gramofonske ploče. Pojava dizajna omota je drastično promenila i koncept prodaje gramofonskih ploča. Prodavnice gramofonskih ploča postaju mesta okupljanja zaljubljenika u muziku na kojima oni mogu da razgledaju ploče, drže ih u rukama i slušaju pre kupovine. Kako je pojava dizajniranog omota ploče uticala na koncepciju izlaganja ovog predmeta u prodavnicama ploča, tako je i nov koncept prodaje uticao na dizajn novih omota. Alex Steinweiss se, upravo zbog novog načina izlaganja ploča u prodavnicama, trudio da važne informacije, kao što su naziv albuma i izvođača, smesti u gornji deo omota koji je bio vidljiv pri smeštanju ploča na police u prodavnicama (Osborne 2012, 163). Način distribucije i prodaje gramofonskih ploča se razlikovao u Velikoj Britaniji i SAD najviše u tome što su u SAD postojale distributivne mreže koje su bile odvojene od izdavačkih kuća. Distributeri koji su se postavljali kao posrednici između izdavačkih kuća i prodavnica, time i kao posrednik između izdavača i slušaoca, procenjivali su dizajn omota sa tržišnog aspekta i po sopstvenom nahodanju, tako da su se omoti često dizajnirali tako da bi se svideli i ljudima iz veleprodajnih i distributivnih centara. Izdavačke kuće u Velikoj Britaniji su zadržale izvestan nivo neposrednosti jer su same distribuirale svoja izdanja. Druga razlika u prodajnom konceptu između SAD i Velike Britanije je u načinu izlaganja ploča u prodavnici. U SAD se brže prihvatio sistem izlaganja albuma na policama tako da ih je bilo moguće “prelistavati”. Omot prve ploče u nizu je bio u potpunosti vidljiv dok su se ostalim videli samo gornji delovi. Prilikom prelistavanja, razmak između ploča je bio dovoljan da se vidi skoro cela prednja strana omota ali je mnogo bolje bila vidljiva gornja polovina. Verovatno se i zbog toga Steinweissovo običaj da u gornjoj polovini omota ispisuje važne informacije, kao što su naziv albuma i autor muzike, dugo zadržao u dizajnu omota gramofonskih ploča kao nepisani standard. Drugi razlog takvom načinu komponovanja je i to što se stil dizajna omota direktno naslanjao na

već razvijene stilove muzičkih plakata koji su koristili opšte principe grafičkog dizajna koji su zagovarali pozicioniranje važnih informacija u gornju polovinu vizuelne kompozicije.

Dizajn omota gramofonske ploče je dobio na značaju sa uvođenjem Long Play (LP) ploče na koju je mogao da stane ceo album odnosno čitava sinfonija klasične muzike. Dosta elemenata grafike omota a naročito omota albuma klasične muzike, kao i njihova organizacija su preuzete iz oblasti dizajna korica knjiga. Prednja strana je privlačila pažnju velikim natpisima koji su prikazivali naziv albuma, autora i izdavača. I dalje intenzivna vidljivost izdavača je nasleđena iz dizajna kružnih etiketa i zadržala se kod prvih LP albuma. Pored naziva albuma, autora i izdavača, na prednjoj strani su se pojavljivale i ilustracije i reprodukovane fotografije koje su bile u asocijativnoj vezi sa muzikom. Sa zadnje strane, kao i kod knjiga, bili su razni opisi i beleške (sleeve notes), izvodi iz recenzija a često i fotografija autora. Osborne (2012) u ovoj vezi korica knjige i omota ploča klasične muzike vidi želju muzičkih izdavačkih kuća (posebno Columbia Records) da marketinški pozicioniraju LP ploču kroz njenu sličnost sa literarnim remek delima. Aura umetničkog dela koja je od početka pratila muzički album na LP ploči, nastavila je da postoji i kroz albume popularne muzike. LP album je smatran za superiornu formu u odnosu na manje cenjen singl na ploči od 45 obrtaja u minuti.

Četrdesetih i pedesetih godina XX veka, u dizajnu omota gramofonskih ploča, prevlađuju ilustracije koje su stilski povezane sa plakatima za nova izdanja. James Flora i Alex Steinweiss su najpoznatiji dizajneri koji su ovom poslu pristupali sa umetničkog i marketinškog aspekta ali svako na svoj način. Flora je ušao u svet dizajna omota kao Stajnvajsov zamenik u Kolimbija records izdavačkoj kući, gde je takođe radio na promotivnim plakatima. Kod oba dizajnera je vidljiv uticaj umetnosti tog vremena a posebno Huan Miroa, Pikasa, ruskih plakata i primitivne umetnosti. U tekstu o dizajnu omota gramofonskih ploča koji je objavljen 1951. godine u časopisu *Design*²⁶, opisan je proces rada koji je koristio Stajnvajs. Dok je Flora puštao da ga mu muzika “stvara slike u glavi” nastojeći da iz muzičke impresije napravi njen vizuelni pandan, Stajnvajs se “trudio da ne interpretira na direktan način muzičke elemente” kroz vizuelne prikaze. Prema njegovim iskazima, on se trudio da prenese raspoloženje koje muzika stvara kroz boje, pismo (font) i teksture. Ponekad je koristio kao inspiraciju i život kompozitora i izvođača.

U pomenutom tekstu on opisuje svoju metodologiju dizajna kroz 6 koraka²⁷:

1. Skiciranje – na bazi podataka o kompozitoru ili apstraktnoj muzičkoj impresiji.
2. Gruba postavka – crtež kontura u olovci na papiru za crtanje
3. Reprezentativno rešenje – spremno za prikazivanje klijentima, u boji sa uputstvima za štampara
4. Crno beli crtež kontura koje su razvijene sa prethodnih skica i grube postavke.
5. Font – pismo i tekstualni elementi sa svim parametrima kao što je debljina i veličina slova, razmak između slova i redova i sl.
6. Gotov omot u boji sa svim elementima. Deo štampanih omota se koristi i kao plakat u promotivnoj kampanji.

Omoti koje su dizajnirali Steinweiss i Flora najčešće su bili štampani u 3 ili 4 boje ali procesom kojim se boje i nijanse pripremaju pre štampanja (spot boje) za razliku od “procesne štampe” kod kojih se različiti tonovi dobijaju preklapanjem rastera osnovnih štamparskih boja (cijan, magenta, žuta i crna). Na primer, ukoliko bi dizajner pozeleo da primeni ljubičastu boju, on ju je dobijao tako što bi površinu štampao bojom sa ljubičastim pigmentom a ne mešanjem rastera plave i magente, što je slučaj kod procesne štampe. Ovaj štamparski postupak daje utisak serigrafije – grafičke tehnike koja je bila veoma popularna pedesetih godina XX veka a kroz tu sličnost povezuje omot gramofonske ploče sa oblašću umetnosti grafike i plakata.

26 Gene Byrnes & Alex Steinweiss (1951) *Designing for Record Albums*, *Design*, 53:1, 12-13, DOI: [10.1080/00119253.1951.10743149](https://doi.org/10.1080/00119253.1951.10743149)

27 Ibid.

Dizajneri koji su se bavili omotom gramofonske ploče četrdesetih i pedesetih godina bili su dobro plaćeni ali manje od onih koji su se bavili ilustriranjem časopisa. Zараđivalo se od 100 dolara a u proseku oko 250 dolara po omotu. Dizajneri su voleli ovaj posao jer je pružao najveću slobodu u izražavanju²⁸.

Pedesetih godina XX veka, omotima muzičkih albuma su se i dalje bavile izdavačke kuće koje su ili angažovale određenog dizajnera ili imale sopstveni dizajn studio. Na taj način su zadržavale kontrolu nad vizuelnim aspektom gramofonske ploče. Dizajn studio u okviru izdavačke kuće je pre pojave omota LP ploče radio na drugim vizuelnim sadržajima kao što su katalogi izdanja, plakati i oglasi. Ovakav odnos izdavača prema dizajnu omota ploče je već pedesetih godina bio problematičan za pojedine autore popularne i džez muzike, koji su počeli da pokazuju interesovanje da utiču na vizuelni izgled albuma, jer je on postao najvažniji a ponekad i jedini vid komunikacije sa publikom kroz novi koncept prodaje u muzičkim radnjama. Za razliku od muzičkih albuma na LP pločama, singlovi – ploče na 45 obrtaja u minuti, veličine od 7 inča, su bile promovisane kroz džu-boksove (mašine za biranje i puštanje muzike na javnim mestima) i radijske emisije u kojima još od tridesetih godina postoje top liste singlova. Na taj način promovisani, singlovi dugo i nisu imali štampane omote, već samo etiketu na kojoj su bili osnovni podaci o izdanju. Njihov vek trajanja je bio kraći a i odnos prema njima je bio ambivalentan. Dok su neki umetnici pa i pravci u muzici odbijali objavljivanje svojih pesama na ovom “efemernom” formatu, drugi su ga prihvatili kao objekat koji će postati i simbol određenih potkultura. LP ploča je, sa druge strane, svoju ozbiljnost izražavala i kroz kvalitetne, dizajnirane i štampane omote na sličan način na koji luksuzna izdanja u knjižarama to čine.

Omoti su, kao nekad etikete, služili i za vizuelno razlikovanje muzičkih pravaca. Na primer, prva džez izdanja su bila ilustrirana dok su se na izdanjima klasične muzike često nalazili portreti kompozitora ili izvođača. Kako se muzička industrija razvijala a sa njom se diferencirali muzički žanrovi, tako se i dizajn omota menjao kako bi intezivirao vizuelnu razliku među izdanjima.

Muzička industrija je prepoznala važnost dizajna omota kao marketinški alat i to kroz značajno povećanje prodaje starih izdanja u novom pakovanju. Izdavači pristaju na smanjivanje svojih logotipa koji su nekad činili jedini ili najvažniji vizuelni element na ploči. U osnovi tog smanjivanja, koje se kretalo ka nestajanju, su verovatno dva razloga. Prvi je shvatanje da kupci reaguju na raznovrsne vizuelne sadržaje i jake slogane (što je posledica razvoja marketinške i grafičke industrije pedesetih godina) impulsivnom kupovinom. Drugi razlog je smanjivanje vidljivosti industrijske proizvodnje gramofonske ploče kao kulturnog artefakta. Gramofonska ploča je kroz muzičke kompozicije i umetničke sadržaje koje je reprodukovala, počela da dobija status objekta koji pretenduje da bude umetnički predmet ali je zbog mehaničke produkcije, odnosno masovne proizvodnje ipak nižeg statusa od umetničkog predmeta. Kroz smanjivanje vidljivosti industrije koja stoji iza kreacije predmeta a povećavanje vidljivosti umetničkih sadržaja koje on nosi, predmet – gramofonska ploča, počinje da gradi auru kulturološkog i kolekcionarskog objekta.

Pedesete godine

Džez muzička izdanja su doživela ekspanziju krajem četrdesetih i u pedesetim godinama XX veka. U početku objavljivana u manjoj meri sa etiketama koje ukazuju na nižu vrednost i omotima koji ne prikazuju autore, što je ukazivalo i na problematičan odnos prema muzičarima crne puti, ona postaju centralna dela novih izdavačkih kuća. Najveća od njih koja je zaslužna i za promovisanje džez muzike ali i za otkrivanje talentovanih muzičara i objavljivanje njihovih dela je Blue Note, osnovana 1939. u Nju Jorku. Alfred Lionu, koji je osnovao ovu kuću, pridružio se četrdesetih godina njegov prijatelj i fotograf Frensis Vulf (Francis Wolff) koji je kao suvlasnik radio i na omotima njihovih izdanja zajedno sa dizajnerima koje su angažovali. Fotografije džez

28 Gene Byrnes & Alex Steinweiss (1951) Designing for Record Albums, Design, 53:1, 12-13, DOI: [10.1080/00119253.1951.10743149](https://doi.org/10.1080/00119253.1951.10743149)

muzičara koje je snimao Vulf su često bile štampane na omotima ploča a postale su prepoznatljive i kao takve deo vizuelnog aspekta džez kulture. Crni muzičari više nisu sakriveni već su u prvom planu. Najčešće su fotografije na kojima oni sviraju na svom instrumentu, tokom koncerta ili u studiju. Na fotografijama na kojima muzičari ne sviraju, vidi se bar deo instrumenta. Fotografije su monohromatske, jakih kontrasta i tamnijih valera. Često su snimane iz bliza kako bi se akcentovala ekspresija lica tokom sviranja – čina stvaranja muzike. Dizajner kuće Blue Note, Rid Majls (Reid Miles) je gradio grafičke kompozicije od intenzivnih boja, različitih fontova i fotografija koje je isecao i transformisao, što je postao prepoznatljiv stil ove izdavačke kuće. Veća vidljivost crnih muzičara na omotima ploča je, kako tvrdi Dogerti posledica pojačane komodifikacije crnačke kulture u SAD (Dougherty 2007).

Štamparska tehnika koja se intenzivno razvijala krajem četrdesetih i tokom pedesetih godina tehnički je omogućila štampanje kvalitetnijih reprodukcija fotografije. Procesna štampa punog kolora je bila nova tehnika, tako da je njena upotreba davala utisak skupe produkcije i kvaliteta. Sve veća prisutnost fotografija na omotima ploča je posledica i tehnočoških mogućnosti ali i pokazatelj duboke promene unutar muzičke industrije. Muzičari i autori muzike postaju “zvezde”. Njihovo ime i lik privlače kupce i oni za muzičku industriju postaju ekonomski i marketinški važni. Sa druge strane, muzička industrija drži produkciju predmeta – umetničkog dela u formi gramofonske ploče u svojim rukama pa je izdavanje ploče (i to LP a ne singl izdanja) predstavljalo važan i prestižan momenat u karijeri muzičara. Izdavačke kuće su na taj način postale kustosi popularne muzike. Manje izdavačke kuće su pokazivale veću usmerenost ka stilizovanju omota svojih izdanja kako bi oni postali prepoznatljiv kohezivni vizuelni element. Blue Note je jedna od takvih kuća koja je postala prepoznatljiva kroz dizajn omota više nego kroz svoj logotip. Pažljivim odabirom izdanja, oni su gradili svoj portfolio prateći ne samo tržišne aspekte muzike, već kulturne, umetničke i kolekcionarske. Oni su bili poznati po tome što su muzičare tretirali sa mnogo poštovanja, bez nametanja sopstvenih predstava o tome kako muzika treba da zvuči. Za razliku od velikih izdavača a i od većine manjih nezavisnih kuća, Blue Note je plaćao umetnicima i vreme koje su provodili u vežbanju i snimanju. Na taj način oni su dobijali bolji zvuk i prijateljski odnos sa umetnicima što se odražavalo i na konačno delo – gramofonsku ploču. Taj duh umetničke slobode vidljiv je i na omotima Rid Majlsa koji su se razlikovali od drugih²⁹.

Dejvid Stoun Martin (David Stone Martin) je još jedan od dizajnera čije se ime isticalo na omotima albuma pedesetih godina. Za razliku od njega, Majlsa, Flore i Stajnvajsa, mnogi dizajneri koji su radili u tom periodu nisu zapamćeni jer njihova imena nisu bila štampana na omotima ploča. Mnogi interesantni i uspešni omoti iz tog perioda ne mogu da se povežu sa svojim autorom jer ne postoji trag koji bi ukazao na vezu sa određenom osobom. Martin je radio za više izdavačkih kuća (Mercury, Asch, Disc, Dial) kojima ga je preporučivao njegov prijatelj, muzički producent Norman Granz. Njegova rešenja su najčešće bile ilustracije tušem i perom, akvarelski obojene jednom bojom.

Omot albuma pedesetih godina zamenjuje tekst koji često izostaje u džezu. Vizuelni prikazi se obraćaju slušaocu i postaju jedan od nagoveštaja atmosfere muzike na ploči. Zbog toga su ilustracije na omotima džez ploča često koristile stilove koji su tada dominirali u likovnim umetnostima. Posebno su bile omiljene apstraktne kompozicije. Mnogi omoti pokazuju jasnu vezu sa umetničkim pravcima kao što su nadrealizam, kubizam i apstraktni ekspresionizam i sa delima Roj Lihtenštajna i Džeksona Polaka³⁰.

Jedna od karakteristika omota džez albuma, koja se javila pedesetih godina i nastavila da bude dominantan vizuelni izraz i u kasnijim godinama, je upotreba tipičnih fotografija muzičara na kojima su oni zamišljeni ili u grču dok sviraju instrument. Dogerti povezuje ovaj stil sa time što su umetnički direktori i dizajneri omota uglavnom bili belci i da takva percepcija džez muzičara i

29 Alexander Ross Charchar, <http://retinart.net/artist-profiles/jazzy-blue-notes-reid-miles/>, (23.11. 2016.)

30 Carissa Kowalski Dougherty, *The Coloring of Jazz: Race and Record Cover Design in American Jazz, 1950 to 1970*, Design Issues, Vol. 23, No. 1 (Winter, 2007), pp. 47-60, MIT Press

muzike zapravo predstavlja način na koji belci percipiraju crnačku muziku (Dougherty 2007). Belačka percepcija džez i bluz muzike se razlikuje od crnačke percepcije. Crnci percipiraju muzičare kao deo zajednice i posmatraju ga kroz relacije sa drugim muzičarima, publikom i porodicom dok belci imaju tendenciju da muzičare stavljaju u uloge heroja i posmatraju ih kao izolovane individue koje su same u svom kreativnom procesu. Zbog toga su muzičari na fotografijama predstavljeni kao individualci, bilo da su na sceni – u aktu stvaranja muzike ili sede zamišljeni držeći svoj instrument (Panish 1997, 63). Interakcija muzičara i publike je osnovna komponenta džez muzike. Mnogi džez muzičari su učili tako što su prvo bili deo publike. Gramofonska ploča u ovakvom odnosu predstavlja predmet u kome je objedinjen simulakrum pozornice, ambijenta i muzičara. Omot postaje vizuelizacija događaja u kome se džez “dešava”, zamrznuta slika koja treba da upotpuni atmosferu u kojoj nastaje muzika.

Omoti rok i pop albuma su najčešće reflektovali popularnu kulturu i modu tog vremena. Isticana je fizička lepota izvođača popularne muzike, njihov izvođački stil i imidž kroz ilustrovane portrete ili fotografije. Dominira kreativna upotreba raznolikih fontova i kontrastne kombinacije boja. Za razliku od omota ploča džez muzike, omoti ploča pop muzike su više usmereni ka prikazivanju i promovisanju životnih stilova poput naslovnih strana u magazinima i mladalačkog koncepta zabave i slobodnog vremena. Seksualnost je takođe isticana na mnogim omotima popularne muzike pedesetih godina kroz fotografije mladih žena u izazovnim pozama i odeći nalik na ilustracije iz pin up časopisa. Pojavili su se i konceptualni albumi koji su obrađivali određenu temu, kao što je “In the Wee Small Hours” Frank Sinatre. On se bavi težinom ljubavnih odnosa kroz reflektivne tekstove pesama i muziku. Omot, slikarska ilustracija Sinatre na ulici osvetljenoj slabim uličnim svetlom, zamišljenog, sa cigaretom u ruci već govori o temi kojom se album bavi. Plavi tonovi koji dominiraju kompozicijom takođe doprinose sugestiji osećanja tuge i ljubavne boli. Dogerti navodi da je nejasno u kojoj meri je (i da li je uopšte) postojala interakcija između dizajnera omota džez albuma i autora muzike (Dougherty 2007). Ona pretpostavlja da su se izdavačka kuća i njen umetnički direktor (ukoliko je postojao) bavili vizuelnom prezentacijom i uopšte načinom kroz koji će se ploča predstaviti publici, dok se muzičari nisu mešali u taj aspekt stvaranja muzičkog albuma. Ovaj odnos govori da je dizajn omota ploča u pedesetim godinama još uvek bio usputna aktivnost umetnika i dizajnera (najčešće grafičkih) i da nisu postojala jasna pravila i uređeni odnosi između dizajnera, izdavačke kuće i muzičara. Dizajneri su do posla u muzičkoj industriji dolazili preko prijateljstva (Martin, Miles) ili tako što su već bili deo muzičke industrije radeći na plakatima i katalozima (Steinweiss, Flora).

Ipak, postojali su i primeri angažovanja poznatih umetnika, preko prijateljskih veza, na dizajnu omota albuma. Za album *Lonesome Echo* (1955), autora Dćeki Glison (Jackie Gleason), omot je napravio Salvador Dali. Dali se potpisao na samoj slici na omotu, a u bečeškama na omotu je napisao: ”Prvi efekat je patnja, prostor i usamljenost. Drugi, krhkost krila leptira, bačena duga senka kasnog popodneva, odjekuje kroz pejzaž kao eho. Ženski element, udaljen i izolovan, gradi savršen trougao sa muzičkim instrumentom i njegovim drugim ehom, školjkom.³¹”

Šezdesete godine – stvaranje aure mehanički reprodukovanog predmeta

Period u kome se popularna muzika profilisala u više pravaca nego u prethodnoj dekadi i koji karakteriše veća sklonost ka eksperimentu, pokazuje nešto sporije promene u dizajnu omota ploča. Tek od polovine dekade, vidljivi su značajniji koraci ka inovaciji u vizuelnom izrazu kroz omote ploča. U prvoj polovini dominiraju i dalje portreti muzičara i atmosferične ilustracije, dok kasnije oni bivaju zamenjeni raznolikim tipovima prikaza. Jedan od njih su psihodelične ilustracije koje su pratile ovaj muzički žanr (psihodelična muzika). I dalje su prisutni nadrealistički prikazi koji se u izvesnoj meri poklapaju sa velikim interesovanjem mladih za istraživanjem percepcije i

31 Norman Rockwell Museum, Illustration History – an educational resource and archive
<http://www.illustrationhistory.org/artists/salvador-dali>, (23.11.2016.)

eksperimentisanjem sa opijatima. Muzika se više ne shvata samo kao zabavna ili umetnička forma, već kao moćan izraz političkih stavova. Muzičke zvezde (Hendrix, Joplin) učestvuju na antiratnim festivalima i koncertima. Omoti dobijaju ambivalentnu ulogu koja će se razvijati i kroz naredne dekade: oni prikrivaju industrijsku proizvodnju kroz koju ploča nastaje ali i etiketiraju predmet kao proizvod. Različiti muzički pravci imaju i različite stavove po pitanju muzičke industrije i popularnosti koja rezultira većim tiražima. Rok muzičari više streme ka stvaranju aure umetničkog dela kod gramofonske ploče, preciznije muzičkog albuma. To čine kroz konceptualne albume ali i kroz omote koji jasno pokazuju da im nije primarna funkcija promovisanje ličnosti, već pretenduju da budu umetnička dela a ponekad i da prenose subverzivne poruke.

Psihodelična vizuelna umetnost je vidljiva kako na slikama i plakatima, tako i na omotima gramofonskih ploča. Nju odlikuju intenzivne boje i jaki kontrasti, bogate ilustracije floralnih i apstraktnih motiva, ručno kolorisane fotografije i kolaži fotografija nadrealističke tematike. Kroz psihodeličnu muziku i umetnost plakata, postao je popularan oblik slova oblikih ivica, iskrivljen sa uveličanim pojedinim delovima. Takav font je postao simbol popularne grafičke umetnosti šezdesetih godina kroz omot albuma Bitlsa - Rubber Soul (1965).

Publika šezdesetih posmatra omote albuma kao integralni deo iskustva slušanja ploče. Oni nisu samo ambalaža koja treba da privuče pažnju prilikom kupovine već umetnički rad – (eng. Artwork).

Jedna obožavateljka Bitlsa iz šezdesetih godina govori o doživljaju slušanja ploča:

“Sedeli bismo sa albumom u rukama, posmatrajući omot i tekstove, dok su nam uši bile usmerene ka Hi-Fi uređaju, zvuk je bio pojačan najjače što je moglo. Omoti albuma su bili deo iskustva jednak samoj muzici.”³² Psihodelična umetnost šezdesetih godina, pokazivala je značajnu promenu u percepciji vizuelne umetnosti. Likovna dela, kao i muzička, nisu samo za posmatranje, već se doživljavaju. Grafike, plakati i omoti albuma, vizuelno interpretiraju efekte koje proizvode psihodelične supstance kao što je LSD koji je bio najpopularnija droga tog vremena. Muzika i slika su deo jedinstvenog iskustva.

Kako su Bitlsi smatrani za inovatore u popularnoj muzici, tako su i omoti njihovih albuma morali da budu inovativni. Omot za album “Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band” iz 1967. je jedan od upečatljivih omota svih vremena a podigao je nivo važnosti vizuelnog izražavanja kroz omote ploča u šezdesetim godinama. Po rečima dizajnera ovog omota Ser Piter Blejka (Ser Peter Blake), njegov odnos prema dizajnu je bio drugačiji baš zbog činjenice da se radi o važnom albumu važnih muzičara: “U sebi sam mislio da stvaram umetničko delo a ne omot albuma. Taj omot je bio skoro scenografsko delo.”³³ Fotografski prikaz članova grupe je manji deo kompozicije u kojoj su se našli ličnosti iz sveta kulture, politike, istorije, religije, umetnosti... Za razliku od omota albuma pop muzike, koji su gotovo uvek u prvi plan isticali autore muzike, na ovom omotu to nije slučaj. Zbog toga se on može smatrati začetkom tendencije koja će se nastaviti u narednim godinama u dizajnu omota rok albuma gde se likovi muzičara zamenjuju drugim vizuelnim elementima koji stoje kao kodirana poruka. Odsustvo fotografija muzičara na omotu je često izraz umetničkih aspiracija autora muzike koji i na taj način žele da se distanciraju od industrije zabave kao što je slučaj sa gotovo svim omotima Led Zeppelin i Pink Floyd.

Šezdesetih godina dolazi i do preplitanja popularne kulture sa umetnošću. Umetnost postaje popularna i izražava svoju kritiku konzumerizma tako što i sama postaje roba. Mnogi umetnici kombinuju medije u kojima se izražavaju a popularna muzika i slikarstvo se povezuju i kroz omote na albumima. Richard Hamilton (Beatles, White Album), Andy Warhol (Velvet Underground, The Velvet Underground & Nico) su napravili neke od najpoznatijih omota albuma šezdesetih godina. Primetno je i značajno smanjenje ili izostajanje logotipa izdavačke kuće sa prednje strane omota, što je rezultat tendencije koja je primetna još od pedesetih godina. Omot postaje maska

32 Designing Revolution: The Beatles Album Covers, <http://network9.biz/brand-design/revolution-designing-the-beatles-album-covers/>, (28.11.2016.)

33 Ibid.

gramofonske ploče – uniformnog i istovetnog, bezbroj puta multipliciranog predmeta. On sakriva industrijski proizvod i označava ga kao delo umetnosti – artwork (eng. naziv za omot gramofonske ploče).

Ne samo što sve više izostaju ili se smanjuju podaci o izdavačkoj kući, već počinje da se smanjuje i količina ostalih tekstualnih sadržaja sa prednje strane omota. Pored imena autora i naziva albuma, retko se pojavljuju ostali natpisi koji su nekad isticali hit singlove sa albuma. Uzrok tome je moguće videti i u negativnom stavu koji su neki popularni muzičari zauzeli prema singl izdanjima. Bitlsi su objavili album "With the Beatles" (Parlophone, 1963.) na kome su bile pesme koje nisu objavljivane na singl pločama. Omoti albuma, koji su bili prestižniji format u odnosu na singl, iskazuju taj status kroz odsustvo poruka koje bi mogle da imaju marketinški prizvuk, poput ranije prisutnih naznaka o nekoj hit pesmi koja se nalazi na albumu. Album se shvata kao umetničko delo dok se singl ploča sve više doživljava kao roba sa kraćim rokom trajanja i taj odnos je vidljiv i u dizajnu omota. Kako Bob Dylan navodi u svojoj autobiografiji:

"Long Play ploče su delovale kao sila gravitacije. One su imale omote, prednji i zadnji, u koji ste mogli da gledate satima. U poređenju sa njima, 45-ice su bile slabašne i nekristalizovane. Samo su stajale na gomilama i nisu delovale važno. Ionako nisam imao pesme u svom repertoaru za komercijalni radio...Nije stvar samo u tome što je moj stil previše žustar i težak da bi se provukao do radija, već su meni pesme bile mnogo važnije od lake zabave." (Dylan 2004, 20). Iz njegovog sećanja, vidljiv je odnos prema singl pločama kao zapisima hitova za "laku zabavu". Zbog toga su muzičari koji su pretendovali na stvaranje umetničkih dela, poput izvođača i kompozitora klasične muzike, preferirali LP album. Kao jednu od prednosti i izvor snage formata LP ploče, Dilan navodi i dizajn omota "u koji je moglo da se gleda satima" kao superiorni element u odnosu na singl ploču kojoj je često i nedostajalo dizajnersko rešenje omota.

Posmatranju albuma kao umetničkog dela naspram efemernosti singl ploče, doprineli su i Bitlsi kroz konceptualni album "Sgt. Peppers Lonely Heart Club Band". Veliki uspeh ovog albuma i njegov iskorak iz rutine stvaranja albuma od već objavljenih ili radijski emitovanih singlova, ohrabrio je i druge muzičare da snimaju konceptualne albume a uz to i pomerio dizajn omota ploče ka autentičnoj oblasti dizajna, različitoj od dizajna muzičkog plakata ili ambalaže.

Prvi album grupe Rolling Stones (DECCA 1964) je prvi omot ploče u popularnoj muzici na čijoj naslovnoj strani nema ni naziva grupe ni naziva albuma. Osim fotografije članova grupe koju je snimio Nikolas Rajt (Nicolas Wright) i logotipa izdavačke kuće, nema drugih vizuelnih elemenata. Ideju za ovakav omot dao je menadžer grupe, Andriju Lug Oldam (Andrew Loog Oldham) postavljajući same članove grupe kao primarni znak koji ukazuje na samog sebe. S obzirom da se radi o prvom albumu grupe, odsustvo verbalnih elemenata ukazuje i na to da je album namenjen pravim poznavacima pop kulturne muzičke scene. Pored toga, odsustvo bilo kakvog objašnjenja ili etiketiranja, postavlja predmet – album u kategoriju objekata koji nisu klasična konzumeristička roba, mada se još uvek nalaze na istom tržištu. Fotografija na omotu ovog albuma ima mnogo sličnosti sa fotografijom na omotu albuma "With the Beatles" (Beatles, Parlophone 1963.) koji je izdat godinu dana pre (gotovo identično osvetljenje koje polovinu lica ostavlja u tami a polovinu osvetljava, tamna, skoro crna pozadina, ozbiljni izrazi lica), što pokazuje i identifikaciju sa odrđenim muzičkim izrazom i mladalačkom kulturom u usponu kao i pretenzije ka popularnosti koju su Bitlsi već imali.

U popularnoj kulturi krajem šezdesetih godina, razvija se bogata vizuelna komunikacija kroz grafički dizajn koji je usmeren ka kreiranju i prenošenju poruka. To je bio "svet pun poruka", kako kaže Majk Mekinerni (Mike McInnerney) koji je dizajnirao omot rok opere "Tomy" grupe The Who, tako da je i on nastojao da poput ostalih, prenese neku poruku kroz ilustracije. Za ovaj posao ga je angažovao Pit Taunshend (Pete Townshend) iz grupe The Who jer su bili prijatelji a proces rada je uključivao slušanje traka snimljenih u studiju i čitanje libreta. Poput mnogih umetnika iz tog perioda, Mekinerni je takođe bio fasciniran spiritualnim idejama, op-artom, koji se bavio percepcijom i iluzijama, i nadrealizmom zbog njegovih transcendentnih mogućnosti "kao što je

pronalaženje poezije u običnom”³⁴ Poput Peter Blakea Blejka koji je dizajnirao omot albuma Sgt. Pepper, Mekinerni, takođe iskusan dizajner i urednik britanskog andergraund časopisa International Times, navodi da mu je rad na omotu ovog dvostrukog albuma bio posebno važan: ”U to vreme, imao sam osećaj da radim na posebnom projektu. Zbog toga je (projekat) nastavljaio da se širi.” Rad na omotu je trajao oko tri meseca a za to vreme se razvio u triptih koji je pratila knjiga od dvanaest stranica³⁵.

Iz ovih i drugih primera, moguće je zaključiti da je dizajn omota ploča, naročito LP albuma, počeo da se posmatra kao specifična oblast dizajna koja često uključuje pasioniran i posvećen pristup autora. Izdavačke kuće takođe vrše uticaj na izgled omota, najčešće kroz insistiranje da se pojave lica muzičara na. Izdavačke kuće su reagovala na dizajn omota i ukoliko bi on bio politički ili društveno uznemirujuć, kao u slučaju poznatog omota Bitlsa - “Yesterday and Today” (Capitol Records 1966.). Tada je cela prednja strana prvog izdanja omota bila prepleljena drugom fotografijom. Originalna fotografija na kojoj su članovi grupe u mesarskoj uniformi prekriveni komadima mesa i delovima lutaka (inače delo fotografa Roberta Vitejkera (Whitaker) pod nazivom “A Somnambulant Adventure”) delovala je suviše agresivno kompaniji EMI, vlasniku Capitol Records-a iako je prethodno ista fotografija korišćena za promociju singla “Paperback Writer” grupe Bitls. Možda je i to pokazatelj ozbiljnosti sa kojom se posmatrao omot albuma u odnosu na omot singla ili promotivni plakat. Članovi grupe, naročito Pol Mekartni i Džon Lenon su u to vreme objašnjavali da je omot čak suviše blaga kritika rata u Vijetnamu.

Ambivalentna uloga omota gramofonske ploče (koji je sa jedne strane maska za proizvod a sa druge ga predstavlja) leži u osnovi dizajnerskih rešenja koja imaju za cilj da razbiju vezu omota sa oglašavanjem i prodajom. Njih su najviše koristili rok muzičari koji su počeli sve ređe da postavljaju svoje fotografije na omote ploča. Jedan od takvih primera je album Bitlsa, “Beatles “ iz 1968. poznat i kao “White Album” (beli album) koji je bio potpuno beo. Na prvim izdanjima je samo bilo otisnuto ime grupe i istoimenog albuma kao i serijski broj. Utisnut serijski broj je takođe ambivalentni element koji ističe dvojni prirodu omota gramofonske ploče, sa jedne strane je povezujući sa umetničkom grafikom koja koristi sličnu numeraciju, a sa druge ukazujući na industrijsku proizvodnju koju bi trebalo da prikriva.

Sedamdesete godine

Bkston u radu “Rock Music, Star System and Rise of Consumerism” opisuje transformaciju dizajna omota gramofonskih ploča od onih kojim dominiraju portreti muzičkih zvezda ka kompleksnim prikazima sa kraja šezdesetih i početka sedamdesetih u kojima se pojavljuju motivi koji “stvaraju zvezdu u njenom odsustvu”. On primećuje da to koincidira sa opadanjem prikaza ličnosti i povećanim brojem znakova i konotacija u oglašavanju odnosno reklamama. Ovakav razvoj u dizajnu omota, smatra Bakston, pokazuje integraciju rok muzike u svet mode i dizajna (Buxton 1983, 391).

Tendencija stvaranja konceptualnih albuma koji treba da se slušaju kao umetnička celina, nastavlja se i u sedamdesetim. Muzičke grupe kao što su Cream, Led Zeppelin i Pink Floyd i autori kao što je Bob Dylan, ignorišu i protive se konzumerističkom odnosu prema muzici oličenom u hitovima na singl pločama. Međutim, sedamdesetih godina se pojavljuju i pravci u muzici ili mladalačke kulture koje su se manifestovale kroz muzičke pokrete, koji se baziraju na singl izdanjima na pločama od 45 obrtaja u minuti poput pank, ska i glem roka (Osborne 2012, 141).

Većina muzičkih pravaca izražava svoj negativan stav prema tržišno orijentisanoj muzičkoj industriji kroz odbijanje uobičajenih marketinških strategija koje se primenjuju kroz dizajn omota. Pank potkultura to čini razotkrivanjem i iznošenjem karaktera industrijskog proizvoda gramofonske

34 Cover Story – “Tommy” by Mike McInnerney,

http://rockpopgallery.typepad.com/rockpop_gallery_news/2007/06/cover_story_tom.html, (28.11.2016.)

35 Ibid.

ploče u prvi plan. Kroz odabiranje formata ploče od 45 obrtaja, koja se smatrala površnom, u odnosu na više cenjen LP album, i služila za brzo konzumiranje hitova proizvedenih po "receptu", oni su činili proces proizvodnje i trgovine vidljivim elementom koji treba da informiše o stvarnom načinu funkcionisanja muzičke industrije i nepoštenih odnosa koji u njoj postoje. Pored toga, pank publiku i potkulturu su činili ljudi slabijeg imovinskog stanja, tako da su im lakše bile dostupne jeftinije singl ploče. Na taj način je i format ploče postao poruka.

Sa druge strane, rok muzičari su, kao i šezdesetih, često odbacivali singl ploču iz istog razloga iz kog su je pank muzičari "veličali" - ona je bila simbol konzumerizma i hitova koji su napisani "po šablonu" kako bi doneli novac muzičkoj industriji. Omoti muzičkih albuma, koji su smatrani umetničkom formom, su u slučaju rok muzike, i dalje prikrivali muzičku industriju, odbijajući elemente koji bi ukazivali na konzumeristički karakter predmeta – gramofonske ploče. Omoti vizuelno predstavljaju muzičare ili njihove stavove ali ne i kompaniju koja je omogućila proizvodnju ploče. Grafička rešenja omota albuma pokazuju da su i velike izdavačke kuće bile saglasne sa ovim načinom prikriivanja jer je takav pristup davao dobre finansijske rezultate.

Kreiranje aure umetničkog predmeta oko gramofonske ploče uglavnom je nastavilo da se odvija kroz koncipiranje albuma i njihovih omota, međutim stalno je bila prisutna kritika pa čak bojazan od pravca u kome se kretao tehnološki razvoj a kroz njega muzički biznis ili muzička industrija.

Odnos muzičara, kreatora omota i izdavačkih kuća sedamdesetih godina, opisao je Powel (Hipgnosis dizajn studio) 1978. godine: "Nismo previše popularni kod izdavačkih kuća jer smo vrlo zahtevni kada je u pitanju štampanje i odobravanje našeg rada. Radimo svojim tempom i skloni smo da budemo skupi. Mi kažemo svojim klijentima da ako nešto žele, to mogu i da imaju. Muzičke kompanije ne mogu." Thorgherson (Hipgnosis dizajn studio) je u dokumentarnom filmu "Cover Story - Album Art" iz 2013, rekao o ovom odnosu: "Sklon sam mišljenju da ja radim zajedno sa muzičarima a protiv izdavačke kuće."³⁶

Mogu se primetiti tri ključne karakteristike koje određuju pravac kretanja u dizajnu omota gramofonske ploče sedamdesetih godina: konceptualni omoti albuma, oživljavanje singl ploče kroz Pank potkulturu i ekspanzija muzičkog video spota.

Konceptualni omoti

Na omotu albuma "Go 2" grupe XTC iz 1978. godine u izdanju izdavačke kuće Virgin, ironično se iznosi ono što je očigledno kroz beli tekst na crnom omotu ("crno na belo" je izvrnuto ovde kao belo na crnom) i to oblikom slova tipičnim za pisaće mašine koji simbolično predstavlja formalni i bezličan zapis. Umesto fotografije ili ilustracije, tekst poput etikete objašnjava i time banalizuje ploču i njen omot deklarišući ga kao robu a ne kao artefakt kulture ili serijski proizveden umetnički predmet kakav ploča ustvari pretenduje da bude. On akcentuje ambivalentnost odnosa prema gramofonskoj ploči i njenom omotu na način na koji to čini pop art u umetnosti etiketirajući je kao robu koja se prodaje. Omot se u ovom tekstu karakteriše kao trik ili prevara koja navodi ljude da kupe ploču samo zarad njenog omota: "Ovo je OMOT PLOČE. Ovo pisanje je DIZAJN na omotu ploče. DIZAJN pomaže da se ploča PRODAJE. Nadamo se da ćemo privući tvoju pažnju na nju i ohrabriti te da je uzmeš...."

Mi ti bar govorimo direktno, umesto da te zavodimo pomoću lepih ili proganjajućih prikaza koji ti to nikada ne bi rekli. Mi ti kažemo da bi trebalo da kupiš ovu ploču jer je ona u suštini PROIZVOD a PROIZVODI treba da se konzumiraju a ti si konzument a ovo je dobar PROIZVOD..."

Istaknute reči su vizuelni element koji pojačava poruku teksta. Samo letimičan pogled na omot, bez čitanja svih reči odaje ton celog teksta: OMOT PLOČE, DIZAJN, PRODAJA, ZADOVOLJSTVO, PROČITAJ, ŽRTVA, PRESTANI DA ČITAŠ SADA!, TRIK, PROIZVOD, BUDALASTO, TI.

36 Mike Alleyne (2014), After the Storm: Hipgnosis, Storm Thorgherson and the Rock Album Cover, Rock Music Studies, Rock Music Studies, 1:3, 251-267, DOI: [10.1080/19401159.2014.949553](https://doi.org/10.1080/19401159.2014.949553)

Autori omota su kolektiv Hipgnosis koji su dominirali u sferi dizajna omota gramofonskih ploča sedamdesetih godina, postavši poznati još od prvih omota koje su napravili za grupu Pink Floyd. Najpoznatiji i najviše istican omot za ploču Dark Side of the Moon iz 1973. godine je prikaz staklene prizme kroz koju se bela svetlost razlaže na linije u raznim bojama koje krivudaju po omotu nalik na zapis otkucaja srca (EKG). Omot albuma "Houses of the Holy" grupe Led Zeppelin je 1974. godine nominovan za Gremi nagradu, dok je omot za album "Wish You Were Here" (1975.) grupe Pink Floyd prava vizuelna kritika odnosa unutar muzičke industrije. Tokom svoje karijere, Hipgnosis su uvek proizvodili inovativne omote i na taj način oblikovali autentičan i prepoznatljiv stil. Veći deo njihovih radova uključuje nadrealističku fotografiju a koncipirani su tako da intrigiraju i provociraju posmatrača vizuelnim ili narativnim elementima, odnosno kroz prikaze ali i kroz tekst kao na prikazanom omotu grupe XTC.

Pank singl ploče

Pank potkultura iskazuje svoj kritički stav prema društvu u kome je skoro sve moguće kupiti i u kome se stimuliše produblјivanje klasnih razlika, koje se manifestuju kao razlike u kupovnoj moći, kroz odbijanje konzumerističkog obrasca ponašanja. Kroz stvaranje odeće i modnih detalja od odbačene odeće i drugih svakodnevnih predmeta i stvaranje vizuelnih sadržaja kao što su plakati i omoti ploča jeftinim - uradi sam tehnikama, oni stvaraju prepoznatljiv stil. Kroz te prakse pank muzičari "oživljavaju" singl ploče koje su se još od šezdesetih smatrale za potrošnu robu na kojoj su snimljeni efemerni muzički hitovi i kao takve pravi simbol konzumerizma u svetu popularne muzike. U početku, zbog mnogo manjeg finansijskog ulaganja pri izdavanju singl ploče, a kasnije kao kritički oblikovan izraz, singl ploča postaje simbol Pank potkulture. I jedino kroz taj oblik zaista singl ploča izbegava svoju sudbinu odbačene robe. Na pragu sedamdesetih, 1969. godine na omotu prvog albuma grupe The Stooges (Elektra 1969) koji se vezuje za američki protopank, vidljiva je želja da se vizuelno izrazi neslaganje sa tadašnjim glavnim tokovima koje su predstavljale grupe kao što su Beatles, The Doors i slično. Kako Volš primećuje, element u kome je vidljiva razlika između dve muzičke ere, a koji je izražen i na omotu ovog albuma, je u stavu (Walsh 2006). Na omotu su portreti članova grupe, kao što je slučaj na većini omotima šezdesetih godina, međutim, na licima The Stooges je primetna ljutnja i bes. U dokumentarnom filmu Džim Džarmuša (Jim Jarmush), "Gimme Danger" (2016), Igi Pop (Iggy Pop) još jednom ističe tu ključnu razliku u stavu: "Muzika je život a život nije biznis" što je direktno izražen negativan stav prema muzičkoj industriji a naročito prema njenoj sprezi sa politikom. Hipi pokret, koji je tada postao jedan od glavnih tokova mladalačke kulture, je u pank potkulturi posmatran kao projekat muzičke industrije i zbog toga kao "kulturološka pretnja" u čijem uništavanju je Iggy Pop učestvovao: "Verujem da sam pomogao da se počiste šezdesete"³⁷.

Svoje neslaganje sa glavnim kulturnim, sociološkim tokovima i odnosima, pank potkultura je izražavala kroz muziku i tekstove ali je, verovatno više nego bilo koja muzička potkultura, koristila vizuelne prikaze u te svrhe - kroz omote albuma, plakate, fanzine³⁸ i odeću. Uprkos važnosti vizuelne poruke, nije postojala stilska ujednačenost ili neka pravilnost kojom bi bilo moguće odrediti kategoriju pank omota gramofonskih ploča do polovine sedamdesetih (omoti albuma Ramones podsećaju na omote The Stooges, omoti albuma Patti Smith uključuju njene androgine crno bele portrete, albumi grupe Crass su veliki savijeni poster i sa političkim porukama nalik na grafite...). Pank moda i vizuelna kultura su se profilisali sredinom sedamdesetih i to kroz DIY³⁹ tehnike u izradi odeće i odevnih dodataka kao i omota ploča a najviše sedmoinčnih singl izdanja - formata koji je postao simbol pank muzičke potkulture. Volš primećuje da je od 1976.

37 Jarmush Jim, Gimme Danger, muzički dokumentarni film, Low Mind Films, New Element Media, 2016.

38 Neformalni časopis - novine koji su pripadnici podkultura a naročito pank potkulture koristili u komunikaciji sa svojom publikom a koje su uvek sami izrađivali i štampali takozvanim "uradi sam" tehnikama.

39 Do It Yourself - Uradi sam tehnika

godine i izdanja grupe Sex Pistols, "Anarchy in UK" većina britanskih pank grupa vrlo jasno vizuelno stilski definisana: "The Clash, su se predstavljali kao ozbiljna mlada agitprop gerila, fotografišući se ispred preteće urbane pozadine od zidova depresivnog Londona na kojoj su ispisani slogani." On smatra i da su Sex Pistols stvorili tradicionalno pank uverenje – da je moguće subvertirati sve prikaze respektabilnosti i normalnosti; "da je razdragana normalnost u suštini zloba i da se njom prikriva bolest koja buja ispod ispraznog osmeha britanske (i zapadnjačke) kulture." (Walsh 2006, 33).

Pank muzička potkultura se razvijala oko manjih, nezavisnih prodavnica ploča i butika u kojima se promovisala i prodavala odeća karakteristična za ovaj pokret, poput butika u kome su Malkolm Meklern (Malcolm McLaren) i Vivijen Vestvud (Vivienne Westwood) i razvili i propagirali pank potkulturu. Način poslovanja pank izdavačkih kuća, razlikovao se od načina na koji su funkcionisale velike muzičke izdavačke kuće i muzička industrija u celini. Čak bi se moglo reći da su ove izdavačke kuće bile "na strani" muzičara čiju su muziku objavljivali a protiv globalne muzičke industrije. Pank izdavačke kuće i druge nezavisne izdavačke kuće su isticale svoje razumevanje muzike koju objavlju kroz učešće u kreativnom procesu i dobar, saučesnički a ne eksploatatorski odnos sa umetnicima. Dave Robinson iz izdavačke kuće Stiff Records o ovom odnosu kaže: "Radeći u upravi glavnih izdavačkih kuća pre nego što sam osnovao svoju, shvatio sam da nisu zaista znali šta su imali i da nisu znali šta je pravi marketing. Oni nisu poznavali osećaj u grudima koji govori da ste pronašli odličan bend. Oni to nisu razumeli. Oni su smatrali da su turneje nešto što je posao benda a oni bi, ako im se posreći, mogli da od toga imaju koristi. A momci iz izdavačkih kuća bi govorili o tome koliko su novca potrošili na neki ugovor umesto da govore o muzici koju njihovi muzičari prave...Stiff je napravljen tako da im pokaže šta prava izdavačka kuća može da uradi pomoću stava i muzike koja je stvarna. Mi smo potpisivali ugovore sa bendovima direktno na ulici." (Savage, Baker eds. 2013, 30). Dizajn omota u ovim izdavačkim kućama je smatran za važan komunikativni i stilski element, po snazi gotovo jednak muzici. Barni Babs (Barney Bubbles), umetnik koji je poznat po rešenjima omota za mnoga izdanja nezavisne muzičke scene, imao je prepoznatljiv i autentičan stil i radio je za izdavačku kuću Stiff i Chiswick kao i druge aktere pank muzičke scene. Njegov rad, poznat po humoru i socijalnom aktivizmu je postao deo prepoznatljive vizuelne komunikacije mladalačkih alternativnih potkultura sedamdesetih.

Mnoge nezavisne izdavačke kuće poput Stiff, Chiswick i Factory su negovale sopstveni vizuelni stil u dizajnu omota i zbog toga se oslanjale na dizajnere koji su često bili zaposleni u izdavačkoj kući, imali prostor unutar poslovnog prostora izdavačke kuće ili bili bliski prijatelji osnivača i vlasnika izdavačke kuće. Oni nisu bili povezani samo honorarima i po tome se odnos dizajnera i nezavisne izdavačke kuće razlikuje od uobičajenog odnosa dizajnera i klijenta. Barney Bubbles je bio povezan sa Stiff Records, Peter Saville sa Factory Records, Vaughan Oliver sa 4AD... Neke nezavisne izdavačke kuće, poput Rough Trade, prepuštale su dizajn omota autorima albuma smatrajući da omot treba da bude izraz muzičara, nezavisan od negov unapred definisanog stila izdavačke kuće. Džef Trevis (Geoff Travis) iz Rough Trade-a smatra da je njegova izdavačka kuća, jedna od DIY etiketa iz sedamdesetih godina, karakteristična po stavu da je potrebno stvoriti mogućnosti da se umetnici izražavaju kroz predmet kakav je gramofonska ploča: "Mi smo osećali da radimo za njih (muzičare). Mi nismo mislili da oni imaju sreće što im mi pravimo ploče, već smo sebe smatrali srećnicima što oni snimaju svoju ploču za nas. Tako smo se tada osećali a tako se i sada osećamo...Naši omoti ploča nikada nisu imali stil kuće na način na koji su imali omoti izdanja Factory-a. Ali smo osećali da ne želimo da kažemo umetnicima kako treba da izgleda njihov omot. Mi smo želeli da oni kažu šta bi želeli, sve dok je to bilo nešto dobro. Mislim, kada bi to bilo nešto loše, mi bismo im to i rekli." (Savage, Baker eds. 2013, 31)

Izdavači i umetnici su zajednički radili na kreiranju i proizvodnji gramofonske ploče koja na taj način zaista postaje drugačija od običnog industrijskog proizvoda – postaje industrijski

proizveden kulturološki proizvod “sa stavom” nastao kao rezultat procesa dizajniranja (Attfield 2002, 33).

DIY (Do It Yourself) izgled pank omota je ukazivao na proces proizvodnje koji je uključivao snalaženje i koji je izvan eksploatatorskog sistema globalne industrije. Zbog toga se isticao kao važan element u dizajnu omota kroz tehnike fotokopiranja, upotrebu pronađenih fotografija i predmeta, otiskivanje ručno rađenih pečata, tehniku kućne sito štampe i slično. Kolaž je bila omiljena tehnika jer je davala mogućnost spajanja vizuelnih elemenata i postavljanje raznih poruka u nove odnose čime se konstruisala nova, često provokativna poruka. Osim toga, kolažiranje je u temeljima pank potkulture. Hebdidž navodi razne mladalačke potkulture i stilove čiji se elementi prepliću kako bi konstruisali novu mrežu simbola: “Niti Dawid Bowie-a i glem roka su bile protkane elementima američkog proto pank (Ramones, Heartbreakers, Iggy Pop, Richard Hell), sa frakcijom londonskog pab-roka (101, Gorillas i drugi), inspirisani mod potkulturom šezdesetih, oživljavanjem četrdesetih i R'n'B bendovima iz Sautenda (Dr Feelgood, Lew Lewis, i drugi), od nordern soula i od regea... Ovaj nemogući savez različitih i naizgled nespojivih muzičkih tradicija, misteriozno ostvaren kroz pank, potvrdio se i kroz podjednako eklektičan stil odevanja koji je reprodukovao istu vrstu kakofonije na vizuelnom nivou. Ceo spoj, bukvalno povezan sigurnosnim iglama (zihernadlami), postao je slavan i vrlo fotogeničan fenomen poznat kao pank, koji je kroz 1977. snabdevao tabloide materijalom za predvidivo senzacionalno izdanje a kvalitetnu štampu dobrodošlim katalogom lepo razbijenih kodova. Pank je reprodukovao potpunu istoriju odevanja posleratnih mladalačkih kultura radničke klase u kolažiranoj formi, kombinovanjem elemenata koji su originalno pripadali drugim epohama.” (Hebdige 1979, 26) Kako Hebdige dalje zaključuje: “Pank je zbog toga, najbolja tačka polazišta za proučavanja ove vrste jer je pank stil sadržavao iskrivljene refleksije svih važnih posleratnih potkultura.” (Hebdige 1979, 26) Ako se tome doda i veliki značaj ploča i često vrlo subverzivnih omota koji je karakterističan u pank potkulturi, moguće je obezbediti i bliži pogled ka načinu na koji se konstruiše komunikativna poruka kroz dizajn omota.

Omoti singl ploča pank potkulture postaju kolekcionarski primerci, pomoću njih se rekonstruiše mladalačka potkultura sedamdesetih godina, objavljuju se knjige koje arhiviraju i čuvaju sva ta, nekad a i sada, “obskurna” i skoro nepoznata izdanja.

Muzički video

“In my mind and in my car,
we can't rewind we've gone too far
Pictures came and broke your heart
Put down the blame on VCR”

Buggles, Video Killed the Radio Star, 1979.

Iz reči pesme vidljiv je dvostruki odnos prema inovacijama i promenama u razvoju muzičke industrije. Implicira se da će “slike slomiti srce muzike” a za to je “glavni krivac video rikorder”. U tim strahovima video će umanjiti važnost muzike jer će publika biti koncentrisana na vizuelne sadržaje i radnju video spota. Kroz takav način konzumiranja muzike, publika postaje pasivna i nije podstaknuta da se koncentriše na muziku i njene suptilne impulse. Muzički video se posmatrao kao još jedan promotivni alat muzičke industrije i kao takav je izazivao negativan stav među mnogim muzičarima koji su se smatrali protivnicima konzumerističkog i banalnog u popularnoj kulturi. Muzičari postaju ponovo prisutni u mnogim spotovima, tako da je fokus publike više na osobi i načinu na koji ona izvodi i predstavlja muzičku kompoziciju u spotu a manje na samoj kompoziciji. Zbog toga su mnogi muzičari poput Pink Floyd i Led Zeppelin odbijali da se izražavaju kroz ovu formu. Pink Floyd su čak snimali muzičke filmove kao što su The Wall i Live in Pompeii kao

kontrast muzičkom spotu namenjenom brzoj, kratkoročnoj i banalnoj konzumaciji. Pored toga, uticaj video spotova se odražava na dizajn omota muzičkih albuma i kroz sve češće odsustvo fotografija muzičara sa prednje strane omota pa i celog omota ploče. Kako Gudvin primećuje, postojalo je uverenje da se “prave vrednosti” pop muzike umanjuju kroz pridavanje značaja video spotu. On navodi da je razlog zbog koga su mnogi muzičari pokazivali malo entuzijazma za tu formu delimično u relativnom odsustvu kontrole u tom području izražavanja a delimično u ideologiji rok kulture koja usmerava muzičare ka odbacivanju i omalovažavanju promotivnih praksi. U njih spada i “pakovanje” i konstruisanje prikaza (Goodwin 1992, 8). Odbacivanje muzičkog videa je u suštini povezano sa neslaganjem sa koncepcijom muzičke industrije ili muzičkog biznisa koji se oko nje razvio. U njegovom korenu je isti mehanizam koji je na delu kada sam muzički album na gramofonskoj ploči kao predmet, krije svoje fabričko poreklo i predstavlja se kao kulturni artefakt i kolekcionarski primerak. Međutim, dizajn omota gramofonske ploče se već učvrstio kao vizuelni prikaz koji kontekstualizuje, objašnjava, povezuje i širi poruku za razliku od muzičkog videa koji se često posmatrao kao promotivni ili reklamni spot u službi muzičkog biznisa. Sa jedne strane on to i jeste bio, barem na onaj način na koji su to bili i muzički slajdovi u SAD. Sa druge strane, poput pomenutih muzičkih slajdova i omota ploča, muzički video je imao ulogu proširenja poruke i njenog stavljanja u odgovarajući kontekst. Kasnije je muzički video postao prihvaćen kao audio-vizuelni medij širenja i razvijanja popularne kulture ili kao umetnička forma.

Naziv “muzički video” (eng. music video) je počeo da se koristi tek krajem sedamdesetih godina ali ta forma postaje prepoznatljiva kroz kratke filmove koje su Bitlsi snimali za svoje pesme, kao što je Paperback Writer i Rain. Bitlsi su prepoznali promotivnu funkciju ovih kratkih muzičkih filmova i koristili su ih, kako su sami naveli u pismu koje je pratilo trake sa filmovima, sa ciljem da zamene njihovo “stvarno prisustvo” u emisiji kao što je “Ed Sullivan”.⁴⁰ Nakon toga, kroz čitavu dekadu sedamdesetih, muzički video se razvijao tehnološki i postao privlačan mnogim režiserima i umetnicima a u osamdesetim je postao neizostavni deo popularne kulture i muzike. 1981. počinje sa radom prva muzička televizija – MTV. Muzički video sedamdesetih je najčešće bio koncipiran kao “zamena za stvarno vizuelno prisustvo” izvođača i autora. Video spot vraća nekadašnje iskustvo slušanja muzike uz prisustvo izvođača ali na drugačiji način – kroz novu formu simuliranog prisustva. Ta karakteristika je vidljiva naročito u muzičkom videu sedamdesetih u kojima preovlađuju snimci sa koncerata ili odigrani nastupi u filmskom studiju ili na nekoj lokaciji kojom se dopunjuje poruka (fabričke ruševine, kulturni klubovi i mesta okupljanja...). Moglo bi se reći da video spot proširuje funkciju omota i da se u nekim slučajevima i bukvalno međusobno dopunjavaju sa ciljem da ustanove okvir za primanje i dekodiranje poruke koja se kroz njih i kroz muziku prenosi. Fotografija sa omota ploče se ponekad pojavljuje kao jedan od ključnih kadrova u muzičkom spotu, kao što je slučaj sa omotom albuma "Queen II", grupe Queen iz 1974. godine. Fotografija na kojoj su portreti četvorice članova grupe na crnoj pozadini raspoređeni da podsećaju na oblik romba, pojavljuje se nekoliko puta u muzičkom spotu. U muzičkom videu, ovi portreti su pokretni, otvaraju usta i iz njih izlaze glasovi tako da kadar deluje kao “oživljeni” omot. Uspostavljanje veze između različitih kulturnih proizvoda istih autora putem slika, logotipa ili teksta se često pojavljuje u svetu popularne muzike. Kako Haug primećuje, na ovaj način fotografija ili vizuelni prikaz “izlaze” iz sebe, odnosno počinju da žive van pakovanja ili spota u kome se pojavljuju – postaju brend ili znak za čitav sistem kodiranih poruka (Haug 1986, 85).

Treba naglasiti i da nisu svi popularni muzičari koristili ove principe u konstruisanju svoje javne persone. Najčešće prog rok muzičari, koji su isticali virtuoznost na instrumentu i apsolutnu važnost muzičkog i umetničkog izraza, nisu koristili strategije za stvaranje imidža popularnosti kroz lične fotografije (Pink Floyd, Yes, Can, King Crimson i sl.). Čak je kod njih i primetan negativan stav prema takvom načinu promocije za koji su smatrali da skreće pažnju sa muzike koja postaje uzgredni element u komunikaciji sa publikom. Njihov stav je vidljiv i kroz omote kod kojih, u

40 Harvey Eric, The Best Music Video's of the 1970s, <http://pitchfork.com/features/lists-and-guides/9937-the-25-best-music-videos-of-the-1970s/>, (21.1.2017.)

vreme popularizacije muzičkog videa, sve više izostaju fotografije muzičara. Različite fotografije, grafike, crteži, postaju zamena za lik "zvezde". Na taj način, muzičar se ne promovise kao "pop zvezda" već kao umetnik. Na omotima albuma ovih muzičara primetne su različite strategije prikazivanja koje je Gudvin primetio kod muzičkog videa: naglašavanje virtuoznosti kroz snimke krupnih planova tokom izvođenja (prsti na žicama gitare, kapljice znoja na licu pevača...) i minimalizovana vizuelna prisutnost samih muzičara pri čemu se u videu često pojavljuju druge slike popularne kulture kroz koje se gradi mreža konekcija kulturnog proizvoda u vremenu i prostoru (Goodwin 1992, 113). Umetničko-dizajnerska grupa Hipgnosis, koja je kreirala gotovo sve omote ploča grupe Pink Floyd koji su postali vizuelni simboli njihove muzike ali i čitavog perioda u kome je produkcija gramofonskih ploča porasla velikom brzinom, promovisala je nov pristup u dizajnu omota ploča – pristup u kome fotografija muzičara više ne mora da se pojavljuje na omotu. Sedamdesetih godina, kreatori omota postaju jednako ambiciozni kao i muzičari koji kreiraju muzičke sadržaje albuma. Powel i Thorgherson koji su činili Hipgnosis su imali filmski obrazobili edukovani iz oblasti filmske produkcije⁴¹ pa su to iskustvo koristili kako bi što efektnije preveli muzičko iskustvo u vizuelni prikaz, najčešće kroz kreiranje scenografije poput filmskog kadra.

Osamdesete godine – kompakt disk, muzički časopisi, MTV, brojni muzički pravci, Disk džokeji - nove zvezde, Rap muzika

Prema pisanju časopisa Rolling Stone iz 1989. osamdesete godine su bile prva rock and roll dekada bez revolucije ili pravih revolucionara koji bi se uz nju vezali.⁴² To je bila decenija sint popa koji se više bavio samim muzičkim izrazom odnosno zvukom kao estetskom formom a manje imao veze sa buntom ostalih mladalačkih potkultura. To je bilo vreme rekonstrukcije i razvoja muzičkih potkultura koje su se razvijale u ranijim godinama. Frustracija i bes pank potkulture su postali ozbiljniji ali je počelo i njihovo obesmišljavanje transformacijom u modni trend prihvatljiv za širu publiku. Rap muzika se pojavila kao novi izraz bunta u formi oštih tekstova i ritmova koji su ih pratili.

Muzički časopisi su osamdesetih godina imali značajnu ulogu u stilizovanju, profilisanju i širenju muzičkih potkultura koje su postajale sve brojnije. Funkcionisali su kao neka vrsta tačke susreta ili glasila za pripadnike iste potkulture. Često je i sama publika pisala tekstove za njih (recenzije albuma i koncerata) i objavljivala fotografije u njima. Određeni časopis se obično koncentrisao na jednu potkulturu ili više srodnih stilova. Na primer New Musical Express je početkom osamdesetih bio vezan za pank a devedesetih za mančestersku muzičku scenu. Osamdesetih godina bio je uticajan časopis The Face koji je promovisao mladalačku kulturu povezanu sa glem rokom i novim romantičarima. Umetnički direktor ovog časopisa od 1980. do 1986. bio je Nevil Brodi, grafički dizajner koji je u isto vreme bio i umetnički direktor muzičke izdavačke kuće Fetish Records gde se bavio dizajnom omota ploča. Njegov uticaj na izgled i koncepciju omota ploča i ostalih predmeta vizuelne komunikacije unutar muzičkih potkultura u Britaniji osamdesetih godina, je bio intenzivniji i zbog njegove višestruke povezanosti sa potkulturama kroz rad u muzičkim časopisima i u izdavačkim kućama. Džon Sevidž (Jon Savage) je u beleškama na omotu poslednje ploče koju je, kao neku vrstu epitafa, objavila muzička kuća Fetish, sumirao atmosferu koja je vladala na muzičkoj sceni na početku osamdesetih pominjući i Brodijevu povezanost sa magazinom Face kao još jedan pokazatelj rušenja granice između umetnosti i tržišta: "1980! 1981! To su bili dani! Ti fascinantni dani idealizma su se završili. Krhka granična linija između umetnosti i trgovine koju je Fetish predstavljao, sada je raspršena: Rod Pearce i Perry Haines se sada prostitušu sa King-om, Genesis P-Orridge i Peter Christopherson sa

41 Mike Alleyne (2014), After the Storm: Hipgnosis, Storm Thorgherson and the Rock Album Cover, Rock Music Studies, Rock Music Studies, 1:3, 251-267, DOI: [10.1080/19401159.2014.949553](https://doi.org/10.1080/19401159.2014.949553)

42 100 Best Albums of the Eighties, 16. 11 1989. <http://www.rollingstone.com/music/lists/100-best-albums-of-the-eighties-20110418>, (21.4. 2017.)

Psychic TV-om, Adi Newton sa DVA i Neville Brody sa Face-om. I ja sam duboko upleten jer sam prodao dušu na sličan način PTV-u i Face-u. Kako se svetovi menjaju! Nije li život težak?”⁴³ Sevidž ovde opisuje ne samo kraj jedne nezavisne izdavačke kuće već i kraj perioda u kome su nezavisne izdavačke kuće funkcionisale po svojim principima koji su se razlikovali od tržišnih principa muzičke industrije. Može se reći da su časopisi, nezavisni izdavači i muzičari mladalačkih muzičkih potkultura delili sudbinu – časopisi i izdavači su nastajali i nestajali zajedno sa muzičkim pravcima sa kojima su bili povezani.

Muzičke popularne kulture i potkulture osamdesetih godina su razvijale mnoštvo različitih i često šokantnih stilova odevanja i vizuelne komunikacije. Modni stilovi su imali jednako važnu ulogu kao i muzika u održavanju koherentnosti potkultura. Čest je slučaj i prenošenja stilova van muzičke potkulture u područje glavnih tokova (elementi glem rok, hevi metal i pank stila u svakodnevnom odevanju šire populacije). Pojačano interesovanje za vizuelnu komunikaciju vidljivo je i u odnosu muzičara prema dizajnu omota ploče kroz njihovu veću želju za učestvovanjem u ovom procesu. Neville Brody opisuje ovu promenu u svojoj knjizi iz 1988. godine – *The Graphic Language of Neville Brody*: “Muzičari u Fetish-u su nekad bili potpuno otvoreni za ideju da ja radim na svoj način; veliki preokret se desio na ovom polju – mnoge grupe uzimaju mnogo veće učešće u dizajnu što ne mora nužno da rezultira boljim rešenjem za omot”⁴⁴

MTV

“Ladies and gentlemen, rock and roll.” - John Lack (jedan od kreatora MTV muzičke televizije) bile su reči kojim je započelo emitovanje programa prve muzičke televizije 1981. godine, dok je prvi muzički video koji je emitovan bio Video Killed the Radio Star grupe Buggles. U prvom periodu ovu stanicu je preko kablovske mreže moglo da gleda samo oko 1000 ljudi sa područja Nju Džerzija u Njujorku i neprekidno je emitovano oko 80 muzičkih spotova, što je verovatno i bio ukupan broj snimljenih spotova u to vreme.

MTV je brzo širila svoju vidljivost kao i svoj uticaj na muzičku industriju i popularnu kulturu na način koji do tada nije bio viđen (Maxwell i Lewis 2011)⁴⁵ Popularna muzika je dobila još jedan medij koji ju je činio još više vizuelno prisutnom, pa su zbog toga stilovi oblačenja i plesa postali mnogo važniji⁴⁶. Mnogi muzičari su sticali popularnost zahvaljujući emitovanju njihovih spotova na MTV-u a evropske muzičke grupe su postajale popularne u SAD mnogo brže. Ploče grupa, čiji su muzički spotovi emitovani na muzičkoj televiziji su se bolje prodavale pa su i izdavačke kuće počele da koriste ovaj medij (muzički video) kao marketinško sredstvo. Muzički video, kao i omot gramofonske ploče imali su dvostruku funkciju – da prošire umetnički izraz i komunikaciju muzičara sa publikom kroz vizuelne poruke i da promovišu proizvode muzičke industrije. Kao i kroz koncipiranje muzičkog albuma, i kod muzičkog videa je moguće primetiti različite pristupe: pristup koji negira tretiranje muzike kao robe pa time i marketinšku funkciju muzičkog spota sa jedne strane i muzički video koji promoviše izdanje, hit singl ili tretira muzičara kao zvezdu ili proizvod.

Kako je marketing u muzičkoj industriji počeo sve više da dobija na značaju, što je delimično pomognuto muzičkim videom, omot ploče je menjao oblik dobijajući i sve snažniju marketinšku ulogu. To je posebno vidljivo kod omota koji teže kreiranju vizuelnog identiteta muzičke grupe.

43 Jon Savage sleeve notes, *The Last Testament*, Compilation Album, Fetish Records, 1983.

44 John Coulthart, Neville Brody and Fetish Records, <http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2006/04/23/neville-brody-and-fetish-records/>, (3.2. 2017.)

45 Maxwell S, Lewis N, *K-State Music Experts: MTV Influencing Popular Culture, Although in a More Limited Way, 30 Years After Launch*, <https://www.k-state.edu/media/newsreleases/jun11/mtv62111.html>

46 Ibid.

“Ono što radimo je predstavljanje benda a ne nekog posebnog proizvoda. Tržište tog benda nije zainteresovano za to da li je proizvod od A&M ili EMI ili Island-a. Ono što oni žele da znaju je da li je to Siouxsie and the Banshees ili Duran Duran.”⁴⁷

Kasper de Graaf iz Assorted Images

Moglo bi se reći da je ovim preokretom u pristupu dizajnu omota proizvod – gramofonska ploča počela da se još čvršće vezuje za autora zvučnog sadržaja, dok je proizvođač skoro potpuno nestao iz vizuelnog polja svodeći se na jedan od tehničkih podataka. Međutim, to važi samo za velike muzičke izdavačke kuće od kojih su neke pomenute u citatu. Sa druge strane, osamdesetih godina počinje sa radom i dosta nezavisnih, manjih izdavačkih kuća (Factory, 4AD, Stiff, Sub Pop...) koje su koncipirane poput kulturnih institucija sa ciljem da promovišu, podržavaju i razvijaju određene muzičke stilove i koje ne identifikuju finansijski uspeh kao svoj primarni razlog i cilj postojanja. Samim tim, pristup dizajnu omota se kod prvih i kod drugih znatno razlikuje. Dok se kod velikih izdavačkih kuća omot tretira kao korporativni identitet muzičke grupe ili proizvoda, kod nezavisnih, manjih izdavača, omot je element zajedničkog vizuelnog identiteta muzičara i izdavačke kuće jer oni rade u sinergiji a ne kao dve odvojene zainteresovane strane.

Publika muzičkih grupa koje objavljuju za manje izdavačke kuće je bila zainteresovana i za samog izdavača jer je on posajao preporuka, neka vrsta kustosa unutar žanra, za otkrivanje novih grupa i njihovih albuma koji su se preporučivali kroz selekciju izdavačke kuće.

Efekti ovih pristupa muzičkom izdavaštvu su vidljivi na omotima njihovih izdanja. Na omotima izdavačke kuće 4AD skoro nikada se nisu pojavljivale fotografije muzičara. Atmosfera koju stvara muzika na albumu je trebalo da bude vizuelizovana na omotu. Konzistentnom upotrebom istih oblika slova i stilova grafičkog dizajna i fotografije koje je praktikovala grupa 23 Envelope, koja je radila jedno vreme u sastavu izdavačke kuće 4AD, stvarala se i vizuelna koherentnost izdanja ove izdavačke kuće. O tome koliko je grafički identitet bio važan u radu ove nezavisne etikete govori i podatak da je Von Oliver (Vaughan Oliver), grafički dizajner i jedan od osnivača 23 envelope, prvi zaposlen u ovoj izdavačkoj kući⁴⁸. 4AD i Factory su bile specifične izdavačke kuće čiji su omoti albuma bili skoro jednako poznati, poštovani i slavljani, koliko i sama muzika koju su prezentovali. Zbog njihove prepoznatljivosti i konzistentnosti u pristupu, ova grafička rešenja deluju kao počeci prakse u grafičkom dizajnu koja se danas koristi u “brendiranju” proizvoda⁴⁹. U intervjuu za *Drowned in Sound*, Von Oliver takođe navodi da je njegov pristup dizajnu na početku rada izdavačke kuće zaista podsećao na ono što se danas smatra brandingom:

“Pretpostavljam da je u početku namera bila da se napravi identitet etikete, ali nikada nije postojao stil izdavačke kuće. Ono što smo želeli je bila konzistentnost u pristupu. To se odnosi na vreme pre upotrebe termina “branding”. Iako pretpostavljam da je to ono što smo stvarali, termin zvuči suviše tržišno. Kada sam upoznao Ivo (Watts-Russell – osnivača izdavačke kuće), upoznao sam nekog ko je delio slične staromodne vrednosti: pažnja, kvalitet, obaziranje na detalje. Nije baš pankerski, zar

47 Fisher, B. and Greenland, C. 1984. ‘Introduction’, in *Album Cover Album 3*, compiled by R. Dean and D. Howells. Limsfield: Dragon’s World: 8–12. Citirano u Osborne Richard, *Vinyl – A History of Analogue Record*, Ashgate Publishing, 2012.

48 http://drownedinsound.com/in_depth/4146917-4ad-week-vaughan-oliver-discusses-the-sleeve-art-of-4ad 4AD Week – Vaughan Oliver Discusses the Sleeve Art of 4AD, Lauren Down, 2013, pristup mart 2017.

49 Po *Business Dictionary Online*, brendiranjem se smatra proces kojim se stvara jedinstveno ime i slika proizvoda u mislima potrošača, najviše kroz oglašavajuće kampanje sa konzistentnom temom. Brendiranje ima cilj da ustanovi značajno i diferencirano prisustvo na tržištu koje privlači i zadržava lojalne kupce. <http://www.businessdictionary.com/definition/branding.html> pristup mart 2017.

ne? Pretpostavljam da je ono čemu smo težili pokušaj da se reflektuje muzika; da eksperimentišemo; da odemo ka novim područjima dizajna”⁵⁰

Nezavisne izdavačke kuće a najviše Factory i 4AD su kreirale neku vrstu “lojalnosti brendu” kako to naziva pisac Richar Vine u članku o 4AD objavljenom u Gardijanu 2012: “Šta je to kod izdavačke kuće što je čini mestom na kom želite da provodite vreme? Kada se pojavila, osamdesetih, 4AD je delovala kao jedna od onih enigmatskih reči, vrsta etikete koju bi želeo da sakupljaš, ona koja je uvela pojam “lojalnosti brendu” pre nego što je iko počeo da govori o muzici koristeći ovakve neprikladne termine.”⁵¹

Za Factory Records je grafički dizajn plakata i omota bio primarno vezan za uspostavljanje prepoznatljivog vizuelnog identiteta. Fac 1, odnosno prvi proizvod ove izdavačke kuće je bio poster na kome je bio znak upozorenja za korišćenje zaštite sluha koji je inspirisan znakom na vratima škole – Politehnikе. Po rečima Peter Saville-a, dizajnera, sledeća rešenja grafičkog dizajna su ponavljala sličan stil. I u ovoj izdavačkoj kući, koja je postala poznata i po svom grafičkom dizajnu, je od samog početka radio grafički dizajner pored osnivača:

“U određenoj meri je Fac 1 bio podrazumevajući identitet Fektorija i delovalo je prikladno da prva ploča ostane u tom kontekstu. Radio sam na tome da prenesem ne muziku, već raspoloženje, osećaj novog pokreta. Nisam čuo ni jednu pesmu pre nego što sam uradio omot a i jedina koja je zaista ostavila utisak na mene je bila Digital od Joy Division.”⁵²

Fac 2 je bilo duplo izdanje ploče od 7 inča na kome su bile snimljene kompozicije grupa Joy Division, Cabaret Voltaire i Durutti Column. Omot je bio od pirinčanog papira obojenog srebrnom bojom upakovan u providnu, plastičnu kesu. O procesu izrade ovog omota Peter Saville je rekao: “Bilo je vrlo pametno rešenje. Neka vrsta uradi sam procesa u proizvodnji ploča. Mogao si lako da odštampaš nešto na parčetu papira, ubaciš u plastiku, saviješ nekoliko puta i zatvoriš pomoću toplote.”⁵³

Wilson je svoj odnos prema dizajnu omota objasnio kao deo “svetog posla”: “Zbog čega je za nas dizajn omota bio toliko važan? Jer je to bio sveti posao. Muzika je promenila naše mlade živote, decu šezdesetih, sve. I sada smo mi došli u privilegovanu poziciju da stavljamo naše ploče u omote. Da li Katolička crkva sipa svoje vino u memljive zemljane posude? Mislim da ne.”⁵⁴

Uvek ističući da je uticaj na kulturu i umetnički izraz zajednički cilj izdavačke kuće i autora muzike, Factory Records je bila izdavačka kuća poznata po odsustvu finansijskih ambicija. Tony (Anthony) Wilson, osnivač i vlasnik je, kao i mnogi pripadnici pank i postpank potkulture, bio privučen francuskim anarho-dadaističkim pokretom u kom se smatralo da je moguće kroz igru pobeći od pritiska i siromaštva i osećaja otuđenosti koje nameće moderno potrošačko društvo na Zapadu. Kao jednog od krivaca za pasivnost publike, videli su televiziju koja je destimulisala bilo kakvu aktivnost i učešće. Wilson je isticao svoju povezanost sa situacionističkom filozofijom kroz “kontinualno negiranje profita”: “Ponekad sam bio polaskan našim odnosima koji su pokazivali da ne želimo da se bogatimo, i načinom na koji smo živeli pokazujući taj stav svakodnevno a što je bilo možda sugerisano kroz situacionistički filozofiju.” U Factory Records se nisu potpisivali ugovori sa autorima, već je svako mogao da ode ukoliko bi to pozeleo a autori su zadržavali vlasništvo nad svojom muzikom. Troškovi proizvodnje omota, koji su neretko bili veći od mogućeg profita, takođe potvrđuju da Factory Records nisu poslovali po načelima muzičkog biznisa.⁵⁵

50 http://drownedinsound.com/in_depth/4146917-4ad-week-vaughan-oliver-discusses-the-sleeve-art-of-4ad 4AD Week – Vaughan Oliver Discusses the Sleeve Art of 4AD, Lauren Down, 2013, (18.3.2017.)

51 Aston Martin, Turning the Other Way – The Story of 4AD, The Friday Project, an imprint of Harper Collins Publishers, London, 2013.

52 The Rise and Fall of Factory Records, <http://www.live4ever.uk.com/2009/11/factory-records-the-rise-and-fall-of-uks-legendary-indie-label/> (18.3. 2017.)

53 Ibid.

54 Tony Wilson: The Postmodern Mythmaker, Shaughnessy Adrian, Design Observer, <http://designobserver.com/feature/tony-wilson-the-postmodern-mythmaker/5817>, (18.3. 2017.)

55 Ibid.

Koliko su nezavisne izdavačke kuće više sredstava i entuzijazma ulagale u dizajn omota ploča osamdesetih godina, toliko su vodeći predstavnici muzičke industrije smanjivali budžet za izradu omota oslanjajući se više na muzički video kao način promovisanja svojih izdanja. Takav odnos vidljiv je u manjem broju omota na preklap i inovacijama u oblasti pakovanja koji postaju znak prepoznavanja nezavisnih izdavačkih kuća (Osborn, 2012)

Pojava kompakt diska

Kompanije Philips i Sony su 1982. godine predstavili kompakt disk (CD) u Japanu na Međunarodnoj konferenciji muzičke industrije kada su mnogi učesnici uzviknuli "Istina je u brazdi" (The truth is in the groove!) prepoznajući kao pretnju zamenu analogne brazde, koju su smatrali suštinom muzičke industrije, digitalnim zapisom.⁵⁶ Međutim, CD nije odmah postao dominantni format niti je u prvi mah ugrozio proizvodnju vinila. To se desilo tek deset godina kasnije, u devedesetim. U početku su na kompakt disku objavljivana dobro poznata dela klasične muzike kao što je Betovenova IX simfonija i dobro prodavani albumi veoma poznatih popularnih muzičara kao što su Dire Straits i njihov album Brothers in Arms. Treba pomenuti i da je kvalitet ploča od vinila znatno opao u osamdesetim godinama. Kako se još sredinom sedamdesetih podigla cena naftnih derivata zbog njihove nestašice, tako su i proizvođači ploča koristili razne rastvarače koje su dodavali polivinil hloridu, čime se dobijao materijal manje težine i otpornosti i time slabijeg kvaliteta. To je u velikoj meri pomoglo promociji novog medija kakav je CD. Kompakt disk je promovisan kao superioran format u odnosu na gramofonsku ploču uz korišćenje istih prideva u marketinškoj kampanji koji su korišćeni prilikom promocije vinilne ploče koja je zamenila disk od šelaka: manje neželjenih šumova, veći frekvencijski opseg i bolja izdržljivost (Osborne 2012, 83).

Iako osamdesetih godina CD još nije postao dominantan format, već tada su mnogi izražavali zabrinutost zbog sudbine omota gramofonske ploče koji je postao simbolična tačka povezivanja zvuka i njegovog izvora. Od svih osobina gramofonske ploče koju CD prethodi da potpuno izbaci iz svakodnevnog života, najviše je zabrinutosti i žaljenja pokazivano za sve izvesniji nestanak omota gramofonske ploče za koji se ispostavilo da nije samo informativnog niti marketinškog karaktera, već da predstavlja neku vrstu rok umetnosti koja je tokom svog razvoja razvila određenu komunikacionu matricu unutar potkultura. Omot je često bio i razlog impulsivne kupovine gramofonske ploče, dok se ovakva uloga omotu CD-a nikada ne pripisuje. Razmere promene koju je doneo prelazak muzičke industrije na novi format, nije bilo moguće u potpunosti sagledati osamdesetih godina. Međutim, taj dolazak se osećao i od njega su najviše strepeli ljubitelji omota gramofonske ploče.

Von Oliver, dizajner omota u izdavačkoj kući 4AD, u intervjuu za Print magazin poredi kreaciju muzičkog kompakt diska sa "pucanjem muzičke industrije samoj sebi u nogu". Smanjivanje pakovanja je učinilo muzičko kolekcionarstvo manje privlačnim⁵⁷.

Devedesete godine

Sredina devedesetih godina se često navodi kao vreme u kome je gramofonska ploča potisnuta od strane kompakt diska koji je obećavao savršen i čist zvuk neograničenog roka trajanja.

Prema Međunarodnoj federaciji fonografske industrije (International Federation of the Phonographic Industry) prodaja albuma na vinilu 1981. je iznosila 1,1 milijardu a opala je na 450 miliona 1989. i na 109 miliona 1993. 1995. godine je iznosila samo 33 miliona, 1997 je opao na 17 miliona. 1998 se na kratko popela na 22 miliona a 2006. godine se smanjila na samo 3 miliona.⁵⁸

56 The Truth is in the Groove: Vinyl's 21st Century Return, režija Becki Couch, Bristol, Velika Britanija, 2016.

57 An Edited Interview: Vaughan Oliver, Album Designer, Guy Anglade, 26. Jul, 2010, <http://www.printmag.com/design-inspiration/interview-vaughan-oliver/> (24.7.2017.)

58 <http://www.spin.com/2014/05/did-vinyl-really-die-in-the-90s-death-resurgence-sales/> (24.6.2017.)

Osborn (2012) vidi 12 inčnu singl ploču kao ključni predmet koji je omogućio preživljavanje vinila devedesetih godina (Osborne R, 2012, 84). On citira časopis Music Week iz 1994. godine koji izveštava da je više od 90% proizvedenih ploča iz žanra Dance muzike i da među publikom ovog muzičkog pravca postoji "kult vinila" koji podstiče izdavanje muzike na gramofonskim pločama. Za razliku od drugih muzičkih pravaca u kojima je objavljivanje albuma na vinilu imalo nostalgičan karakter, kod Dance muzike su u pitanju bili praktični razlozi. Disk džokeji su u klubovima i dalje koristili ploču kao neku vrstu muzičkog instrumenta baš zbog njenih strukturalnih karakteristika.

Omot muzičkog albuma se, bez obzira na još uvek živu ali znatno opalu produkciju gramofonskih ploča, preselio na brošuru oblika kvadrata i mnogo manjih dimenzija (12x12 cm) koji je stajao u plastičnoj kutiji kompakt diska. Ova brošura je u početku sadržavala većinu elemenata koji su bili prisutni i na omotu ploče: naslovna strana sa nazivom autora i albuma, unutrašnje strane sa fotografijama i drugim vizuelnim sadržajima, tekstovi pesama i podaci o autorima, inženjerima i izdavačkoj kući. Jedna strana kompakt diska je takođe bila štampana, često istom slikom kao i naslovna strana brošure. Time je vizuelni prikaz ili predstava muzičkog sadržaja bio i fizički bliže povezan sa nosiocem zvuka. Slika i nosač zvuka su na taj način postali jedan te isti predmet. Za razliku od gramofonske ploče koja je vidljiva kroz plastični poklopac gramofona tokom reprodukcije, CD je najčešće nestajao pred očima slušaoca tokom reprodukcije u CD plejeru. Sve kompozicije su se nalazile na istoj strani a redosled njihove reprodukcije, iako još uvek određen od strane autora albuma, mogao je da se reprodukuje i slučajnim izborom plejera ili da bude reprodukovano u nedogled se ponavljajući bez intervencije slušaoca. Ove nove mogućnosti, koje su proizašle iz digitalne osnove zvučnog zapisa, menjale su način slušanja muzike postepeno i u pravcu rušenja koncepta albuma kod publike.

Sredinom devedesetih su kompjuterski CD plejeri postali uobičajeni deo opreme personalnih i kućnih računara a ubrzo su to postali i CD snimači pa je time nastala mogućnost snimanja i kopiranja muzike na nove kompakt diskove od strane svakog korisnika kompjutera. Za razliku od gramofonske ploče, koja je zadržala auru objekta koji nastaje kao rezultat kompleksnog procesa koji uključuje muzičko izdavaštvo, muzički CD je moguće snimiti u kućnom studiju i umnožiti na kućnom uređaju. Na taj način, publika postaje i neka vrsta muzičkog urednika sopstvenih kompilacija pesama, što je praksa koja će se razviti još više u dvehiljaditim godinama i evolucijom mp3 digitalnog formata.

Kompakt disk je u izvesnoj meri davao alternativnim muzičarima ono što su priželjkivali šezdesetih i sedamdesetih godina – mogućnost kontrole nad svojom muzikom i njenim objavljivanjem. Sada nije samo omot mogao da bude proizvod kreativnih DIY (Do-It-Yourself - uradi sam) tehnika, već su se albumi snimali u sopstvenim improvizovanim studijima i gotovo istovremeno "narezivali" na kompakt disk. Omot bi bio često štampan na kućnom kompjuterskom štampaču a kreiran u nekom od kompjuterskih programa za obradu slike. Ovakva kućna izdanja su pokazivala mogućnost da se gradi muzička karijera i van sistema koji je uspostavila muzička industrija.

Kućno izdavaštvo u doba digitalne reprodukcije skoro u potpunosti briše auru umetničkog dela sa nosača zvuka – kompakt diska i njegovog omota. Taj proces razgradnje aure je podstaknut i formalnim kvalitetima CD-a (manji format, nevidljivost tokom reprodukcije, praktičnost...) kao i samom strukturom digitalne informacije sa druge strane. Svaki CD je istovetan i ne postoji distinkcija između originala i kopije a proces kopiranja je omogućen praktično svima.

Muzička industrija, sa druge strane nastavlja da primenjuje iste principe u izdavaštvu koje je primenjivala i kod gramofonske ploče, sve više se suočavajući sa piraterijom (bespravnim kopiranjem) autorskih sadržaja koji su ustvari postali digitalna informacija. Velike izdavačke kuće su zbog toga često ulgale veća sredstva u prateće elemente kompakt diska kao što je njegovo pakovanje odnosno brošura. Booklet je često bio i jedina razlika između legalnog izdanja i piratske kopije.

Vizuelni karakter mejnstrim izdanja je uglavnom bio produkt marketinških i korporativnih ciljeva muzičke industrije pa se na omotima velikih izdavačkih kuća uglavnom nalaze fotografije muzičkih zvezda, dok je kod izdanja nezavisnih izdavača primetno odsustvo fotografija autora muzike, što je bio slučaj i sa omotima ploča u prethodnim decenijama.

Dvehiljadite godine

Prelazak muzičke produkcije sa analognih na digitalne medije je promenio i način kreiranja i način slušanja muzike potvrđujući iznova McLuhanovu tezu - "Medij je poruka". Odnos omota ploče i muzičkog sadržaja, koji se delimično produžio i na omot kompaktnog diska, suštinski se menja popularizacijom mp3 digitalnog formata koji je oslobođen od fizičkog nosača zvuka i koji je, poput jedinice u bazi podataka, uskladišten na hard diskovima kompjutera zajedno sa mnoštvom drugih podataka kao što su digitalne slike, tekstovi, filmovi i sično. Poredeći konstrukciju narativa kod analognog i digitalnog muzičkog albuma, Caruhis prepoznaje privatnost kao jednu od značajnih razlika u ovom odnosu. Omot albuma se prepoznaje kao element rituala specifičnog za gramofonsku ploču. On je "lice" albuma koje se susreće u prodavnici i koje je "prelazni korak, zajedno sa otpakivanjem u privatnosti, ka smeštanju u privatnu kolekciju" (Tsarouhis, 2006). Kroz svoj fizički oblik, gramofonska ploča može da se "kreće" iz javne ka privatnoj sferi, dok je MP3, kao digitalni podatak, istovremeno prisutan i u javnoj i u privatnoj sferi. Digitalni fajl nikada i nije zaista u privatnoj sferi i kod njega izostaju delovi rituala kao što je otpakivanje, prisvajanje, smeštanje u kolekciju. Putem Interneta, jedan te isti muzički fajl postaje pristupačan svima i u tom smislu on nikada ne napušta sferu javnog.

Vizuelna predstava muzičkog albuma je i dalje prisutna u vidu "ikone" - male digitalne slike putem koje slušalac otpočinje reprodukciju određenog muzičkog fajla. Na taj način "ikona" postaje deo interfejsa koji navodi slušaoca da aktivira reprodukciju albuma ili pesme. Takav način biranja i reprodukovanja muzike favorizuje ponovo singlove kao izdvojenu muzičku formu naspram albuma koji se sastoje od više pesama postavljenih po određenom redosledu. Opcija "mešanja" (eng. Shuffle) redosleda pesama je uobičajena na uređajima za reprodukovanje mp3 muzičkih fajlova, tako da redosled reprodukovanja zavisi samo od slučajnog izbora uređaja i uvek je drugačiji. Time forma albuma znatno gubi na značaju a pojedinačne pesme – singlovi postaju popularniji kao u vreme ekspanzije džez boksova. U Velikoj Britaniji je 2012. godine prodato više od 188 miliona singlova od kojih je 99,6% u digitalnom formatu, dok je iste godine prodato 100 miliona albuma od čega samo 30,4% u digitalnom formatu⁵⁹. Uzrok tome je mogućnost kupovine i delimičnog "download-a" albuma – pesmu po pesmu po želji kupca. Rezultat je sličan onom koji su prouzrokovale singl ploče, top liste singlova i džez boksovi pedesetih godina XX veka.

Fizički opipljivi omoti gramofonskih ploča u doba digitalne reprodukcije postaju svojevrsni luksuzni i kolekcionarski objekti. Objavljuju se retrospektivna izdanja u luksuzno opremljenim drvenim kutijama, više nego ikad se uz omot dodaju elementi poput nalepnica, postera, knjiga i slično. Mnogi muzičari i dalje objavljuju svoje albume i na gramofonskim pločama pored digitalnih formata koji čine veći deo prodaje muzike.

U drugoj deceniji XXI veka primetan je i pad prodaje muzike putem specijalizovanih online prodavnica kao što je iTunes. Razlog tome je još veća "udobnost" dolaska do novih muzičkih fajlova putem internet sajtova za takozvani "streaming", gde se uz mesečnu naknadu muzika sluša putem odabiranja sadržaja sa samog sajta bez potrebe za download-om (preuzimanjem) na kompjuter ili mobilni telefon slušaoca. U ovom slučaju ne postoji čak ni privid posedovanja muzičkog fajla. On je i dalje sadržaj na internetu koji se "priziva" prema želji korisnika. Za muzičku industriju i za autore muzike to još više problematizuje stvaranje prihoda od muzike pa se u toj situaciji može naći deo uzroka sve većeg interesovanja muzičara za objavljivanjem albuma na

59 Forde Eamonn, Why Singles Aren't the Good News the Music Industry Claims, The Guardian, Friday 12. July, 2013. (27.6.2017.)

gramofonskim pločama kao kolekcionarskim predmetima. Odatle i potreba da se još više sredstava i energije uloži u inače skupu proizvodnju gramofonskih ploča, kako bi se ona još više približila statusu umetničkog objekta. Publika koja i dalje ima potrebu za osećajem vlasništva se takođe okreće ka gramofonskoj ploči jer ona ispunjava tu potrebu bolje nego kompakt disk koga je moguće kopirati na svakom kompjuteru. Gramofonska ploča u doba digitalnog striminga deluje kao unikatni kolekcionarski predmet. Funkcija omota u tom odnosu je značajna što se može videti iz ovog opisa: “Vinil je uvek nudio intimnije iskustvo. Veliki format deluje mnogo opipljivije i pretvara dizajn omota i njegovu unutrašnjost u umetničko delo na način na koji CD to nikada neće moći. Postoji nešto predivno interaktivno u stavljanju ploče na gramofon, slušanju jedne strane a zatim okretanja na drugu stranu. To čini iskustvo slušanja nečim u čemu ste konstantno fizički i emocionalno prisutni. To je društveno i zabavno, daleko od pasivnog slušalačkog iskustva CD-a ili digitalnog fajla.”⁶⁰

Slušanje muzike sa gramofonske ploče je nepraktično za današnju publiku pa gotovo sva nova izdanja na gramofonskim pločama uključuju i kôd kojim je moguće preuzeti i digitalnu verziju sa interneta kako bi kupac istovremeno zadovoljio svoju kolekcionarsku želju i savremen način konzumiranja muzike na digitalnim uređajima. Jedan od mojih sagovornika – kolekcionar Saša Lokner je rekao da većinu muzike sluša u digitalnom formatu osim onih ploča, a to su posebna i butleg izdanja, koja postoje samo u toj formi.

Potreba za posedovanjem opipljivog predmeta – gramofonske ploče i njenog omota je važan uzrok opstanka vinila danas i prema Von Oliveru dizajneru omota poznatom po radu za izdavačku kuću 4AD: “U potrazi za što udobnijim slušanjem izgubili smo dodir (u operativnom smislu te reči) sa pakovanjem. To je još uvek malo tržište i tu su generacije slušalaca koji ponovo otkrivaju bendove još uvek ne razumejući vrednost određenog omota ploče. Čak ni bendovi ne razumeju šta bi omot mogao da znači slušaocima. Na mojoj je generaciji da na neki način ljude na to podsećamo. To nije vraćanje nazad na vinil, već nešto u nama, povezano i sa kulturom knjiga, što nas navodi na sakupljanje stvari. Po prirodi smo kolekcionari. Omot ploče nije nešto što samo staviš na ploču da se ne bi skotrljala sa police...Postoji taj taktilni, čak arpomatični aspekt sakupljanja ploča. Nova dela to neće zameniti i ja mislim da bi to mogle da budu pokretne slike ili pokretna tipografija koja bi uključivala nove medije.”⁶¹

60 Aguilar Mario, Why vinyl is the only worthwhile way to own music?, <http://gizmodo.com/why-vinyl-is-the-only-worthwhile-way-to-own-music-1527750499>, 19.4.2014, (27.5. 2017.)

61 An Edited Interview: Vaughan Oliver, Album Designer, Guy Anglade, 26. Jul, 2010, <http://www.printmag.com/design-inspiration/interview-vaughan-oliver/> (24.7.3017.)

III KOMUNIKACIJA KROZ OMOTE GRAMOFONSKIH PLOČA

Fotografije na omotima gramofonskih ploča analizirane su kao kulturni artefakti koji su sastavni deo socioloških procesa i sredstvo specifične komunikacije između muzičara i njihove publike. Analiza, kroz intervju sa dizajnerima, muzičarima, kolekcionarima ploča i publikom, pokazuje da se stvaranje grafičkih rešenja za omote gramofonskih ploča razlikuje od ostalih poslova iz oblasti grafičkog dizajna i komunikacije. Većina autora omota ovaj proces i ne naziva poslom već aktivnošću a odnose sa klijentima poredi sa prijateljskim odnosima koji se u svemu razlikuju od odnosa dizajner – klijent. U intervjuima, najpoznatiji dizajneri omota gramofonskih ploča Piter Sevil iz izdavačke kuće Fektori Rekords, Von Oliver iz izdavačke kuće 4AD i Storm Torgerson iz dizajnerske kuće Hipnozis bili su u bliskom kontaktu, prijateljskom odnosu i stalnoj vezi sa muzičarima za čije albume su kreirali omote gramofonskih ploča a pojedini muzičari su isključivo sami kreirali omote za svoje albume, kao što je to činio Morisi za grupu Smits.

Fotografije na omotima ploča su analizirane u njihovom sociološko kulturološkom kontekstu što uključuje i analizu njihovog sadržaja i formalnih kvaliteta. Cilj je razumevanje kulturološke i komunikacijske uloge fotografije na omotima gramofonskih ploča. Među tim fotografijama ima različitih vrsta fotografije – od profesionalne, studijske fotografije do amaterske koja je prevedena iz intimnog sveta porodičnog albuma u javni svet i novi kontekst. Ono što im je zajedničko je način na koji one dospevaju na omote gramofonskih ploča i kasnije “žive” kao njihov sastavni deo.

Popularna muzika je kulturološka forma sa više diskursa koji su bili predmet istraživanja. Odnosi među kreatorima artefakta kakav je gramofonska ploča, odnosi muzičara i publike, uloga ploče u mladalačkim potkulturama su takođe predmet analize kojoj se pristupa kroz metode utemeljene teorije, semiotičke analize i intervjuja.

Pri "čitanju" fotografskih poruka na omotima gramofonskih ploča potrebno je osloniti se na više kulturoloških izvora jer ih je nemoguće obuhvatiti jednostavnim eksplikacijama ili interpretacijama iz jedne perspektive. Fotografije na predmetima, kao i predmeti uključuju i njihove socijalne biografije koje govore o njihovom nastanku, reakcijama koje izazivaju kod publike i kritike, kao i kakav je nekadašnji a kakav savremeni odnos prema njima (Edwards. Morton. 2009. 7)

Uloga Interneta je bila ključna za ovu analizu. Bilo bi nemoguće u razumnom vremenskom periodu doći do svih informacija koje su danas dostupne putem Mreže. U razgovoru koji sam vodila sa Momčilom Rajinom, muzičkim kritičarem, istoričarem umetnosti i grafičkim dizajnerom (u prilogu), on je primetio da sve te informacije nekada, u vreme nastanka ploča o kojima je reč nisu bile dostupne a da sada možemo lako da saznamo koji fotograf je radio na kom albumu i kako su te fotografije nastajale. Uz to, moguće je pročitati njihove biografije, intervjuje, sagledati političku i društvenu situaciju na lokalnom i globalnom nivou, pronaći lokacije na kojima su pojedine fotografije nastale (sajtovi pop locations...) i videti kako one danas izgledaju (Google Street View), saznati iz mnogobrojnih foruma i diskusija šta su ljudi mislili tada a šta sada o nekom određenom omotu ploče.

Analizirani su omoti najprodavanijih gramofonskih ploča iz svake godine: od 1970. do 1989. godine na kojima se nalazi fotografija i koje su nastale u SAD i Velikoj Britaniji. Korišćene su liste najprodavanijih albuma na sajtu Best Ever Albums (www.besteveralbums.com) tako što su izabirani svi omoti na kojima su fotografije među prvih 100 albuma svake godine. To je u proseku nešto više od 50 albuma godišnje. Uzet je veći uzorak kako bi se obuhvatili važniji albumi koji nisu bili po prodaji među prvih 10, što je čest slučaj u muzičkoj industriji. Izabiranje uzorka prema popularnosti koja se sagledava kroz broj prodatih ploča je najbliža objektivnom uzorku kada se ima

u vidu da ljudi kupuju predmete koji su im u tom momentu poželjni. Time se izbegava oslanjanje na liste nagrađenih ploča koje su rezultat afiniteta manjeg dela publike ili žirija, novinara, kustosa i slično.

U kvantitativnom smislu, veći uzorak pruža mogućnost za sagledavanje dominantnog stila svake od analiziranih godina i daje uvid u aspekte vizuelne komunikacije koji se odvijaju na nesvesnom nivou i odraz su duha vremena u kom su nastali. Veći uzorak daje i uvid u širi broj tema i mogućnost za formiranje većeg broja otvorenih kodova kroz metodu utemeljene teorije. Analizom je obuhvaćeno više od hiljadu omota.

Pitanja kojima se bavi ova analiza:

1. Na koji način muzičari komuniciraju sa svojom publikom kroz fotografiju na omotima ploča?
2. Da li se radi o specifičnom obliku grafičke komunikacije?
3. Koji su dominirajući ciljevi u toj komunikaciji?

III. 1. Metodološki okvir - Analiza sadržaja i utemeljena teorija

Tekstualnost je moguće pripisati svakom sadržaju koji podstiče čitanje, interpretaciju i razumevanje. Ako tekst proističe iz čitanja i reartikulacije pročitanog onda se tekstualnost može pripisati i vizuelnim sadržajima, predmetima i muzičkim kompozicijama.

Vizuelni prikazi - fotografije na omotima gramofonskih ploča nastalih u periodu od 1970. do 1989. godine u Velikoj Britaniji i SAD se takođe mogu smatrati tekstem jer su, kao i svi drugi vizuelni prikazi i predmeti namenjeni čitanju, interpretaciji i razumevanju od strane posmatrača. Period od 1970. godine do 1989. godine je izabran zbog najvećeg udela gramofonskih ploča na muzičkom tržištu u istoriji ovog predmeta. Sedamdesete godine prednjače u odnosu na osamdesete kada već kreće opadanje u prodaji gramofonskih ploča zbog pojave novog, digitalnog formata - kompakt diska⁶².

Pregledom lista najprodavanijih muzičkih albuma sedamdesetih i osamdesetih godina, stiče se uvid da upadljivo prevlađuju izdanja objavljena u SAD i Velikoj Britaniji što je razlog izbora uzorka za analizu sadržaja među tim izdanjima. Uzorak za analizu je dobijen uvidom u liste najboljih albuma sa web stranice "Best Ever Albums" (<https://www.besteveralbums.com>) koja se bavi koncipiranjem ovih lista na bazi priznatih kritičkih izvora odnosno merenjem broja pojavljivanja određenog albuma na tim listama. Albumi su rangirani prema njihovom ukupnom uspehu na svim izabranim listama koje uključuju: Pitchfork, Paste, Rolling Stone, Slant Magazine, VH1, New Music Express, Virgin, National Association of Recording Merchandisers, Mojo, Melody Maker, Q, The Guardian, Channel 4, ABC, Sounds and Visions Magazine, KEXP, Consequence of Sound, Entertainment Weekly.

Istraživačko pitanje

Osnovno istraživačko pitanje je: Kakve poruke (koje vrste poruka i sa kojim ciljem) se koncipiraju i šalju kroz fotografije na omotima gramofonskih ploča? Pitanje koncipirano kako bi odgovor mogao da posluži za stvaranje empirijski utemeljene teorije o komunikaciji kroz omote gramofonskih ploča. Glavno istraživačko pitanje obuhvata i dva pitanja koja se odnose na primenu utemeljene teorije na uzorku omota gramofonskih ploča u fazi formiranja otvorenih kodova:

1. Analiza sadržaja fotografija na omotima gramofonskih ploča bi trebalo da identifikuje teme, elemente, grafičke postupke i stilove koji se najčešće koriste i frekvenciju kojom se koriste. Takođe

62 Resnikoff Paul. 2016. What the Vinyl Records Comeback Really Looks Like, *Digital Music News*. <https://www.digitalmusicnews.com/2016/08/15/vinyl-records-comeback-really-looks/> (09.11.2017)

treba da pruži uvid u odnose među tim elementima - u kojoj meri su određeni vizuelni elementi brojčano dominantni u odnosu na druge

2. Drugo pitanje na koje analiza sadržaja treba da odgovori je u kojoj meri se omot gramofonske ploče na kom je fotografija koristi da bi referirao ka drugim sociološkim i kulturološkim pojavama i predmetima.

3. Na kraju, glavno istraživačko pitanje koje se odnosi na formiranje centralne kategorije i utemeljene teorije: Kakve poruke (koja vrsta i sa kojim ciljem) se koncipiraju i šalju kroz fotografije na omotima gramofonskih ploča?

Kontekst analize sadržaja

Omot je jedan od formalnih elemenata gramofonske ploče kojim ona obezbeđuje status kulturološkog predmeta (u nekim slučajevima i umetničkog objekta), kroz prikrivanje procesa industrijske proizvodnje i života na tržištu dobara. Grafički dizajn predmeta koji se koriste u svakodnevnom životu se uglavnom rukovodi tržišnim principima koji imaju za cilj da obezbede vidljivost i poželjnost proizvoda u što kraćem vremenskom intervalu ili pri prvom susretu sa predmetom kao i da obezbede kasnije prepoznavanje. Sa aspekta proizvođača, grafički dizajn treba još i da obezbedi izgradnju imidža među potrošačima pa se smatra i jednom od komponenti koje obezbeđuju razvoj autoriteta na tržištu. Komunikacija kroz grafički dizajn omota gramofonske ploče se razlikuje i sa aspekta proizvođača i sa aspekta potrošača koji se, kada se govori o gramofonskoj ploči, češće nazivaju autor i publika. Već i ova leksička promena ukazuje na specifičnost komunikacije kroz dizajn gramofonske ploče u odnosu na dizajn ambalaže proizvoda. Pretpostavka je da će analiza sadržaja ukazati i na elemente u komunikaciji kroz koje se uspostavlja veza između kreatora poruke i primaoca poruke a koja je specifična za omot gramofonske ploče i na teme kojima se poruke bave. U tom smislu, analiza sadržaja nije striktno kvantitativna metoda jer uključuje i čitanje teksta. Čitanje teksta uključuje i posmatrača te je nemoguće izbeći i kvalitativni pristup. Samo brojanje denotativnih elemenata bi opet uključivalo čitanje teksta a time i tumačenje, jer je ono što se u vizuelnoj komunikaciji danas posmatra kao denotacija, zbog ustaljenosti mnogo puta ponovljenih elemenata, predstavljalo nekad konotaciju namenjenu publici koja poznaje određeni kôd.

Analiza sadržaja fotografija na omotima gramofonskih ploča se sprovodi kako bi se dobila empirijska osnova za razumevanje načina na koji se poruka konstruiše, prenosi i tumači. Pretpostavka je da postoje specifičnosti u konstruisanju poruke kroz grafički dizajn predmeta kakav je omot gramofonske ploče i da su one u vezi sa prirodom samog objekta kakav je gramofonska ploča.

Analitički konstrukt

Kroz analizu sadržaja omota gramofonskih ploča sedamdesetih i osamdesetih godina moguće je utvrditi korelacije između posebnih okolnosti ili događaja koji su obeležili istoriju popularne kulture, muzike i muzičke industrije.

Omot gramofonskih ploča je prvo imao zaštitnu ulogu kojoj je ubrzo dodata i uloga identifikacije a zatim i predstavljanja. Prvo su se na njemu pojavljivali podaci o vlasniku patenta, što je posebno vidljivo kod ploča kompanije Phonograph Tomasa Edisona a zatim se kroz boju etikete i nazive snimljenog dela prenosila informacija o autoru muzičkog sadržaja na ploči. Ubrzo je vidljivost proizvođača i izdavača postajala sve manja u korist samog izvođača ili autora muzičkog sadržaja da bi, u periodu sedamdesetih godina XX veka fotografije autora počeli da zamenjuju drugi vizuelni sadržaji. Ova praksa je nastavljena i kroz osamdesete godine XX veka. Kroz kvantifikovanje ove relacije koja se odnosi na prominentnost izdavačke kuće, odnosno proizvođača ploče, moguće je posmatrati koju ulogu u ovakvoj komunikaciji imaju izdavačke kuće a koju

izvođači ili autori muzike. Na primer, kod nezavisnih izdavačkih kuća neguje se tipičan stil kroz koji ona postaje prepoznatljiva kod svoje, najčešće vrlo lojalne publike.

Omoti gramofonskih ploča su korišćeni kao dominantan vid vizuelne komunikacije autora muzike i izdavača - kao kreatora poruke, i publike - kao primaoca poruke sedamdesetih godina. Osamdesetih godina muzički video postaje još jedan komunikacioni medij na ovoj relaciji, što se odrazilo i na stilove i izbor grafičkih elemenata na omotima gramofonskih ploča osamdesetih godina. Odsustvo fotografije samog autora ili izvođača sa omota gramofonske ploče je jedna od pojava u dizajnu omota gramofonskih ploča koja postaje karakteristična krajem sedamdesetih i tokom osamdesetih godina. Ona reflektuje želju da se fokus poruke prenese ka muzici ili temama kojim se muzika bavi ali i da se stvori specifičan komunikacioni kôd svojstven određenoj potkulturi. Muzičari koji posmatraju muzički album kao kulturološki proizvod i koji često iznose negativne stavove prema konzumerizmu u muzici kog potenciraju veće izdavačke kuće, najčešće pribegavaju ovakvom vizuelnom izražavanju (omoti albuma Pink Floyd, Led Zeppelin, Joy Division, Pixies, i drugi). U tom periodu je značajan uticaj dizajnera omota kuće Hipgnosis (Thorgerson i Powel) koji su kroz omote želeli da izraze ono što muzičari izražavaju kroz svoju muziku⁶³. Odsustvo fotografija muzičara na omotima gramofonskih ploča karakteristično je i za izdavačke kuće Factory Records, 4AD ali i za ECM (Edition of Contemporary Music - džez izdavača iz Nemačke).

Sa druge strane, sedamdesetih godina su popularne i fotografije "velikih muzičkih zvezda" (Grace Jones, Patti Smith, David Bowie, Bruce Springsteen, Fleetwood Mac)

Ove dva različita pristupa koncipiranju komunikacije kroz omot gramofonske ploče su u vezi sa oblašću muzičke industrije kojoj pripada određeno izdanje. Pretpostavka je da je nezavisna muzička scena i muzičke potkulture koristila omot albuma za komuniciranje ideja, stavova, referiranje ka drugim elementima popularne kulture ili vizuelizaciju muzičkog doživljaja, dok se težnja "glavnih" (mainstream) i velikih izdavačkih kuća za što većom zaradom, kao i težnja muzičara koji pretenduju na to da postanu popularni među širom publikom, ogleda kroz omote sa fotografijom samih izvođača odnosno autora muzike. Treba istaći da se u ovom slučaju najčešće radi o fotografijama snimljenim u fotografskom studiju snimljenim od strane fotografa koga angažuje izdavačka kuća a koncipiranim od strane dizajnera koji je zaposlen u izdavačkoj kući ili njen stalni saradnik. Kod omota na kojima su fotografije muzičara, prisutni su različiti pristupi koji takođe odslikavaju cilj komunikacije: fotografije iz fotografskog studija koje prikazuju osobu kao svojevrsnu ikonu (podržavanje kulta ličnosti), fotografije na važnim ili tipičnim lokacijama (komunikacija sa kompetentnom publikom, interna komunikacija unutar potkulture), fotografije sa koncerata (isticanje događaja i samog izvođačkog akta ili umeća), fotografije koje su odglumljena određena scena (koncipiranje složene konotativne poruke). Identifikacija i kvantifikovanje tipova fotografija na kojima su prikazani muzičari bi trebalo da potvrdi i ove korelacije.

Upotreba određenih tipova fotografija, tema i oblika slova ili boja, ne moraju nužno da označavaju određen muzički pravac ili pristup komunikaciji. Međutim, ukoliko postoji iskustvo sa upotrebom pomenutih elemenata i strukturom teksta omota gramofonske ploče, moguće je doneti određene zaključke koji doprinose razumevanju načina na koji se poruka koncipira i prenosi kroz vizuelne elemente omota gramofonske ploče. Na primer, moguće je utvrditi preferenciju određenih muzičkih pravaca ka prikazivanju portreta na omotu albuma ili sklonost ka referiranju ka drugim muzičkim albumima, filmovima ili knjigama. Takođe je moguće uvideti stilske odlike ili učestale elemente koji se pojavljuju u dizajnu omota gramofonskih ploča određenih godina. Prema Kripendorfu ovakav način rasuđivanja je karakterističan za analizu sadržaja i naziva se abduktivno

63 Thorgerson je u intervjuu "Wish you were here: interview with Storm Thorgerson" izjavio: "O čemu govore fotografije benda kao što su Bitls ili Take That? One govore o tome kako oni izgledaju ali ne i o tome šta je u njihovim srcima ili muzici. Ako treba prikazati emociju ili osećaj ili ideju, temu, opsesiju ili perverziju ili preokupaciju, kako to učiniti kroz sliku četiri momka?" Kroz ta pitanja iskazao je svoj stav prema omotu muzičkog albuma kao mediju za komunikaciju autora i publike. <https://londonhollywood.wordpress.com/tag/in-through-the-out-door-a-momentary-lapse-of-reason/> (29.11.2017.)

rasuđivanje. Abduktivno rasuđivanje proizilazi iz ukrštanja elemenata iz različitih oblasti tako da ne postoji logički sled kao kod deduktivnog ili induktivnog zaključivanja (Krippendorff, 2003). Gell pristupa analizi sadržaja i abduktivnom zaključivanju pri proučavanju umetničkih predmeta koji su deo veće indeksirane kategorije kao da imaju fizionomiju poput ljudi. Kao primer abduktivnog rasuđivanja navodi povezivanje osmeha sa označavanjem prijateljskog pristupa. Kada na slici posmatrač primeti osobu koja se osmehuje, toj osobi pripisuje prijateljske namere. Kroz ovaj primer Gell naglašava da se često u pretpostavljanju namera drugih koristi veliki broj abdukcija indeksičnih znakova koji nisu plod "semiotičkih konvencija" niti "zakona prirode" već "nečeg između." (Gell 1998, 15)

Utemeljena teorija i otvoreno kodiranje

Analiza sadržaja može da se sprovodi tek nad sadržajima koji su već prikupljeni i organizovani. Kako Krippendorff primećuje, pri analizi sadržaja nije moguće anticipirati termine i kategorije koje koriste kreatori poruka (tekstova i slika) pa je po tome slična hermeneutičkom pristupu. Ona daje mogućnost da jedan analitičar može da obradi tekstualne segmente različitog obima na sistematičan način i to kroz kodiranje kategorija tokom čitanja teksta (Krippendorff 2004, 262). Međutim, kod utemeljene teorije, analiza teče paralelno sa prikupljanjem podataka pa se ove dve faze konstantno prepliću i utiču jedna na drugu (Corbin i Strauss 1990). Analiza je potrebna od samog početka jer se pomoću nje usmerava dalje prikupljanje podataka i biraju izvori za dalje istraživanje. Svi relevantni podaci se mogu koristiti u narednim intervjuima ili pri prikupljanju novih podataka.

Prevođenje vizuelnih elemenata u tekst i njihovo izdvajanje, sortiranje i povezivanje je neophodno kako bi se stvorila osnova za definisanje i organizovanje analize sadržaja. Kodiranjem se obeležavaju određene grupe elemenata prema njihovom sadržaju i formalnom izgledu. Na taj način se mnoštvo podataka svodi na bitne elemente koje je moguće međusobno porediti. U tom smislu, stvaranje beležaka o denotativnom i konotativnom sadržaju fotografija takođe se oslanja na lingvističku bazu analize vizuelnih poruka kao što su crteži i fotografije ali i na posmatranje iz ugla vizuelne antropologije i materijalne kulture. Kroz ovu vizuru se beleške dopunjuju pričama o nastanku omota, autorstvu nad fotografijama, učešću muzičara u konstruisanju vizuelnih poruka, reakcijama publike i šire javnosti i ostalih elemenata iz socijalne biografije predmeta gramofonske ploče i njenog omota a koji su u vezi sa fotografijom na omotu. Materijalnost fotografije, koju ona u ovom slučaju dobija fuzijom sa omotom gramofonske ploče, povezana je sa njenom socijalnom biografijom pa je zbog toga potrebno posmatrati je i iz ugla procesa proizvodnje, razmene, korišćenja i značenja (Edwards 2004, 4).

Metoda utemeljene teorije je usmerena ka stvaranju teorijskih konstrukata iz empirijskih podataka. Pri tome se prikupljanje podataka i njihova analiza odvijaju paralelno i nelinearno. Analiza jednog dela podataka daje smernice za prikupljanje sledeće grupe podataka: "Pri otkrivanju teorije, generišu se konceptualne kategorije ili njihove karakteristike iz dokaza; zatim se dokaz, iz kog se kategorija pojavila, koristi pri ilustraciji koncepta" (Glaser i Strauss 1999, 40)

Glaser i Strauss su u *The Discovery of Grounded Theory* (1999) definisali etape sprovođenja metode utemeljene teorije: istovremeno prikupljanje i analiza podataka, konstruisanje analitičkih kodova i kategorija iz podataka a ne na osnovu hipoteza, upotreba komparativne metode u svakoj fazi analize, razvoj teorije kroz svaki korak tokom prikupljanja i analize podataka, beleške kojima se elaboriraju kategorije, opisuju specifikacije i svojstva, definišu odnosi između kategorija, uzorkovanje u cilju konstruisanja teorije i pregled literature koji se sprovodi nakon razvoja nezavisne analize (kako literatura ne bi usmeravala i opterećivala prikupljanje i analizu podataka) (Charmaz 2006, 166).

Corbin i Strauss identifikuju opisuju detaljno procedure utemeljene teorije. Oni navode da je preklapanje prikupljanja podataka i analize tih podataka glavni faktor koji utiče na efikasnost utemeljene teorije (Corbin and Strauss 190, 6). Svaki koncept koji se razmatra prilikom prikupljanja podataka, smatra se u početku privremenim. On postaje stabilan tek kada se daljim prikupljanjem podataka i analizom uvidi da se on ponavlja kroz posmatranje, dokumenta, novinske članke, intervjuje.

Druga karakteristika koju Corbin i Strauss ističu da su koncepti osnovna analitička jedinica i da se teorije ne mogu graditi samo na pojedinačnim slučajevima i posmatranim aktivnostima odnosno iz "sirovih podataka". Oni se posmatraju kao potencijalni indikatori fenomena kojima se dodeljuju izvesne konceptualne oznake (Corbin and Strauss 190, 6). Tokom istraživanja, moguće je primetiti druge fenomene koji bi se mogli svrstati pod na taj način dobijene oznake. Na primer, analizom omota gramofonskih ploča uočeno je da se više puta pojavljuje koncept koji može biti označen kao misteriozni predmet. Naknadnim prikupljanjem podataka, svi omoti koji uključuju slične predmete, odnosno predmete čije pojavljivanje ne deluje povezano sa ostatkom slike ili situacijom koja je na njoj prikazana, mogu da se svrstaju pod tu oznaku. Kroz dalju analizu, identifikovani i označeni koncepti postaju sve bliži i brojniji.

Treća karakteristika je povezanost i razvijenost koncepata koji na taj način grade kategorije. Kategorije takođe nastaju kroz prikupljanje podataka i analitički proces kojim se koncepti porede. Kroz poređenje koncepata moguće je videti njihove sličnosti i veze kao i razlike. Ne pripadaju svi koncepti određenim kategorijama, međutim, određivanje kategorija ima odlučujući značaj u formiranju utemeljene teorije jer predstavljaju faktor povezivanja. Ukoliko se posmatra pomenut koncept misterioznog predmeta na omotima gramofonskih ploča, on se može povezati sa neobičnim mestima na kojima je snimljena fotografija kao i sa neobičnim situacijama koje su prikazane na fotografiji. Ovi koncepti zajedno, mogu da čine kategoriju intrigantnih fotografija. Iako su ovi koncepti svi različiti po formalnim odlikama, moguće ih je povezati pod jedinstvenu kategoriju koja označava tendenciju da se kroz vizuelne prikaze mistifikuje autor ili da se kreiraju mitovi ili pokreću narativi. Broj koncepata koji se, kroz dalje prikupljanje i analizu, mogu svrstati u datu kategoriju proširuju dimenziju kategorije i ona se može posmatrati kao fenomen. Kada kategorija ostvari status fenomena, moguće je posmatrati i načine na koji se fenomen pojavljuje, izražava i kakve efekte izaziva kod posmatrača. Moguće je odgovoriti i na pitanja: pod kojim uslovima se koriste ovi koncepti i kakvi autori ih koriste? na koji način i kakve narative pokreću ovakvi omoti odnosno kakve su posledice upotrebe ovih koncepata?

Karakteristično za utemeljenu teoriju je i da ona započinje idejom koju istraživač ima o nekom fenomenu na osnovu kog se i biraju načini i izvori podataka. Na primeru omota gramofonskih ploča, fenomen koji se istražuje je komunikacija kroz fotografije na omotima gramofonskih ploča. Prema tome, uzorak za istraživanje su omoti gramofonskih ploča ali i časopisi iz perioda u kom su omoti nastajali kao i intervjui sa kritičarima i zainteresovanom publikom koja je tada pristupala slušanju albuma čiji omoti su predmet analize, biografije i autobiografije fotografa, dizajnera, muzičara koje takođe govore o koncepciji omota, takođe čine deo izvora za prikupljanje podataka. Pri prikupljanju i analizi podataka nije moguće a ni nužno (Krippendorff 2004, 22) isključiti subjektivnu analizu istraživača, tako da je i ona uvek prisutna.

Pronalaženje obrazaca i pravilnosti je posebno važno kako bi se mnoštvo podataka povezalo i uredilo, naročito kada ti obrasci nisu očigledni. Na primer odsustvo fotografije muzičara na omotima gramofonskih ploča nije odmah vidljivo ali, kada je identifikovano kao tendencija u određenom periodu, moguće je uvideti da postoji povezanost među autorima koji u svojim omotima koriste ovakav pristup.

Corbin i Strauss ističu da je pisanje teoretskih beležaka neophodan deo sprovođenja utemeljene teorije a da ono počinje od prvog kodiranja i nastavlja se tokom procesa istraživanja. Kako teorija postaje utemeljenija, tako i beleške postaju bolje razvijene i integrisane. Kroz

istraživački proces, formiraju se i verifikuju hipoteze o odnosima među kategorijama a te hipoteze se ponovo proveravaju irevidiraju kroz rad na uzorku (Corbin and Strauss 190, 6).

Otvoreno, aksijalno i selektivno kodiranje su vrste kodiranja koje se primenjuju u istraživačkom postupku u utemeljenoj teoriji. Analitički proces počinje otvorenim kodiranjem čiji je cilj pronalaženje novih uvida i načina posmatranja fenomena koji se istražuje. To je faza kodiranja u kojoj se otkrivaju koncepti koji dobijaju oznake. Među označenim konceptima se pronalaze sličnosti i razlike na osnovu kojih se oni povezuju u kategorije i potkategorije. U slučaju otvorenog kodiranja pri analizi omota gramofonskih ploča. to je faza u kojoj se, na osnovu posmatranja, subjektivnog tumačenja, konsultovanja različitih izvora (intervjui, biografije, komentari publike) preliminarno tumače pojedini elementi na fotografijama. Između njih se uspostavlja veza na osnovu formalne sličnosti i dodeljuje im se oznaka. Daljim povezivanjem, na osnovu sličnosti u načinu pojavljivanja i sličnosti konteksta pojavljivanja, formiraju se kategorije. Potkategorije se identifikuju unutar formiranih kategorija. Sledeći već pomenut primer formirane kategorije fotografija koje indukuju narative ili formiranje mitova, potkategorije mogu biti intigantni predmeti, posebna mesta prikazana na fotografiji, neobični odnosi među prikazanim objektima i slično. Ove kategorije i potkategorije imaju svrhu daljeg produbljivanja utemeljene teorije i funkciju baze u nastavku procesa kodiranja. Pored toga, otvoreno kodiranje, kroz stalno poređenje i preispitivanje kategorija, daje mogućnost da se subjektivnost svede na najmanju meru (Corbin i Strauss 1990, 13). Kategorije se povezuju sa potkategorijama a njihovi odnosi se proveravaju kroz aksijalno kodiranje. Kroz aksijalno kodiranje je moguće identifikovati elemente i koncepte koji predstavljaju varijacije prethodno kategorisanih elemenata. Ovaj način kodiranja daje mogućnost prepoznavanja različitih uslova u kojima se varijacije ili jedinstveni slučajevi pojavljuju. Jedinstveni slučajevi nisu dovoljni ni da potvrde ni da opovrgnu hipotezu ali mogu da budu povod za dalje ispitivanje uslova pod kojim je do takvog slučaja došlo. Na primer, moguće je da autor koji ni na jednom prethodnom omotu albuma nije uključio svoj portret i koji pripada grupi autora koja to nerado čini, odluči da na jednom omotu to učini. U tom slučaju je potrebno proveriti zbog čega je došlo do takve odluke odnosno koje okolnosti su do nje dovele i sa kojim ciljem. Ovaj izuzetak dalje može da otvori mogućnost varijacije u originalnoj hipotezi što čini teoriju preciznijom i bolje povezanom.

U kasnijoj fazi procesa kodiranja moguće je pristupiti selektivnom kodiranju kroz koje se kategorije grupišu oko centralne kategorije (Corbin i Strauss, 1990, 14). Centralna kategorija predstavlja glavni fenomen u studiji, koji pokazuje cilj svih akcija i interakcija identifikovanih kategorija i objašnjava razlike i veze među njima. Centralna kategorija može da se identifikuje među već postavljenim kategorijama ali je uvek povezana sa ostalim kategorijama kroz akcije, interakcije, uslove i posledice. Kroz selektivno kodiranje i identifikovanje centralne kategorije i njenih veza sa ostalim kategorijama, moguće je prepoznati nedovoljno razvijene i objašnjene kategorije. Centralna kategorija zahteva veću apstrakciju koncepata kako bi teorija imala širu primenu (Corbin i Strauss 1990, 14).

Vizuelna utemeljena teorija

Utemeljena teorija se najčešće primenjuje u etnografskim studijama nekog fenomena ili procesa i nije uobičajena njena primena pri analizi vizuelnih podataka. Međutim ova metoda je korisna u konstruisanju analize sadržaja kada je u pitanju veća količina podataka (definisane kodova, kategorija i relacija među njima).

Cilj primene utemeljene teorije je da se generiše osnovna teorija pomoću koje bi bilo moguće objasniti određeni fenomen u specifičnom kontekstu njegovog pojavljivanja i upotrebe, što znači da je njena primena primerena u situacijama u kojima ne postoji prethodno definisana teorija ili je teorija suviše apstraktna da bi je bilo moguće testirati (Cho i Lee 2014, 5). Iako kvalitativna analiza sadržaja i utemeljena teorija uključuju proces kodiranja, razlikuju se po tome što se kroz analizu sadržaja ne traže odnosi među kategorijama niti se gradi teorija, kao što je slučaj pri primeni

utemeljene teorije. Kako ne postoji već utemeljena teorija komunikacije kroz fotografije na omotima gramofonskih ploča kroz koju bi bilo moguće analizirati grupe omota kao ni pojedinačne omote, nije moguće sprovesti od samog početka ni analizu sadržaja niti pojedinačne semiotičke analize bez prethodno formiranog teorijskog okvira.

III. 2. Pregled literature

Roy Shuker govori o omotima muzičkih albuma kao "grafičkim tekstovima" koji prenose značenja kroz semiotičke resurse u vidu vizuelnih prikaza, tipografije i organizacije elemenata. (Shuker 1994, 15). Omoti su u određenoj stilskoj povezanosti sa muzikom koju predstavljaju kroz ikonografiju specifičnu za određen muzički pravac. Shuker navodi primere apokaliptičnih slika na omotima hevi metal muzike i fantastične slike progresivne rok muzike. Primećuje da ponekad omoti albuma mogu da učvrste ili podstaknu reprezentaciju umetnika kao ikone, kao što je slučaj na omotima Bob Marlija na kojima je on prikazan kao "zvezda" a članovi grupe Vejlers (Wailers) kao autentični politički pobunjenici i da je čak to bilo veoma važno za njihov uspeh u sedamdesetim godinama, kao i uspeh rege muzike koja je postala deo "mejnstrima" - glavne struje popularne muzičke scene. Određene izdavačke kuće su povezane sa specifičnim stilom u grafičkom dizajnu omota svojih izdanja. Blue Note je još pedesetih godina imao zaposlenog dizajnera, Reid Majlsa koji je dizajnirao skoro sve njihove omote. Pank izdavačka kuća Stiff je poznata po radovima Barnija Bablsa (Barney Bubbles), Factory Records je osamdesetih bio prepoznatljiv po dizajnu Piter Sevila a 4AD osamdesetih i devedesetih po dizajnu tima 23 Envelope koji su činili Vaughan Oliver i Nigel Grierson. U ovim slučajevima se može govoriti o prepoznatljivom i karakterističnom stilu izdavačke kuće u dizajnu omota.

Analiza sadržaja je do sada primenjivana najviše u oblasti muzičkih video spotova, dok je oblast analize omota muzičkih albuma vrlo oskudna. Englis, Solomon i Ešmor su sproveli analizu sadržaja kako bi istražili ulogu i zastupljenost potrošačkih slika u muzičkoj televiziji (MTV u SAD i Švedskoj) i njihovu korelaciju sa muzičkim žanrovima. Fokus je bio na identifikaciji prikaza proizvoda i njihovoj upotrebi u muzičkom videu. Analiza je pokazala da su spotovi Dens muzike najviše koristili slike vezane za modnu industriju (odeća, nakit, frizure i šminka). Za razliku od njih, u spotovima Rok muzike i Nju Vejva su prikazi modnih proizvoda i aktivnosti najmanje zastupljeni (Englis, Solomon, Ashmore 1994). Međutim, spotovi Dens muzike su prikazivali znatno manje robnih marki od spotova Hevi metal muzike u kojima se ističu, za taj pravac popularni, proizvođači muzičkih instrumenata (Kahle, Lynn, Chiagouris 1997).

Analiza sadržaja najbolje rangiranih (najpopularnijih) muzičkih video spotova iz 2008. godine, u 4 muzička žanra fokusirana je na identifikaciju promena u prikazu religioznih i seksualnih simbola od sredine devedesetih, kao i da bi se utvrdilo da li su seksualne i religiozne slike preovlađujuće u, tada popularnoj, Hip-hop muzici. Analiza je pokazala da se religiozne slike pojavljuju u trećini video spotova sva 4 žanra a da se seksualni vizuelni sadržaji pojavljuju u oko polovini njih i u svakom muzičkom spotu Hip-hop žanra (Morgan et al. 2012).

Kako bi empirijski potvrdio hipotezu da omoti muzičkih albuma mogu da sugerišu muzički stil ili tip, Mayer organizuje muzičku kolekciju pomoću SOM⁶⁴ metode. Muzička kolekcija je organizovana prema sličnosti i muzičkih i grafičkih elemenata. Na taj način je ispitano da li su muzička sličnost i grafička sličnost u vezi i da li omoti albuma zaista mogu da "govore" o muzičkom stilu muzike koju predstavljaju. Pri analizi su korišćeni muzički parametri: ritmička šema, ritmički histogram i statistički opis spektra koji objedinjuje tonalne i ritmičke elemente i izražava ih kroz statističke vrednosti i najčešće se koristi pri klasifikaciji muzičkih kompozicija u

64 Self Organizing Map - metoda vizuelizacije podataka pri kojoj se oni sami organizuju prema algoritmu, na način na koji će se grupisati podaci sa sličnim karakteristikama. Metodu je osmislio Kohonen Teuvo, Helsinki University of Technology a prezentovana je u Laaksonen Jorma, Honkela Timo, Eds, Advances in Self-Organizing Maps, 8th International Workshop, WSOM 2011, Espoo, Finland, June 2011 (p.16-29)

muzičke žanrove. Parametri slike koji su uzimani u obzir su: koloristički histogram, imena boja (tonalni parametar boje) i poseban algoritam koji izdvaja one tačke iz slike koje se mogu koristiti pri identifikaciji sličnih objekata (obično područja sa jakim kontrastom kao što su ivice prikazanih objekata). Ovo istraživanje je pokazalo da posmatranjem kolorističkih osobina omota gramofonske ploče ne može da se potvrdi hipoteza da dizajn omota sugerise muzički stil koji je snimljen na ploči, već da je akcenat na trećem posmatranom grafičkom parametru kroz koji se prepoznaju objekti i svrstavaju prema sličnosti. Ipak, analiza je pokazala da je neophodan detaljniji i kompleksniji pristup u interpretaciji grafičkih elemenata kako bi se oni mogli upotrebiti kao informacija o muzičkom sadržaju ploče (Mayer 2011).

Prepoznajući omot gramofonske ploče kao važan element označavanja i komunikacije u rok kulturi, Kearney sprovodi analizu sadržaja ispitujući predstavljanje rodni uloga na omotima albuma koji su na listi "100 Classic Album Covers" koju je objavio Rolling Stone a sastavio Michael Azerrad. Ova lista, koja nije isključivo u vezi sa rok muzikom, sadrži albume objavljene između 1950. i 1990. godine. Na istom uzorku, Kearney je sproveda analizu sadržalja sa fokusom na odeću, prostor i scenu u kojoj su fotografisani, uloge i aktivnost osoba na fotografijama na omotima albuma, u cilju formiranja šire predstave o načinima na koji se muškarci i žene predstavljaju na omotima. Kako je značenje poruke konstruisano kroz kombinacije elemenata i ukupnu kompoziciju slike, Kearney je sproveda i semiotičku analizu koja prati analizu sadržaja kako bi kvantifikovane rezultate stavila u odgovarajući semiotički kontekst (Kearney 2017).

Pregled literature iz oblasti vizuelne antropologije daje veoma malo primera upotrebe fotografija kao podataka u utemeljenoj teoriji. Suchar demonstrira proceduru i pristup kroz integraciju dokumentarne fotografije i strategija utemeljene teorije. Kroz utemeljenu teoriju i dokumentarnu fotografiju on traži obrasce koje bi kasnije koristio u sociološkoj analizi (Suchar 1997). On predlaže proceduru koja počinje izradom fotografija na koju se nadovezuje pisanje deskriptivnih narativa za svaki kadar a istovremeno postavlja početne interpretacije značenja vizuelnih prikaza. Nakon toga sledi procedura koju ističe kao najvažniju: označavanje i imenovanje svakog deskriptivnog narativa, što je ustvari otvoreno kodiranje.

Jedini nacrt metodologije utemeljene teorije koja bi se primenjivala na vizuelnim podacima je onaj koji predlaže Konecki i to kroz višeslojne analize slike. Konecki prikazuje način na koji je moguće koristiti slike i grupe slika kako bi se dobio uvid u komunikacijske kodove kroz poređenje empirijskih podataka (Konecki 2011). Prepoznajući više nivoa posmatranja slike on ih opisuje kao slojeve koji predstavljaju različite izvore podataka. Višeslojnu analizu slike on koristi kao metodološko sredstvo. U zavisnosti od sloja slike koji se analizira, primenjuju se odgovarajuća istraživanja i procedure kodiranja. Prema Koneckom, slika se može analizirati na četiri nivoa: analiza konteksta stvaranja, kontekst prikazivanja ili komunikacije putem vizuelnih prikaza, na nivou sadržajne i stilske strukture i na nivou prijema odnosno percepcije vizuelnog prikaza od strane onih koji je stvaraju i publike. Pri tom on ističe vezu između unutrašnjeg konteksta slike (kako je ona kreirana) i spoljašnjeg konteksta (kako se ona opaža). Spoljašnji kontekst je vezan za razne stilske konvencije koje mogu biti deo vizuelnih kultura i potkultura. Konecki takođe navodi da se istraživanja obično fokusiraju na jedan ili deo pomenutih slojeva. Procedure kodiranja koje primenjuje Konecki su identične onim koje predlažu Glaser i Strauss (1999) i uključuju otvoreno kodiranje, beleške, selektivno kodiranje, aksijalno kodiranje (komparativnu analizu slika), i razvijanje teorije.

Mey i Dietrich su kreirali nacrt metodologije vizuelne utemeljene teorije. Kao prvi korak oni prepoznaju kontekstualizaciju kroz koju se precizira vrsta i ugao posmatranja različitih indikatora (da li će se analizirati informacije koje su indikator nastanka slike, njeog položaja u publikacijama ili njene recepcije). Pri tome oni ističu da je moguć i vankontekstualni opis slika. Kontekst će zavisiti od istraživačkog pitanja ali i od dostupnosti informacija kao i od planirane primene rezultata dobijenih analizom (Mey i Dietrich 2017). Proces kodiranja koji predlažu Mey i Dietrich, počinje preliminarnom analizom prostora koji slika stvara odnosno navođenjem onoga što je na slici

prikazano, kojim stilom u kakvoj perspektivi. Ova faza podseća na inventar objekata, prikazivačkih i stilskih procedura, mada je on proširen izvesnom interpretacijom koja je uglavnom vođena istraživačkim pitanjem. Sledeća faza koju predlažu je segmentacija koja se sprovodi da bi se napravile grupe slika koje su slične po nekim karakteristikama (broju planova, aranžiranju scene, perspektivi). Kodiranje i beleške se prepliću i u okviru koji predlažu Mey i Dietrich ali je za razliku od procedure koju predlaže Konecki (2011), fokus na direktnoj interpretaciji, bez prevođenja slike u tekst (Mey and Dietrich 2017, 13). Takva, direktna interpretacija je, kako je dalje objašnjeno, moguća uz prethodno sprovedenu fazu segmentacije. Iz ove direktne interpretacije i kroz beleške proizilazi otvoreno kodiranje. U tom cilju, predlažu "razbijanje" vizuelnih podataka davanjem odgovora na pitanja: "šta", "ko", "kada/koliko dugo", "gde", "zašto", "pomću čega" i "zbog čega". Odgovori na ova pitanja mogu da uključe u analizu ono što nije odmah vidljivo samim posmatranjem. Svakom segmentu slike, dodeljuje se odgovarajući kôd. Međutim, uz ovaj pristup, neophodno je koristiti i druge procedure kodiranja kako bi se vršilo konstantno upoređivanje odnosa među elementima slika što je u saglasju sa osnovnim procedurama utemeljene teorije (Glaser i Strauss 1999). Formiranje kategorija se sprovodi na isti način kao kod analize teksta. Ovom prilikom je bitno uključiti i semantiku, naročito ukoliko su bitna pitanja žanra ili veze sa određenim stilovima. U tim slučajevima kompozicija, procedura, kolorit i slično mogu biti od visoke važnosti za interpretaciju.

IV KODIRANJE I IDENTIFIKACIJA KATEGORIJA ZNAKOVA I FOTOGRAFSKIH PROCEDURA NA FOTOGRAFIJAMA NA OMOTIMA GRAMOFONSKIH PLOČA

IV. 1. Izbor uzorka

Kao što je već pomenuto, cilj metode utemeljene teorije je generisanje teorije, dok je cilj analize sadržaja opis značenja uzorka koji se ispituje, što ih čini komplementarnim metodama. Otvoreno kodiranje se primenjuje u obe metode dok je aksijalno kodiranje, pri kome se kategorije porede i time otkrivaju obrasci i pravilnosti, karakteristično za metodu utemeljene teorije. Metoda utemeljene teorije uključuje fleksibilnost pri formiranju kategorija jer one nastaju i menjaju se kroz čitanje teksta (prevođenje slike u tekst)

Kako bi se odredile kategorije izabran je uzorak od prvih 100 albuma na listi Best Ever Albums za svaku godinu između 1970. i 1989. godine, koja je rezultat merenja srednje vrednosti pozicija albuma na svim relevantnim listama najboljih i najprodavanijih albuma u svetu. Albumi na listi su rangirani prema njihovom ukupnom uspehu na svim izabranim listama koje uključuju: Pitchfork, Paste, Rolling Stone, Slant Magazine, VH1, New Music Express, Virgin, National Association of Recording Merchandisers, Mojo, Melody Maker, Q, The Guardian, Channel 4, ABC, Sounds and Visions Magazine, KEXP, Consequence of Sound, Entertainment Weekly. Lista Best Ever Albums je dinamična jer se menja tokom vremena prema aktuelnom stanju na tržištu gramofonskih ploča i prema novim listama popularnosti albuma objavljenih sedamdesetih i osamdesetih godina. Za svaku godinu su izdvojeni oni omoti gramofonskih ploča koji uključuju fotografiju. Kako bi se stekao što bolji uvid u raznovrsnost sadržaja i poruka prisutnih na omotima gramofonskih ploča, korišćen je veći uzorak kog čini 2000 omota albuma objavljenih od 1970. do 1989. godine. Više od polovine ovog broja predstavljaju omoti na kojima se nalazi fotografija, tako da je analiza sadržaja bila direktno usmerena ka 1019 omota gramofonskih ploča. Ovako neuobičajeno velik uzorak ima za cilj smanjenja spoljašnjih uticaja kao što je medijska prezentnost i subjektivni afinitet prema određenim omotima gramofonskih ploča. Drugi razlog je namera da se stekne što bolji uvid u prirodu komunikacije putem vizuelnih fotografskih sadržaja i da se identifikuje što više tema kojima se one bave uz pretpostavku da će se kroz njihovu analizu identifikovati izvesna povezanost i na kraju postaviti teorija o komunikaciji kroz fotografije na omotima gramofonskih ploča. Veći broj analiziranih omota povećava i verovatnoću da će biti identifikovano više varijacija tema, omogućuje širu generalizaciju i preciznost (Corbin i Strauss 1990, 13). Ukupno je pregledano 2000 omota albuma objavljenih od 1970. do 1989. godine. Albumi su birani prema listama on-line baze podataka najprodavanijih albuma za svaku godinu u vremenskom okviru. U obzir je uzeto prvih 100 najprodavanijih albuma svake godine. Izdvojeni su oni albumi na čijoj naslovnoj strani se nalazi fotografija i oni čine analitički korpus sprovedene utemeljene teorije. Ukupan broj albuma na nad kojima je izvršeno otvoreno kodiranje 1019.

Podaci o omotima ploča su prikupljeni iz više izvora: intervjui sa kolekcionarima, kritičarima i poznavacima, biografije, autobiografije i monografije o muzičarima, muzičkim grupama, dizajnerima, fotografima i umetnicima, članci i intervjui iz muzičkih časopisa i časopisa koji se bave popularnom kulturom iz perioda sedamdesetih i osamdesetih godina, web stranice i Internet forumi u kojima učestvuju akteri muzičke scene sedamdesetih i osamdesetih godina kao i pregled vizuelnog materijala. Ovi podaci su korišćeni kako bi se formirao što detaljniji opis svakog omota na listi. Iz opisa su izdvojene preliminarne kategorije i koncepti. Prilikom formiranja kategorija, konstantno su pronalazene veze i odnosi među postojećim kategorijama. Na kraju su odabrane ključne kategorije. Kroz uočavanje odnosa među kategorijama moguće je pronaći

eventualnu pravilnost koja čini obrazac iz kog je moguće konstruisati teoriju.

Sasačinjene su beleške u kojima se nalaze podaci o autoru albuma, naziv albuma, dizajneru omota i autoru fotografije na omotu za svaki od 1019. omota. Beleške sadrže tekstualni opis fotografije i grafičkih elemenata kao što su oblik slova i dodati crteži. U beleškama se nalaze i pronađeni faktografski podaci vezani za svaki od omota. Faktografski podaci su dobijeni iz više izvora koji su navedeni u beleškama (PRILOG 1). Izvori su bili: stara izdanja muzičkih časopisa, intervjui sa autorima muzike, autorima fotografije i dizajnerima objavljeni u štampanim i on-lajn izdanjima muzičkih časopisa, internet forumi pojedinih grupa u kojima kompetentna publika a ponekad i autori muzike razmenjuju utiske i mišljenja.

Beleške su predstavljale bazu za otvoreno kodiranje. Vizuelni elementi su prevedeni kroz opise u tekstualni oblik koji izražava denotativni plan svake od fotografija. Faktografski podaci (u slučajevima u kojima su bili dostupni) služili su za otkrivanje konotativnog plana fotografske poruke, odnosno kao pomoć pri kontekstualizaciji poruke i otvorenom kodiranju u kom je subjektivnost svedena na najmanju moguću meru. Treba imati u vidu i da problematizovanje subjektivnosti pri istraživanju vizuelne građe počiva na poređenju vizuelnog prikaza i stvarnosti. Ipak, kako Slobodan Naumović primećuje, mi stvarnost znamo preko sopstvenih predstava pa iz toga sledi da i vizuelni zapis stvarnosti treba upoređivati sa ljudskim viđenjem stvarnosti a ne sa samom stvarnošću (Naumović 1988, 115).

Otvoreni kodovi predstavljaju tekstualni izraz moguće fotografske poruke baziran na opisu denotativnog i konotativnog plana fotografije u beleškama. Prilikom otvorenog kodiranja, pored beleški su ponovo konsultovani svi pomenuti izvori kao i izvori koji govore o reakcijama zainteresovane i kompetentne publike na fotografije na analiziranim omotima. Reakcije publike su pronađene u intervjuima, blogovima i forumima na internetu kao i u transkriptima intervjuja koje sam vodila sa muzičkim kritičarem, novinarom i direktorom kulturnog programa Doma Omladine u Beogradu Draganom Ambrozićem, muzičkim kritičarem i radijskim voditeljem Žikicom Simićem, istoričarem umetnosti, dizajnerom omota, muzičkim novinarom i radijskim voditeljem Momom Rajinom, muzičkim kritičarem i urednikom i najvećim kolekcionarom gramofonskih ploča u Srbiji Branimirom Loknerom a koji se takođe nalaze u prilogu.

IV. 2. Istraživačka pitanja korišćena pri otvorenom kodiranju

Otvoreno kodiranje je bazirano na pitanjima:

1. Koje teme, grafički postupci i stilovi su prisutni u dizajnu omota gramofonskih ploča na kojima se koristi fotografija?
2. Da li omoti gramofonskih ploča referiraju ka drugim sociološkim i kulturološkim pojavama. Da li se kroz njih prikazuje veza autora albuma sa religijskim, političkim i društvenim konceptima?
3. Ko su autori omota i fotografija na omotima gramofonskih ploča? Da li i koliko autori muzike utiču na kreiranje vizuelnih sadržaja na omotu?

IV. 3. Proces otvorenog kodiranja i kreiranja kategorija

Oznake, kodovi i kategorije su identifikovani višestrukom obradom uzorka omota gramofonskih ploča. Pri prvom ispitivanju omota prikupljena je što veća količina podataka relevantnih za svaki od omota. Ovi podaci uključuju autora omota, fotografa, umetničkog direktora, dizajnera i ostale autore koji su učestvovali u izradi omota i dobijeni su pregledom samog omota ili konsultovanjem baze podataka Discogs (www.discogs.com). Pored podataka o autorima, kako bi se stekao bolji uvidu u proces koncepcije i izrade omota gramofonske ploče odnosno muzičkog albuma, korišćene su biografije, autobiografije, intervjui, članci u muzičkim časopisima, internet

forumi, razgovori sa poznavateljima popularne muzike. Ovi izvori obiluju opisima rada na pojedinim omotima, autentičnim izjavama dizajnera, fotografa i samih muzičara o izboru određene fotografije ili koncepta pri dizajnu omota kao i reakcijama publike na neke od tih konceptata u vreme njihovog pojavljivanja. Na kraju, prilikom prevođenja vizuelnih elemenata u tekstualne opise, uključena je i subjektivna procena bazirana na ličnom iskustvu i poznavanju popularne kulture sedamdesetih i osamdesetih godina. Opisi uključuju i odgovore na pitanja kojim se segmentiraju vizuelni podaci a koja predlažu May i Dietrich: "šta", "ko", "kada/koliko dugo", "gde", "zašto", "pomću čega" i "zbog čega" (May i Dietrich 2017, 13). Za svaki omot je prikupljeno što više podataka o omotu, u meri u kojoj su oni bili dostupni kako bi se konotativni plan omota što preciznije identifikovao. Rezultati prve obrade uzorka su tekstualne beleške i tekstualni navodi iz različitih pomenutih izvora iz kojih sledi otvoreno kodiranje.

Prilikom sledećeg ispitivanja istog uzorka, duži tekstualni opisi i prikupljeni podaci, prevođeni su u kraće oznake - kodove. Tokom pregleda i prevođenja dužih opisa i podataka u kraće opise i oznake, identifikovane su nove relevantne oznake kojima su dodeljeni odgovarajući kodovi. Proces kodiranja zahteva novo čitanje već pregledanih tekstova kako bi se uveli u postojeće kodove. Same tendencije u dizajnu omota gramofonskih ploča, koje su bazirane na hronološki precedentnim praksama u dizajnu omota implicirale su vremenski nelinearni tok identifikacije kodova. Prilikom drugog, vremenski nelinearnog pregleda uzorka, oznake, kodovi i kategorije su i dalje sačuvane u korelaciji sa godinom kojoj omoti pripadaju, kako bi u daljoj analizi bilo moguće utvrditi vezu određenog perioda sa dominantnim kategorijama istog perioda. Pretpostavka je da je na taj način moguće utvrditi dominantne koncepte, stilove, prakse, dizajnere, fotografe koji su povezani sa određenim periodom tokom sedamdesetih i osamdesetih godina. Rezultati drugog čitanja uzorka su otvoreni kodovi, svojstva i beleške sa opisima omota.

Prevođenje denotativnih i konotativnih slojeva fotografija na omotima gramofonskih ploča u beleške i otvorene kodove je složen proces kroz koji se verbalno interpretira više komponenti vizuelne poruke kao i njihov dinamični odnos. Denotativni plan se jednostavno prevodi u tekstualni oblik opisivanjem onog što fotografija prikazuje. Konotativni plan, kroz koji se prenosi određena poruka, pojavljuje se kroz denotativni plan i konotativne procedure primenjene u kreiranju fotografije koje Barthes definiše kao: efekat trika, poza, objekti, fotogenija, esteticizam i sintaksa (Barthes 1977, 21). Prepoznavanje konotativne procedure ne mora da bude presudno za razumevanje poruke, iako je uslov za njeno pojavljivanje, ali može donekle otkriti intenciju kreatora poruke. Na primer upotreba amaterske fotografije (esteticizam) muzičara u staroj odeći u prostoriji sa požutelim tapetama (objekat) na omotu gramofonske ploče, može da ukazuje na nameru da se autor približi publici kao jedan od njih. Na taj način, prepoznavanje konotativne procedure usmerava ka određenom polju tumačenja poruke ali ga još uvek ne ograničava dovoljno da bi se ona mogla prevesti u otvoren kôd. Složenost nastaje zbog same prirode vizuelnog prikaza koji je uvek višeznačan. Kako bi se konotirana poruka preciznije identifikovala, potrebno je identifikovati moguća sidrišta i referente koji se nalaze izvan same fotografije ali su sa njom u vezi. U tom procesu identifikacije konotativne poruke treba imati u vidu komponente koje čine ovaj složeni sistem koji je osnova konotiranja poruke a na koji se oslanjaju i kreator i primalac poruke. Fotografija na omotu gramofonske ploče uvek se konkurentno pojavljuje sa nazivom albuma (bilo da je on ispisan ili ne), autorom muzike i onome što je o njemu već poznato ili nepoznato, muzičkim i literarnim sadržajem pesama na albumu a šire gledano, i sa ostalim omotima albuma istog autora ili drugih autora objavljenim pre ili u istom periodu. Navedene komponente imaju funkciju releja i sidrišta koji smanjuju nesigurnost značenja (Barthes 1977, 39).

Nakon otvorenog kodiranja, koje je vođeno na osnovu istraživačkih pitanja, kodovi su kroz aksijalno kodiranje, organizovani u kategorije iz kojih je na kraju moguće izdvojiti selektivne kodove. Kroz selektivne kodove se formira teorija komunikacije kroz fotografije na omotima gramofonskih ploča i dobijaju odgovori na postavljena istraživačka pitanja.

IV. 4. Aksijalno kodiranje

Prilikom otvorenog kodiranja a posebno pri aksijalnom kodiranju, odlučujuću ulogu ima razumevanje komunikacije i stilova unutar muzičkih potkultura. U procesu aksijalnog kodiranja, bilo je neophodno koristiti literaturu koja se bavi potkulturnim vizuelnim stilovima kao i intervjue, biografije i novinske članke koji referiraju na period istraživanja ili potiču iz istog perioda. Muzičke potkulture rekontekstualizuju predmete pa i vizuelne prikaze tako što "podrivaju" njihovu konvencionalnu upotrebu i pronalaze novu (Hebdige 1979, 103). Zbog toga je neophodno čitanje kodova kroz poznavanje njihove upotrebe u kontekstu vremena i potkulture kako bi na njima adekvatno bilo primenjeno aksijalno kodiranje. Sama opservacija formalnih elemenata (na primer portret ili portret u prirodi) nije dovoljna da bi se zaista shvatila komunikaciona poruka. Portret muzičara na omotu, u zavisnosti od konteksta (na primer autora muzike ili žanra kome pripada) može da bude grupisan u kategoriju jednostavne odnosno direktne objektivizacije lika muzičara ali može da bude i način protestovanja takvom pristupu dizajnu omota velikih izdavačkih kuća. Još jedan primer je upotreba novinske fotografije na omotima gramofonskih ploča. Dok fotografiju u novinama posmatramo kao reprezent nekog događaja a time, u "nevinom" tonu, istu fotografiju na omotu gramofonske ploče posmatramo kao "namernu", slično upotrebi u oglašavanju (Barthes 1977, 45). Ona je istrgnuta iz svog "prirodnog" odnosno originalnog okruženja i konteksta i smeštena u drugi. Za razumevanje tog drugog konteksta je neophodno poznavati komunikaciju unutar potkulturne grupe i tokom perioda u kome se ona originalno desila. Kada Dead Kennedys upotrebe fotografiju Majk Velsa (Mike Wells) na kojoj je ruka izgladnelog dečaka iz Ugande koju drži misionar (prezentovan kao znatno veća bela šaka) na omotu albuma "Plastic Surgery Disasters" iz 1982, poruka je znatno drugačija od one koju ista fotografija ima kao jedna od fotografija koja je trebalo da se pojavi u novinama ali se umesto toga pojavila na nagradnom konkursu. Za razumevanje poruke je važna i sama istorija fotografije jer pored njenog vizuelnog sadržaja, njenu poruku konstruiše i podatak da je ona iskorišćena za promociju novinske kuće i osvajanje nagrade za najbolju novinsku fotografiju a ne za podizanje svesti o problemu izgladnelih ljudi u Ugandi zbog političke situacije i suše.

Poznavanje istorije određene fotografije odnosno predmeta koji se na fotografiji pojavljuju, može da utiče na razumevanje poruke koja se konstruiše kroz njenu primenu na omotu muzičkog albuma. Jedan od takvih primera je fotografija krave na omotu albuma "Atom heart Mother" (1970) grupe Pink Floyd. Iz intervjua sa dizajnerom Stormom Torgersonom iz dizajnerske kuće Hipgnosis, može se bolje razumeti cilj komunikacije i poruka kroz izbor fotografije. On se seća da je grupa bila u eksperimentalnoj muzičkoj fazi, tako da nije imala ni temu ni naslov, ni jasan koncept albuma. Zbog toga je njegov odgovor na tu situaciju bio "anti-omot" koji neće biti šokantan, već samo neočekivan. Nik Mejson iz grupe Pink Floyd je u knjizi "Inside Out - Personal History of Pink Floyd" (2004) objasnio da je naziv albuma osmišljen u "poslednjem trenutku", nakon prelistavanja dnevne štampe i vesti sa naslovom "Atom Heart Mother". Vest je govorila o ženi koja je donela na svet dete nakon što joj je ugrađen pejsmejker. Grupa je pesmama naknadno dala nazive kako bi ih povezala sa omotom koji je Storm Thorgerson osmislio. U ovom slučaju su članovi grupe kao i dizajner otkrili i objasnili kakvu su poruku želeli da prenesu, pa je u skladu sa tim moguće dodeliti i otvoreni kôd, koji se može povezati kroz aksijalno kodiranje sa porukama sličnog sadržaja.

Formalne karakteristike sadržaja omota, mogu da manifestuju različite poruke. Upotreba različitih procedura kod fotografija portreta su primer načina na koji fotografska procedura može da rezultira različitim otvorenim i aksijalnim kodovima. Na omotima albuma Tim Baklija (Lorca, 1970), Nik Drejka (Bryter Layter, 1970) i Džordž Harisona (All Things Must Pass, 1970) su portreti muzičara koji šalju različite poruke kroz različite fotografske procedure: solarizacija - popularna laboratorijska fotografska metoda, upućuje na vezu sa savremenom umetničkom fotografskom scenom i psihodeličnim dizajnom koji se poigrava sa vizuelnom percepcijom (Tim Bakli - Lorca, 1970); izgled čudaka, ram kao na porodičnim fotografskim albumima, neformalna i sasvim obična

odeća i izuvene cipele ispred muzičara upućuju na poruku da se radi o muzičaru koji stvara muziku za sebe, koji je nepretenciozan ali i neobičan u isto vreme (Nik Drejk - Bryter Layter, 1970); crno bela fotografija na kojoj pažnju privlače dodatni elementi - patuljci razbacani oko muzičara koji sedi na stolici obučen kao jedan od patuljaka, upućuju posmatrača na dalje istraživanje pri kom se otkriva da je fotografija povezana, kao i naslov, sa prošlošću u kojoj je muzičar bio deo jedne od najpopularnijih grupa svih vremena (Džordž Harison - All Things Must Pass, 1970.)

Potkulturni kodovi su ideološki strukturirane, pragmatične predstave svakodnevnog života ljudi koji ih kreiraju. Često su konstruisani na takav način da budu nerazumljivi ljudima "izvan" određene potkulture (Williams 2011). Iz navedenih primera je vidljiv značaj izvora kao što su intervjui, biografije i autobiografije dizajnera, muzičkih grupa, vlasnika i zaposlenih u izdavačkim kućama kao i publike o omotima muzičkih albuma za razumevanje poruke koje je neophodno u svakoj fazi kodiranja. Aksijalno kodiranje je naročito pod uticajem poznavanja značenja poruke jer ono čini bazu za formiranje kategorija iz kojih će se formirati centralne kategorije.

V KAKVE PORUKE (koja vrsta i sa kojim ciljem) SE KONCIPIRAJU I ŠALJU KROZ FOTOGRAFIJE NA OMOTIMA GRAMOFONSKIH PLOČA? - IDENTIFIKOVANI AKSIJALNI KODOVI I NJIHOVE SPECIFIČNOSTI

Aksijalno kodiranje se sprovodi sa ciljem uočavanja veza i odnosa među otvorenim kodovima. Otvoreni kodovi koji su povezani, integrišu se u kategorije i podkategorije. Kroz povezivanje otvorenih kodova i njihovu reevaluaciju u procesu aksijalnog kodiranja, otkrivaju se i tematske kategorije fotografija na omotima gramofonskih ploča. Nakon formiranja prvih aksijalnih kodova i reevaluacijom otvorenih kodova, počinje da se ističe priroda višeznačnosti vizuelnog prikaza i poruka koje se kroz njega konstruišu jer većina otvorenih kodova ukazuje na povezanost kroz dva ili više aksijalna koda. Dinamična veza otvorenih i aksijalnih kodova će biti prikazana kroz prikaz identifikovanih aksijalnih kodova tokom ovog postupka. Aksijalni kodovi i podkategorije otkrivaju raznolike komunikacione ciljeve poruka na omotima muzičkih albuma.

V. 1. Pitanja identiteta

Težnja da se autori muzike i albuma predstave na omotu kao "obični" ljudi, bliski slušaocu, stvarni ljudi iz svakodnevnog života koji dele slične probleme, želje i sudbine sa svojom publikom vidljiva je na omotima albuma na kojima se nalazi fotografija autora muzike a koja kroz upotrebu konotativnih procedura (objekat, fotogenija, esteticizam i sintaksa)⁶⁵ upućuje na ovakvu poruku. Autori albuma su prikazani kao jedni od ljudi iz njihove publike, često ozbiljnog izraza lica, bez obeležja popularnih odevnih stilova ili glamura (Bruce Springsteen na omotu albuma "Darkness on the Edge of Town", 1977.), u privatnom ambijentu (David Gilmour, na omotu istoimenog albuma 1978.) ili na mestima koja vole (Tom Petty and the Heartbreakers na omotu albuma "Hard Promises" 1981. Podkategorije ovog aksijalnog koda upućuju na različite tematske grupe ove kategorije omota: Nismo obične zvezde, Ja sam kao ti, Deljenje privatnosti, Outsajderi

Tematska kategorija - Nismo obične zvezde pokazuje tendenciju da se autor muzike kroz omot ogradi od muzičara kojima je stalo do popularnosti i pokazuju latentan a ponekad i aktivan negativan stav prema konceptu popularnih zvezda u muzičkoj industriji (Bill Withers na omotu albuma "Just as I Am", 1971, Rodriguez na omotu "Coming From Reality", 1971, Nilson Schmilson na istoimenom albumu, 1971, Larry Norman, na "Only Visiting this Planet" 1972, Frank Zappa na omotu "Apostrophe", 1974. i drugi).

Ja sam kao ti je tematska kategorija kroz koju se autori muzike na albumu identifikuju sa svojom publikom i na taj način postižu bliskost. Kroz ove fotografije se sugerise razumevanje autora za emotivne, socijalne, ekonomske i ideološke aspekte života njihove publike. Najpoznatiji omoti iz ove kategorije su omoti albuma Bruce Springstine a posebno "Darkness on the Edge of Town" iz 1977. Ostali primeri su: Janis Ian, "Between the Lines", 1975, Tom Waits, "Nighthawks at Dinner," 1975, Paul Simon "Still Crazy After All This Years", 1975, Jackson Browne, "The Pretender", 1976, Tears for Fears, "Songs From the Big Chair", 1985, Barclay James Harvest, "Everyone is Everybody Else", 1974. i drugi. Karakteristična je česta upotreba amaterske opreme pri fotografisanju, lošija eksponiranost ili oštrina kako bi se doprinelo utisku amaterizma, spontanost kojom se sugerise da je osoba na fotografiji "prirodna" a time baš takva kakvom je fotografija prikazuje.

⁶⁵ konotativne procedure fotografske poruke su efekat trika, poza, objekti, fotogenija, esteticizam i sintaksa (Barthes, 1977, 24)

Deljenje privatnosti

Kroz deljenje privatnosti ili elemenata iz privatnog života, autori muzičkih albuma ponovo pokazuju želju da se približe publici. Prikazujući ambijent u kom stvaraju ili žive, članove porodice i najbliže prijatelje oni pokazuju želju da upoznaju publiku sa svojom svakodnevicom koja ne mora biti nužno slična njihovoj ali je uvek drugačija od prekonceptije i stereotipa života poznatih i uspešnih muzičara. The Beach Boys su za omot albuma "Sunflower" iz 1970. izabrali grupni portret svih članova grupe sa svojim porodicama. Fotografija deluje kao da je odabrana iz porodičnog albuma. Na omotu albuma "Brothers and Sisters" iz 1973. Allmand Brothers Band, su stare fotografije autora muzike, iz detinjstva. Izlaganje portreta i fotografija autora muzike iz prošlosti i detinjstva, podseća da su oni obični ljudi koji su imali uobičajeno detinjstvo ali i da su nešto od te iskrenosti i spontanosti zadržali i danas i da to žele da istaknu u predstavljanju pred publikom. Autori muzike dele elemente svog privatnog života i kroz fotografisanje u svojoj kući, okruženi ličnim predmetima i kućnim ljubimcima kao što je slučaj na omotu albuma "Tapestry", Carole King iz 1971. Fotografije koje prikazuju scene iz privatnog života nisu uvek spontane i amaterske fotografije koje podsećaju na fotografije iz porodičnih albuma. One mogu da budu konstruisane i složene iz više fotografija, upotrebom fotomontaže, kako bi se opisali odnosi među članovima porodice (John Lenon, album "Mind Games", 1973.)

Van Morrison je na omotu albuma "Tupelo Honey" iz 1971. godine prikazan kako vodi belog konja koga jaše njegova tadašnja supruga Janet Planet. Fotografiju je snimio njen prijatelj Majk Megid. Fotografija se može tumačiti kao prikaz njihovog ličnog odnosa koji su tada želeli da prikažu publici.

Omot albuma "Stephen Stills", autora Stivena Stilsa iz 1970. godine, pored toga što referira ka privatnom i emotivnom životu muzičara, poseduje i tajnu poruku koja je namenjena određenoj osobi. Publika može da dešifruje poruku samo uz nagađanje i bez garancija sigurnog značenja. Za nju je ona ilustracija emotivnog stanja ali puno značenje ostaje nedokučivo. Na fotografiji je prikazan muzičar koji sedi na panju, sa gitarom u rukama. Svuda okolo je belina snega a on je oskudno obučen i deluje kao da mu hladnoća ni malo ne smeta. Punktum fotografije je velika figura žirafe, crvene boje. Ona je iznenađujući element koji od posmatrača "traži" objašnjenje. U vreme kada je album izašao, malo je ljudi znalo zbog čega je Stis odlučio da na svakom kadru snimljenom za upotrebu na omotu, bude crvena žirafa. Čak i sam fotograf Henry Diltz nije znao pravi razlog ovog ekscentričnog zahteva⁶⁶. Diltz je kasnije, kada se jedna od fotografija sa žirafom pojavila na omotu albuma sam spekulisao da je žirafa bila tajna poruka za njegovu devojkicu sa kojom je prekinuo u tom periodu. Njegova je pretpostavka i da su figuru žirafe Stils i njegova devojkica zajedno kupili ili ju je ona njemu poklonila.⁶⁷ Sam muzičar, koji je autor koncepta omota, nikada nije objasnio stvarno značenje objekata na fotografiji niti je poznat mogući efekat koji je fotografska poruka mogla da ima za osobu kojoj je verovatno namenjena. Ipak, poruka o deljenju privatnosti i emotivnom bolu je prisutna.

Autsajderi

Fotografije koje predstavljaju muzičare kao osobe koje se teško uklapaju u društvo i koje su u društvu nevidljive a time i ignorisane, predstavlja podkategoriju koja izražava kontradiktornost u predstavljanju. Pred posmatračem je omot muzičkog albuma na gramofonskoj ploči, predmet koji već sugeriše uspešnost određenog autora, dok se taj autor predstavlja kao stidljiva i povučena osoba

66 Stephen Stills and The Giraffe of Unrequited Love, <https://musictoeat.com/2014/03/20/the-giraffe-of-unrequited-love/>, mart 2014, (20.5.2015.)

67 Henry Diltz gallery: The Doors, Keith Richards, Macca and More, <https://www.musicradar.com/news/guitars/henry-diltz-gallery-the-doors-keith-richards-macca-and-more-575349>, maj 2013, (20.5.2015.)

ili autsajder. Traganje za svojim mestom u društvu i želja da se bude prihvaćen su karakteristične za mladalački period na koji aludiraju ovakve fotografije. Kroz ovu aluziju oni se obraćaju publici koja prepoznaje želju za pripadanjem i nemogućnost da se ona ispuni, pokazujući da se iza povučene i nesnalazljive osobe nalazi veliki kreativni potencijal koji može da dovede i do objavljivanja albuma. Istovremeno, fotografija nudi utehu kroz prepoznavanje sličnosti i osećaj da osoba nije toliko neobična u svojoj specifičnosti (The Housemartins, "The People Who Grinned Themselves To Death", 1987, Minor Threat, "Complete Discography", 1989.)

V. 2. Društveno politička angažovanost

Fotografija se u velikoj meri koristila za širenje propagandnih poruka naročito u umetnosti agitpropa gde je kroz birane kadrove i prateći tekst usklađivana sa ideološkom retorikom. Ova retorika se ne sastoji samo u izboru kadrova i subjekata već i u upotrebi posebnih postupaka kao što su smela skraćivanja, dramatični valerski odnosi (Todić 2005. 28) Na omotima gramofonskih ploča, propagandna i ideološka retorika su češće buntovne pa se njihov društveni angažman i agitacija usmeravaju kontra establišmentu.

Ovaj aksijalni kôd obuhvata vrlo širok spektar tema koje su u vezi sa kritikom društvenih i političkih pojava, ideologija, međuljudskih odnosa i istorijskih i javnih ličnosti i događaja. Raznovrsnost tema koje su u vezi sa ovim aksijalnim kodom, pokazuje da kod autora albuma postoji potreba za izražavanjem stavova i aktivizmom u oblasti društva, kulture i politike. U ovoj grupi su identifikovane sledeće potkategorije: kritika konformizma, odnos prirode i kulture, šokantne društveno političke poruke, distopija, kritika kulture potrošačkog društva, odbrana ugroženih društvenih grupa, novinske fotografije

Kritika konformizma

Mladalačke potkulture sedamdesetih i osamdesetih godina su u većini slučajeva kritički nastrojene prema konformizmu starijih generacija i svojih vršnjaka (rok, hipi, mod, rege, pank, gotik, hevi metal, hip-hop...). Konformizam se posmatra kao odustajanje od autentičnog ponašanja, mišljenja ili oblačenja odnosno kao nepoželjna pojava u društvu koje na taj način postaje pasivno. Svoje neslaganje sa konformističkim načinom života izražavaju kroz buntovništvo, odevne stilove (najčešće doradene "uradi sam" tehnikama), muziku i muzičke performanse - koncerte, grafički dizajn postera i samizdat časopisa - fanzina. U ovoj kategoriji su najčešće albumi muzičkih grupa koje se snažno identifikuju sa nekom od potkultura. Omoti prikazuju, najčešće aranžirane ili montirane, scene iz svakodnevnog života prosečnih konformističkih porodica u jasno negativnom kontekstu (scene preljube, površnosti, odsustva empatije, običnost, sivilo, restriktivnost, malograđanstvo, nedostatak autentičnosti, stereotipi). Konformizam se kroz ove omote često posmatra kao negativna društvena pojava ali i kao instrument kontrole protiv kog autori albuma žele da podignu glas podstičući publiku da preispita svoj način života i način života svoje porodice i napravi neophodne promene.

Na omotu albuma "12 Songs" Rendi Njumana iz 1970. godine, konformizam se sugerše kroz predmete - televizor, stolica za ljujanje i dečija stolica u skromnoj ali pedantno uređenoj bašti. Ljudi koji bi koristili ove predmete su odsutni, tako da predmeti deluju kao da ih spremno čekaju. Kao da se radi o retoričkom negativu fotografskih reklamnih poruka koje su isticale idealnu svakodnevicu i ljude u poželjnom svakodnevnom uživanju odnosno poželjan životni stil, dok sam proizvod čak nije ni vidljiv (Todić 2010, 230)

Grupa UFO na omotu albuma "Phenomenon" koristi naučnofantastički narativ kojim se narušava predstava konformističkog i mirnog života u predgrađu. Čovek i žena stoje ispred jedne od kuća u nizu u predgrađu (simbol prosečnosti i konformizma) na veoma urednom travnjaku, dok se na nebu vidi neidentifikovan leteći objekat poput pretnje koja će narušiti preciznu organizaciju njihove svakodnevne. NLO (eng. UFO) se može tumačiti i kao asocijacija na naziv grupe, tako da

ovaj objekat predstavlja metonimiju za muzičku grupu kao disruptora konformističkog života.

Na omotu albuma "Presence" grupe Led Zeppelin, nalaze se brojne fotografije različitih porodičnih situacija i svakodnevnih aktivnosti bogatijih porodica. Porodica u jaht klubu, za stolom u restoranu, na golf terenu, sa prijateljima oko gramofona sa pločama, kod lekara, na poslu - u fabrici, na planini, u bazenu... Sva lica na fotografijama su nasmejana, kao na reklamnim posterima a zajedničko im je prisustvo crne figure/skulpture koju svi posmatraju sa divljenjem. Predmet je crn i asocira na obelisk iz filma "Odiseja u svemiru 2001" Stenli Kjubrika iz 1968. Njegovo prisustvo koje je usidreno i u nazivu albuma "Presence" (eng. prisustvo) ne narušava svakodnevnicu ljudi sa fotografija. Oni ga posmatraju zadivljeno, proučavaju kao relikviju ili kao novi model nekog skupocenog proizvoda. Smeštanjem totema i relikvije u fotografije nalik kataloškim i reklamnim koje prikazuju svakodnevnicu bogatog društvenog sloja, autori izlažu pogledu mehanizam kontrole kroz koji se ljudima nameću snovi, ideje i "normalnost" koju oni bez rezerve i argumenata prihvataju. Ovde se implicira i konzumerizam kao još jedan od aspekata konformizma.

Malograđanski aspekt konformizma prikazan je kroz fotografiju koja asocira na poznate "sapunske opere" - serije koje su popunjavale slobodno vreme srednje klase a naročito su povezane sa površnim domaćicama koje imaju višak slobodnog vremena, na omotu albuma "How Dare You" grupe 10CC iz 1976. godine. Omot je podeljen po dijagonali tako da su prikazane dve fotografije osoba koje pričaju telefonom i to na način na koji su se u filmovima prikazivale scene razgovora telefonom (deljenje ekrana). Muškarac je nervozan, na poslu u poslovnom odelu a žena, sa druge strane telefonske linije, je uplakana, sa čašom alkoholnog pića i cigaretom u ruci, u kućnoj haljini i papučama. Enterijer kuće, dezen na fotelji, neurednost i očaj žene naspram nervoze poslovnog čoveka prouzrokovane njenim zvanjem, ima svrhu prikazivanja stereotipa konformističkih porodica kod kojih je žena-domaćica zanemarena od strane muža koji radi odgovoran i dobro plaćen posao. Čitava situacija deluje komično, zbog stereotipa i sličnosti sa sapunskim operama ali i opominjuće zbog besmisla i uzaludnosti konformističkog načina života koji se implicira.

Mladalačko buntovništvo protiv sistema koji pokušava da ih smesti u "okvir i kalup" je poruka koja se generiše kroz omot grupe X Ray Specs "Germ Free Adolescents" iz 1978 godine. Na fotografiji su prikazani mladi ljudi u šarenoj odeći, rasparenim čarapama jarkih boja, smešteni u jednake epruvete poput laboratorijskih uzoraka. Kroz relej u nazivu albuma, sugerise se da je prikazano simbolično "čišćenje" adolescenata od bakterija koje su metafora za autentičnost, raznolikost i živahnost koja je prikazana kroz njihovu odeću raznih boja. Prikazan je proces kroz koji se pripremaju novi, konformisani članovi društva.

Lutke starijeg čoveka i žene, obučene u svečanu odeću, postavljene na crne stene na obali mora, pogleda usmerenih na nebu, prikazane su na fotografiji na omotu albuma "Underwater Moonlight" grupe Soft Boys iz 1980. godine. Kontrast njihove odeće i ambijenta u kome se nalaze, sugerise da je reč o nekom, samo njima važnom trenutku, koji oni obeležavaju koristeći romantični stereotip. Predstavljanje ljudi kroz lutke koje odaju upečatljiv utisak stegnutosti i grča, sugerise da su oni toliko usvojili stereotipna ponašanja da su sličniji lutkama i oštrim, nepomičnim stenama sa fotografije, nego stvarnim ljudima koji improvizuju u životu.

Odnos prirode i kulture

Potkategorija kojoj pripadaju fotografije na ovim omotima uključuje teme koje jukstaponiraju ili sučeljavaju dva sistema - prirodu i civilizaciju (društvo, kulturu). Priroda je često prikazana kao nadmoćna i osvetnički nastrojena prema civilizacijskim artefaktima. Na omotu albuma "Murmur" grupe R.E.M. iz 1983. godine prikazana je biljka, korov po imenu kudžu (Pueraria montana), poznata i kao "loza koja je pojela Jug⁶⁸". Krajem XIX veka je bila uvežena iz Japana i posađena na Jugu SAD sa namerom da se smanji erozija tla. Međutim, ova biljka raste velikom brzinom i u danu može da prekrije pola metra tla. Sedamdesetih godina je proglašena za

68 <https://www.southernliving.com/garden/plants/kudzu-vine-facts> , (27.05.2019.)

korov. Na fotografiji na omotu ona može da predstavlja dvostruku metaforu. Prekrivenost biljkom kudžu ostataka mobilijara pored stare železničke stanice u gradu Atini u Džordžiji, prikazano na fotografiji na omotu, predstavlja ilustraciju agresivne nadmoći prirode ali i simboliše američki Jug.

Na omotu albuma "Construction Time Again" grupe Depeche Mode iz 1983. godine, prikazana je destruktivna aktivnost čoveka ili napor usmeren ka destrukciji prirodnog reljefa i njegovoj eksploataciji ili kultivisanju. Bez etičkih sudova impliciranih samom fotografijom, predstavljena je zastrašujuća snaga prirode oličena u alpskom vrhu Maternhorn koji je, zbog vertikalnih litica i ledenih površina dugo smatran neosvojivim, dok je u prvom planu snažan čovek sa radnom opremom kako zamahuje ogromnim maljem u pravcu poznatog vrha.

Fotografiju na omotu albuma "Stormbringer" grupe Deep Purple iz 1974. godine je snimila devojčica Lucille Handberg 8. jula 1927. godine kod grada Džasper u Minesoti. Fotografija je postala poznata a 1986. godine se pojavila i na omotu albuma "Tinderbox" grupe Siouxsie and the Banches. Na fotografiji je prikazan vrtlog karakterističan za tornado, koji prolazi tik uz malu drvenu kuću. Kontrast snage tornada i lakoće i slabosti drvene kuće je dominantan utisak koji fotografija podstiče. Dok je obradom fotografije na omotu albuma "Tinderbox" dobijena metafora za unutrašnje, emotivno stanje nalik na kovitlac tornada, na albumu "Stormbringer" je eksplicitan nejednak odnos snaga između kuće i prirode koja neselektivno ruši sve pred sobom.

Koncertni klavir prekriven snegom u netaknutoj prirodi planinskog predela, prikazan je na omotu albuma "Even in the Quietest Moments" grupe Supertramp. Na klaviru su note na čijem naslovu piše "Fool's Overture" ali zapisana kompozicija je himna SAD. Iako kombinovanje naslova i samog muzičkog sadržaja prikazanog na notama na klaviru nosi direktnu političku poruku, prikaz prirode (snega) koja prekriva koncertni klavir (umetnost, kultura) neposredno implicira odsustvo čoveka ili muzičara koji bi narušio snežni pokrivač tragovima. Nakon dužeg promatranja, može se osetiti i ironija u istovremenom prikazivanju drvenog klavira - sofisticiranog muzičkog instrumenta, i šume koja ga okružuje.

Instrument među biljnim rastinjem je motiv i na fotografiji na omotu albuma "Cluster" autora Brajan Ina iz 1977. godine. Najveći deo fotografije zauzima plavo nebo a na njoj se ističe mikrofona na stalku okružen siluetama niskog biljnog rastinja. Fotografija sugerise dve poruke. Suprodstavljenost mehaničke forme mikrofona kao mehaničkog čula sluha i organskih formi bilja koje ga okružuje je jedan ugao iz kog se može posmatrati konotacija fotografije. Sa druge strane, fotografija može da sugerise da je muzika koja se nalazi na ploči proizvod prirode - snimljena postavljanjem mikrofona u prirodnu sredinu, van muzičkog studija, što je još jedan diskurs u ovoj kategoriji.

Ostali primeri su: album "Red Sails in the Sunset" grupe Midnight Oil (fotomontaža tragova udara asteroida u vidu kratera na dnu presahlog Tihog okeana u blizini Opere u Sidneju, Australija), album "Best of Eagles" (1985) grupe Eagles (ravan put kroz pustinju Kolorado), "Hemispheres", Rush, 1978. i drugi.

Šokantne društveno političke poruke

Provokacija reakcije publike na političke i društvene pojave, diskurs je koji je često prisutan kroz izbore fotografija prikazanih na omotima gramofonskih ploča. Ove fotografije, spontane ili režirane, koriste autori albuma koji žele da ukažu na neku društvenu pojavu ili političku ideologiju, najčešće kako bi upozorili na njihove negativne posledice po ljude ili budućnost pojedinaca ili grupa. Uznemirujuće slike koje iritiraju, uzbuđuju, šokiraju, izazivaju gađenje ili zastrašuju, treba da podstaknu posmatrača na reakciju ili usvajanje određenog stava pa čak i na aktivnost. Autori muzike se kroz ovakve fotografije afirmišu kao društveno odgovorni i aktivni. Oni poručuju da njihova muzika nije samo zabava (ili nije uopšte zabava) već politički i sociološki angažovano delo. Fotografije iz ove grupe su ponekad dokumentarne, novinske i spontane a ponekad su snimljene u studiju, aranžirane, organizovane i režirane ili naknadno obražene i montirane iz više fotografija kako bi se na taj način konstruisala željena poruka.

Fotografija na omotu albuma "Salisbury" grupe Uriah Heap iz 1971. godine, prikazuje britanski tenk u Salisburiju, mestu poznatom po testiranju vojne opreme i vojnim vežbama u Engleskoj. Pažnja posmatrača je usmerena ka konstantnoj pretnji ratom koja je i razlog postojanja oružja i vojnih vežbališta. Tenk na fotografiji deluje kao da je u stvarnoj ratnoj aktivnosti a ne vojnoj vežbi. Oko njega je gust narandžasti dim a vojnik na tenku sa nekim komunicira putem uređaja. Naziv albuma, sugerise da je prikazana vojna vežba, međutim taj relej iz naslova ne umanjuje nelagodu kod posmatrača koju fotografija izaziva.

Već sam eksplicitni naziv albuma pojačava poruku fotografije koja se nalazi na omotu albuma "Expensive Shit", Fela Kuti iz 1975. godine. Na fotografiji su prikazane Kutijeve mnogobrojne žene sa podignutim pesnicama, obnaženih grudi, nasmejane, iza žičane ograde. Prikazana scena deluje kontradiktorno - žene su nasmejane, dobrog raspoloženja ali se nalaze iza žičane ograde koja sugerise restriktivnost, dok podignute pesnice sugerisu bunt. Fela Kuti je bio poznat po političkom aktivizmu, borbi za ženska prava (uprkos mnogobrojnim ženama) i sukobima sa vlašću, što za njegovu publiku predstavlja relej u tumačenju fotografije na omotu albuma. Ipak, naziv albuma, je dodatno objašnjen tekstom pored naslova: "The man in uniform alleged I swallowed some quantity of hemp my shit was sent for lab test result negative which brings us to ..." opisujući događaj na koji referira naziv albuma. U tom kontekstu, reakcija žena iza žičane ograde, može se tumačiti kao navijačka poza ili kao radost zbog uspeha koji je njihov suprug imao u ovom sukobu sa vlašću.

Fotografija na omotu albuma "Dirty Deeds Done Dirty Cheap", AC/DC, iz 1976. godine sugerise kriminalizovanost uobičajenih profesija. Prikazani su biznismeni, lekar, policajac, vatrogasac, student, penzionerka, fizički radnik i pas, kako stoje ispred motela koji podsećaju na motele iz holivudskih filmova sa svetlećom reklamom koja sugerise da u motelu postoji TV u boji. Svi subjekti, osim psa, imaju crne trake preko očiju dodate fotografiji pre štampanja, na način koji sugerise anonimnost i zaštitu ličnog identiteta. Prikazane osobe su naglašeno bezimene a njihov znak raspoznavanja je samo njihova društvena ili profesionalna uloga. Na taj način oni postaju slepa, produžena ruka TV-a u boji sa svetleće reklame a posmatrač se pita da li je sam autentičan ili jedan od njih. Naziv albuma ima funkciju releja koji subjekte na fotografiji stavlja u etički kontekst. Oni rade "prljave poslove" za "prljavo jeftinu cenu". Iz konteksta je izuzet pas, za koga se sugerise da je jedino nevino biće na ovom grupnom portretu.

Album "Zombie" grupe Fela and Afrika 70 iz 1977. godine je poput ostalih albuma ovog autora, sredstvo oštre kritike nigerijskih vlasti. Na omotu je fotografija vojnika sa šlemovima na kojoj nije vidljivo ni jedno lice, montirana tako da stoji nasuprot fotografiji Fela Kutija sa mikrofonom. Naziv albuma - Zombie, jasno je sidrište za vizuelni prikaz. Sugerise se da su vojnici slični zombijima, rukovođeni tuđom voljom i ideologijom a ne sopstvenim mislima i idejama.

Naizgled običnu fotografiju devojčice u dnevnoj sobi, ispred police sa muzičkim uređajima, preseca uznemirujući punktum - fotografija/poster na kojoj je prikazana ista devojčica u istoj haljini koja je raskopčana, kako leži na senu. Fotografija je izrazito seksualizovana i sugerise pedofiliju. Suprodstavljenost scene koja je naizgled uobičajena svakodnevnica iz života deteta u srednjoj klasi i fotografije koja sugerise pedofiliju, ukazuje na privid "normalnosti" i običnosti iza kog se dešavaju skrivene, šokantne radnje. "D.O.A The Third and Final Report of", Throbbing Gristle, 1978.

Grupa Dead Kennedys je poznata po političkom i društvenom aktivizmu i upotrebi novinskih fotografija. Fotografiju na omotu albuma "Plastic Surgery Disasters" Dead Kennedys iz 1982. godine je snimio britanski fotograf Majk Vels u Ugandi 1980. godine. Na njoj je prikazana mala ruka izuzetno izgadnelog deteta u ruci misionara. Te godine je u Ugandi 20% populacije umrlo od gladi. Fotograf Majk Vels je za ovu fotografiju dobio nagradu "World Press Photo Award" iako sam nije želeo da učestvuje na takmičenju niti se za njega prijavio. Umesto njega je to učinio izdavač koji fotografiju mesecima nije ni objavljivao u svojim izdanjima. Fotografije koje prikazuju ljude u neposrednoj životnoj opasnosti izazivaju reakciju publike koja se pita zbog čega se fotograf nije umešao i pomogao osobi umesto što je fotografiše. Istu dilemu imali su i drugi

fotografi koji su angažovani od strane Ujedinjenih Nacija da zabeleže stradanja ljudi u sušom pogođenoj Ugandi. Njihov zadatak je bio da sliku stradanja prenesu svetu ali se Vels protivio osvajanju nagrade dobijene za ovakve fotografije. Korišćenje fotografije na omotu albuma šalje dve poruke - jednu, koju deli sa samom dokumentarnom fotografijom kroz koju se postavlja pitanje "Šta će političari (oni koji su u mogućnosti) uraditi po ovom pitanju?" i drugu koja problematizuje takmičarski aspekt dokumentarne fotografije ili aspekt društvenog spektakla nad tragičnom temom.

Naziv albuma "Nothing's Shocking", grupe Janes Addiction iz 1988. godine, stoji uz fotografiju neobičnog i uznemirujućeg sadržaja. Na njoj je prikazana skulptura sijamskih bliznakinja kojima su glave u plamenu. One sede u starinskoj stolici za ljuljanje, obnaženih grudi. Naziv albuma je u kontrastu sa fotografskim prikazom. Dok naziv govori posmatraču da "ništa nije šokantno" fotografija šalje suprotnu poruku preispitujući ulogu medija u desenzitivizaciji publike na šokantne poruke.

Dve fotografije na omotu albuma "Welcome To", Beautifull South iz 1989. godine prikazuju ženu koja se sprema da izvrši samoubistvo pucanjem iz pištolja u usta, pocepane košulje i poluobnaženih grudi i muškarca koji pali cigaretu. Fotografije su deo narativa koji govori o silovanju i prikazuju žrtvu i napadača nakon zločina. Žena, verovatno u nemoći da se izbori sa psihičkim bolom čiji je uzročnik zločin, sprema se da sebi oduzme život a napadač, zadovoljan i smiren, pali cigaretu. U kontekstu fotografije, naziv albuma dobija ironičan ton. Ono što je predstavljeno fotografijama, zaista nije "lepo" a i dobrodošlica ne deluje iskreno. Sa druge strane fotografije deluju kao oštro upozorenje na zločine koji su, kako naslov sugerise, učestali na Jugu u meri da je to jedno od njegovih obeležja. Društvo se poziva da reaguje kroz usmeravanje pažnje ka pojavama koje se kriju od javnosti.

Ostali primeri fotografija iz ove kategorije su: "Burnt Weeny Sandwich", Mothers of Invention, 1970, "Give 'em Enough Rope", The Clash, 1978, "Duck Stab", The Residents, 1978, "The Feeding of the 5000", Crass, 1978, "Reproduction" The Human League, 1979, "Mind Bomb", The The, 1989 i drugi.

Distopija

Distopija je tema kojom se bave mnogi društveno i politički aktivni muzičari. U tu svrhu se koriste i tekstovi pesama i omoti albuma. Distopija kao tema, usmerena je ka izazivanju straha od represivnog, kontrolišućeg društva u kome je individualnost kažnjiva. Kroz omote gramofonskih ploča, ovoj temi se pristupa na dva srodna načina. Distopijsko društvo se predstavlja kao moguć scenario u budućnosti ili se koriste distopijski elementi društva sedamdesetih odnosno osamdesetih godina kako bi se savremeno društvo prikazalo kao prikrivena distopija koja preti da se razvije.

Omot albuma "Thic as Bric" grupe Jetro Tull iz 1972. godine konstruisan je kao naslovna strana novina kojom dominira naziv albuma kao ključna vest ili glavni naslov. Podnaslov objašnjava da se ostatak teksta bavi diskvalifikacijom "malog Miliona" sa pesničkog takmičenja nakon što je dečak svoju pesmu "Thick as Brick" pročitao na televiziji BBC. Dalje tekst govori o natprosečnom dečaku i njegovim roditeljima a kao razlog za oduzimanje nagrade navodi se da su njegovi stavovio životu, Bogu i Državi ekstremno štetni i da se dečaku preporučuje psihijatrijski tretman. Tekst prati i fotografija, na kojoj je prikazana dodela nagrade o kojoj je reč i koju dečak namrštenog lica okrenutog ka posmatraču preuzima od starijeg čoveka koji deluje raspoloženo i koji takođe posmatra objektiv kamere. Na fotografiji su, prema tekstu ispod fotografije, prisutni i roditelji dečaka kao i njegova drugarica sa kojom piše pesme. Iako ovaj tekstualno vizuelni konstrukt nije direktno distopijski on upućuje na elemente distopije kojim se služe takozvana demokratska društva. Novinska glasila se služe senzacionalnim naslovima i nižu vesti kojima su u stanju da promene život pojedinca, pa čak i osmogodišnjeg dečaka, zarad većeg tiraža ne mareći pri tome šta će sa njim biti nakon objavljivanja teksta. Tekst još ukazuje i na opasnost od smeštanja u psihijatrijsku ustanovu zbog stavova koje društvo procenjuje kao opasne po samo sebe.

Pažljivo konstruisana fotografija na omotu albuma "Houses of the Holly" grupe Led

Zeppelin inspirisana je distopijskim romanom Artura Klarka "Kraj detinjstva" iz 1953. godine u kom se opisuje distopijsko društvo koje uspostavljaju vanzemaljci pod izgovorom da na taj način žele da spreče izumiranje ljudske vrste do koje je moglo da dođe zbog sukoba velikih svetskih sila - SAD i Rusije. Vanzemaljci pozicioniraju svoje letelice iznad velikih gradova i antropološki proučavaju ponašanje ljudi. Nakon veka prisustva vanzemaljaca, nova generacija dece počinje da pokazuje paranormalne sposobnosti kao što su telekineza i predskazanje budućnosti. Dečije misli se sjedinjuju u zajedničku svest i oni gube individualnost. Roditelji više ne mogu da prepoznaju svoju decu pa ih vanzemaljci fizički odvajaju od njih. Na taj način, prikazana generacija dece je i poslednja generacija ljudi. Distopijsko društvo iz romana "Kraj detinjstva" prikazano je kroz fotografiju na kojoj se jedanaestoro istovetne dece bez odeće penje ka vrhu stenovitog brda kao da su privučeni nekom nevidljivom silom. Istovetnost dece već deluje uznemirujuće i zazorno a u kontekstu naziva albuma i poznate reference ka romanu Artura Klarka dobija sidrište za tumačenje u distopijskom kontekstu. Omot je 1974. godine nominovan za Gremi nagradu za najbolje pakovanje.

"Animals", Pink Floyd, 1977. je album koji je inspirisan distopijskim romanom "Životinjska farma" Džordž Orvela iz 1945. godine, tako da fotografija koja se nalazi na omotu ima relej u nazivu albuma i tekstovima pesama. Fabrička zgrada sa fotografije je Batersi elektrana. Njeni dimnjaci i monumentalnost odaju utisak snage organizovanog rada i discipline, intenzivne ali ipak tamne boje deluju neprirodno i preteće, kao da se radi o izuzetno zagađenom vazduhu ili apokaliptičnoj sceni. Među dimnjacima lebdi balon u obliku velike svinje - životinje koja je "jednakija među jednakim životinjama"- vladajuće klase na Farmi, kako se insinuiru u romanu. Pored distopijskog narativa, album uključuje i kritiku britanskog društva kroz životinjske metafore. Svinje su vladajuća klasa koja nameće svoje stavove i stil života ovcama i psima. Dok su psi agresivni i pohlepni, ovce su nesvesne i večito obmanute.

Na omotu albuma "Crossing The Red Sea" grupe Adverts iz 1978, prikazana je pusta ulica i poslovna zgrada i reklamni pano na kome jednostavnim slovima piše "LAND OF MILK AND HONEY" crnom bojom na beloj pozadini. Posmatraču je jasno da ulicom prikazanoj na fotografiji ne "teku med i mleko" jer ambijent deluje otuđeno i neprijateljski. Reklamni pano služi kao metonimija za politički aparat koji se obraća stanovništvu putem njega i to na način koji asocira na ekranizaciju Orvelove "1984". Isti motiv je upotrebljen u filmu "They Live", Džona Karpentera iz 1988. godine u kom jedan od aktera slučajno nađe specijalne naočare kroz koje može da vidi sublimne poruke na oglasnim tablama koje inače prikazuju reklame za različite proizvode. Poruke su "Obey!", "Do not question authority", "Watch TV", "Buy", "Conform" i slično. Koristi se narativ u kom vlast, u slučaju filma vanzemaljci, obraća sublimnim porukama, delujući na nesvesno kod posmatrača. Na taj način, nesvesno, koje je deo ličnosti svakog pojedinca ali izvan njegove svesti, postaje vlasništvo vlasti koja kroz njega upravlja čovečanstvom. Narativi i mitologije u kojima se marketinške poruke smatraju odgovornim za kontrolu i stimulisanje potrošača kroz sublimne poruke, postali su popularni još 1957. godine kada su istraživači James Vicary i Frances Thayer sproveli eksperiment u oblasti medija i oglašavanja tako što su ubacili jedan kadar sa natpisom "Eat popcorn" i "Drink Coca-Cola" u trajanju trihiljaditog dela sekunde tokom projekcije filma "Picnic" Džoše Logana iz 1955. godine u bioskopima i to u trajanju od 6 nedelja. Za to vreme, film je videlo više od 45000 ljudi a Vicary i Thayer su saopštili da je prodaja kokica porasla za 58,5% a koka kole za 18,1%. Ova novost je izazvala snažnu reakciju u medijima a narativ je povezan sa Orvelovom knjigom "1984". Vicary je 1962. godine priznao da je njegov eksperiment i izveštaj bio prevara kojom je pokušao da spasi svoj marketinški biznis od propadanja, međutim strah od sublimnih poruka i narativi i teorije su nastavili da se kreiraju i razvijaju uprkos potonjim istraživanjima koja su pokazala da sublimne poruke nemaju nikakvog efekta⁶⁹. One su i danas prisutan narativ koji simboliše instrument kontrole vlasti i sistema nad mislima pojedinca.

69 Rennie Daniel 2018, What are subliminal messages and how do they work? <https://allthatsinteresting.com/what-are-subliminal-messages>, (30.05.2019.)

Za upotrebu sublimnih poruka na omotima gramofonskih ploča i kroz muziku optuživani su i muzičari. Poznat je narativ u kom je moguće čuti satanističke poruke ako se pesma grupe Led Zeppelin "Stairway to Heaven" pušta unazad (što je moglo samo slušanjem ploče da se izvede ali ne i slušanjem na kaseti). Grupa Judas Priest je bila tužena nakon što su dva mladića izvršila samoubistvo koje je dovedeno u vezu sa pretpostavkom o sublinim porukama u muzičkom zapisu ("Let's be dead", "Try suicide") a način na koji su mladići izvršili samoubistvo podseća na sliku na omotu ploče.

"Remote Control", The Tubes, 1979. je konceptualni album koji se bavi temom deteta savanta koje je zavisno od televizijskog programa. Na omotu je fotografija bebe koja sedi u specijalnoj stolici zvanoj "Vidi-Trainer" - koja je sastavljena iz ležaljke i TV ekrana i dizajnirana je u futurističkom stilu. Jukstaponiranje još uvek neiskvarene bebe i televizijskog ekrana kao simbola ideologizacije, društvene kontrole, političkog i konzumerističkog uticaja kod posmatrača stvara osuđujuću reakciju. Beba, koja nema prostora ni mogućnosti da izbegne ovu situaciju, deluje kao da je podvrgnuta nekakvom aktu indoktriniranja ili mučenja, gde je jasno da indoktrinacija dolazi putem medija koji je u kontroli moćnih društvenih grupa. Posmatrač vidi proces "oblikovanja" budućeg poslušnog člana društva koje je u potpunosti konformisano, bez prilike da ikad razvije autentičnu ličnost. Na ekranu se vidi scena iz, tada popularnog šou programa "The Holliwood Squares" u kom učesnici igraju poznatu igru "iks-oks" tako što osvajaju polja u kojima sede poznate ličnosti na čija pitanja učesnici igre odgovaraju. Na taj način ova fotografija postaje kombinacija dva narativa i dve aksijalne potkategorije: kritika konzumerizma i distopija.

"New Traditionalists", Devo, 1981. je album koji se još otvorenije i direktno bavi kritikom političkih lidera, sistema i društva. Na fotografiji su članovi grupe koji imaju istovetne frizure koje podsećaju na frizuru tadašnjeg američkog predsednika Ronalda Regana. Postrojeni kao disciplinovani vojni odred, posmatraju svi u levu stranu i njihova bezizražajna lica su vidljiva iz profila. Obučeni su u, za tu priliku kreirane, uniforme - majice, na čijim rukavima je slika astronauta i natpis "New Traditionalists". U pozadini se vide stubovi koji podsećaju na hramove Antičke Grčke. Uniformisanost, autoritarnost i političke konotacije uz referiranje ka hramovima (kultu) odaje utisak utopijskog društva čiji su elementi već prepoznatljivi u aktuelnom sistemu.

"Hear Nothing, See Nothing, Say Nothing", Discharge, 1982. je hard kor/pank album koga čine pesme sa anarhističkom i pacifističkom tematikom. fotografije na omotu bukvalno prevode naziv albuma u vizuelne prikaze prikazujući uho, oko i usta, dok se u četvrtom kvadrantu prikazuje glava kupusa kao metafora za osobu koja ne koristi glavu (mozak) za razmišljanje i delovanje. Naravno, politički sistem i društveno ustrojstvo su oni koji koriste čula sluha i vida kao i govor kako bi kontrolisali svoje podanike pretvarajući ih u pasivne biljke. Ljudi su prevareni, zastrašeni i pod pretnjom kao u svakom distopijskom društvu, jer na taj način postaju poslušni i konformisani:

"Lied to, threatened, cheated and deceived
Hear nothing see nothing say nothing
Led up garden paths and into blind alleys
Hear nothing see nothing say nothing"⁷⁰

Omot albuma "Upstairs at Eric's", grupe Yazoo, 1982. uključuje distopijske elemente kroz fotografiju dveju lutaka koje sede za stolom u oskudno opremljenom stanu golih zidova od cigala. Između njih je torta koja sugerise svečani ili intimni trenutak. Punktum fotografije kreira rascepljenost lutaka - gornja polovina tela je na stolu a donja na stolicama, što lutke poistovećuje sa nameštajem iako zadržavaju antropomorfnu sličnost. Svetlost pojačava atmosferu otuđenosti i hladnoće koja je i kroz kontrast situacije (torta -proslava) naglašena. Kroz prozore se vidi samo crnilo odnosno tama, tako da enterijer postaje apstrahovana scena - univerzalni simbol otuđenosti,

70 Tekst pesme "Hear Nothing, See Nothing, Say Nothing", Discharge, Clay Records, 1981.

bez obzira na mesto. Odsustvo emocionalne ekspresije, stereotipija, simulakrum životnih situacija, otuđenost deluju kao proizvod distopijskog društva.

Album "For the Love of Big Brother", grupe Eurythmics, 1984. već u nazivu asocira na motiv iz romana Džordž Orvela "1984". Album je izašao 1984. godine kao muzika za film "1984." Majkla Redforda ali nije iskorišćen u tu svrhu. Fotografija je kadar iz filma koji je prikaz pogleda kroz nadzornu kameru. Nadziranje, prismotra, špijuniranje građanja, njihova konstantna eksponiranost i odsustvo privatnosti je distopijski motiv koji je potenciran karakterističnim linijama, jakim kontrastima svetlog i tamnog, slabije zasićenim bojama i zrnastom strukturom fotografske slike. Fotografije u stilu snimaka nadzorne kamere, grupa je koristila na skoro svim omotima svojih albuma, što ukazuje na značaj ove teme za njih.

Kritika kulture potrošačkog društva

Potrošačko društvo je jedan od aspekata konformizma kojim se tematski bave fotografije na omotima muzičkih albuma. Postoji posebna zainteresovanost za ovu temu kojoj se pristupa iz različitih uglova ali uvek sa izražavanjem protivljenja površnosti potrošačke kulture u kojoj se sve posmatra kao proizvod koji je moguće kupiti novcem. Novac je prikazan kao simbol pohlepe, površnosti, propadanja i kontrole kome se treba suprostaviti kroz kreativni muzički izraz neopterećen potrebom za finansijskim ili komercijalnim uspehom. U pank potkulturi, nonkonformizam i odbacivanja robe potrošačke kulture je sastavni element stila i u odevanju i u grafičkom dizajnu (kolaži, fotogopirani časopisi/fanzini, šabloni za grafite, ručno pravljene posteri) i kroz prepravljene odeće, pravljenje nakita od nekonvencionalnih materijala ili kroz recikliranje i promenu originalne namene (pribadača, escajga, građevinskog materijala, alata i sl.). Isticanje pripadnosti radničkoj klasi i odbijanje učestvovanja u nepravednoj podeli rada i novca na tržištu i društvenoj kontroli koja se kroz konzumerizam sprovodi, osnovna su obeležja pank ikonografije (Hebdige 1979, 121). Autori muzike se, kroz omote iz ove kategorije, prikazuju kao osobe izvan kontrole potrošačkog društva koje favorizuje finansijski moćne na uštrb kreativnih, dok je sama kategorija povezana sa aksijalnim kodom Kritika muzičke industrije kojom se adresira konzumeristički aspekt muzičke industrije, njen odnos prema autorima i njihovim delima kao tržišnoj robi odnosno industrijskom proizvodu. Specifičnost potkategorije "Kritika kulture potrošačkog društva" je u tome što se konzument vidi izvan muzičke industrije kroz teme kojima se bavi - konzumerizam i površnost, jednoličnost industrijskih proizvoda, odnos prema materijalnom, neautentičnost, potrošnja i ekologija i sl.

Naziv albuma "Crisis? What Crisis?", grupe Supertramp iz 1975. godine služi kao sidrište fotografije na omotu. Mlađi čovek, sa naočarima za sunce i kupaćem kostimu, leži na stolici za plažu, pod žutim suncobranom, pored njega je okrugli sto sa flašom i čašom za koktele u kojoj je piće tamne boje (podseća na koka kolu - simbol potrošačke kulture) i dnevne novine. Tik uz stolicu je i radio prijemnik. Svuda okolo su ruševine i fabrički dimnjaci iz kojih izlazi gusti dim. U kontekstu fotografije, naziv albuma deluje kao pitanje koje u sebi postavlja subjekt na istoj fotografiji. Iza tamnih napčara, okružen predmetima koji simbolizuju potrošačko društvo i poželjan način korišćenja odmora u tom društvu (leškarenje na plaži ispod suncobrana), on ne vidi svet u kom se zaista nalazi. Na taj način, predmeti i turistički "proizvodi" postaju maska ili sredstvo obmane iza koje se krije stvaran život koji pokazuje znake društvene i ekonomske krize. Naziv albuma i koncept fotografije na omotu je osmislio frontmen i pevač grupe Rick Davies a fotografija je montirana iz dve fotografije - jedna, na kojoj je čovek pod suncobranom, je snimljena u fotografskom studiju, dok je druga, crno bela fotografija velških rudnika koju je snimio fotograf Paul Wakefield, autor fotografija na drugim omotima albuma ove grupe.

Na omotu albuma "Pieces of Eight", grupe Styx, iz 1978. godine nema ni naziva albuma ni naziva autora muzike, što je praksa koju je ponekad primenjivala grupa Pink Floyd odnosno kuća Hipgnosis koja je bila zadužena za njihove omote, kao i za omot ovog albuma. Fotografija prikazuje portrete triju starijih žena u svilenim košuljama bogato ukrašenim čipkama, vrlo ozbiljnih izraza

lica, prodornog pogleda. Navedeni znakovi ukazuju na to da se radi o višoj ekonomskoj klasi a možda i o osobama na političkim pozicijama. Svaka žena ima minduše koje su repolika skulptura/glava sa Uskršnjih ostrva.što je element koji predstavlja punktum fotografije. To je ono što je neobično i što od posmatrača traži interpretaciju koja se oslanja na opštu informisanost i posedovanje znanja o savremenom društvu, politici i kulturi. Misterioznost Moai skulptura koje su simbol Uskršnjih ostrva, prenosi se i kroz ovu fotografiju. Međutim, misterioznost je ovde banalizovana kroz komodifikaciju. Misteriozna skulpture su pretvorene u dekorativni element - minduše na ušima starijih gospođa. Možda se radi o turističkim suvenirima sa još jednog egzotičnog putovanja dobrostojećih dama, ili o simbolu koje je prisvojila neka tajna opskurna organizacija? Možda je narativ baziran na jednoj od teorija o vanzemaljskom autoru Moai skulptura pa su žene na fotografijama ustvari sa druge planete čiji su simbol ove skulpture? Kroz moguće narative, ova fotografija pripada i aksijalnom kodu Mitologija.

Već u samom nazivu albuma "Buy", grupe Contortions, iz 1979. godine, sugerisana je poruka u vezi sa konzumerizmom. Grafička obrada slova, kompozicija i stil fotografije podsećaju na naslovne strane modnih časopisa. Fotografija prikazuje Terence Sellers, poznatu akterku njujorške supkulturne scene, obučenu u bizaran kupaći kostim koji deluje kao iscepana tkanina povezana tankim pertlama. Kupaći kostim je rad kreatorke, glumice i menadžerke noćnih klubova u Njujorku, Anye Philips. Kroz odnos vidljivih elemenata kojim se kritikuje potrošačko društvo koje reaguje na komandu "Buy!" i autora koji stoje u pozadini fotografije i kreacije, nastaje poruka o različitosti autora muzike i njihove publike. Za razliku od običnih konzumenata, oni su čudni, kreativni i neprilagođeni. Pozivajući i naređujući kupovinu bizarne odeće, ističe se apsurdna funkcionalnost marketinških kampanja koje navode ljude da kupuju i ono što im deluju bizarno, samo zbog toga što im je autoritet rekao da to čine.

Fotografiju na omotu albuma "Like Flies On Scherbert", autora Aleksa Čiltona (Alex Chilton) iz 1979. godine, snimio je fotograf Vilijam Eglston (William Egglestone). Na njoj je prikazano mnoštvo lutaka na haubi skupocenog automobila čiji je znak pozicioniran na samom centru fotografije, u prvom planu. Isticanje skupocenosti automobila prisutno je kroz znak firme i kroz sjaj njegove površine. Poruka fotografije je kontekstualizovana kroz sidrište u nazivu albuma - "kao muve na šerbet" - frazu koja se u kolokvijalnom govoru koristi da bi se opisalo nešto što je veoma privlačno. Fraza u sebi sadrži i neki vid kritike prepuštanja banalnom konzumerizmu bez razmišljanja (poput muve) i upadanja u zamku (lepak, šerbet). Fotografija, kroz sidrište u nazivu albuma poručuje da se ljudi, koji ne razmišljaju svojom glavom (lutke), lepe za skupocene automobile, ilustrujući društvenu pojava i kritikujući je kroz kolokvijalnu frazu.

Odbrana ugroženih grupa

Pokazivanje empatije autora muzike prema problemima i emocijama njihove publike manifestuje se i kroz muziku i tekstove ali i kroz omote na albumima. Kroz fotografije koje su svrstane u potkategoriju "ja sam jedan od vas" u aksijalnom kodu "Pitanja identiteta" autori muzike se približavaju publici kroz identifikaciju. Odbanom prava ili eksponiranjem i ukazivanjem na problem ili nepravdičnost većine sa kojom se susreću pojedine društvene grupe, autori muzike aktivno učestvuju u borbi za bolji status ovih grupa u društvu.

Fotografija na omotu albuma "Working Man's Dead" grupe Greatful Dead iz 1970. godine, deluje kao da je snimljena popularnom amaterskom kamerom "Brownie" firme Kodak, kako bi se dobio izgled amaterskih fotografija koje nisu u fokusu. Na fotografiji su članovi grupe ali obučeni u radnička odela kako stoje jedan pored drugog na ulici. Jedan od njih sedi naslonjen na laktove, na stepeništu u do vratku obližnje kuće. Pored njih je kutija za hranu. U pozadini se vide senke dimnjaka fabrike iz kojih izlazi dim. Naziv albuma implicira događaj - smrt radnika, koji je značajan u zajednici koja je predstavljena na fotografiji. Naziv albuma može da se posmatra i kao igra reči sa nazivom grupe - Grateful Dead/Workman's Dead. Time su članovi grupe izjednačeni sa radničkom klasom kroz igru reči ali i kroz konotativne fotografske procedure (amaterska kamera),

pozu (grupna fotografija), objekat (odeća, kutija za ručak, senka fabričkih dimnjaka). Tekst naziva albuma je ispisana oblikom slova koja asociraju na stil Art Nuvo ili Secesiju sa elementima psihodelije koja referira ka muzici šezdesetih godina.

Podsećanje na kolonijalizam u SAD kroz uporedno prikazivanje pripadnika indijanskog plemena i članova grupe deluje kao sećanje na istorijsku nepravdu nastalu gušenjem domorodačkog naroda na omotu albuma "America" istoimene grupe iz 1971. godine. Na fotografiji su prikazana trojica muzičara, u dobrom raspoloženju, koji sede ispred postera - velike fotografije na kojoj su prikazana trojica indijanaca vrlo ozbiljnih izraza lica. Iznad fotografije je velikim slovima, karakterističnim za reklamne postere i zabavne sadržaje, ispisano "America". Ovaj spoj vizuelnih elemenata može da ima višestruko tumačenje koje zavisi od stavova posmatrača. Može se posmatrati kao podsećanje na nepravedno oduzimanje zemlje i gušenje kulture domorodačkog stanovništva kroz poređenje nekadašnje i sadašnje Amerike. Sa druge strane se može posmatrati i kao slavljenje raznolikosti kultura i naroda koji čine Ameriku. U oba slučaja, ukazuje se na ovaj segment američkog društva.

Fotografija na omotu albuma "Coming From Reality" autora Rodrigeza (Rodriguez), iz 1971. godine, kroz simbole u vidu predmeta prikazuje siromašnu radničku klasu. Istovremeno, sam autor koji je ogružen ovim objektima i koji se načazi u ambijentu trošne kuće, smešta sebe u isti kontekst, kontekst poznavaoca stvarne situacije, kako i naziv albuma govori. U smislu sidrišta i fotografije autora, ovaj omot albuma se može svrstati i u aksijalni kod "Pitanje identiteta" u potkategoriju "ja sam jedan od vas" ali je ključna razlika u tome što on na fotografiji nije prikazan kao neko ko je i dalje ugrožen siromaštvom. On pokazuje da je život moguć i za one koji dolaze iz "ovakve realnosti" istovremeno podsećajući publiku na "realnost" koja je često zaboravljena svakodnevnim konformističkim životom bogatije srednje klase. Punktum fotografije je jedna mala, dečja cipela koja se nalazi pored cipele na nozi Rodrigeza i koja je istog oblika. Ovaj detalj postaje ključni element za razumevanje slike i građu narativa. Možda je Rodrigez snimljen baš ispred ulaza u svoj dom iz detinjstva, koji je sada razrušen i ispred kog stoji baš njegova cipela iz tog perioda? Podsećanje na realnost siromašnih koji mogu svojom kreativnošću i vrednim radom da promene svoj status, podstrek je na aktivnost.

"Exile on the Main Street", album grupe Rolling Stones iz 1972. godine uključuje mnoštvo fotografija koje su preuzet kolaž koji je stajao na zidu salona za tetoviranje. Autor tih fotografija je Robert Frank a originalno su objavljene u njegovoj knjizi "The Americans" iz 1958. godine. Na ovim crno belim portretima se nalaze prikazi ljudi sa margine društva, ulica, usamljenici, autsajderi... Knjiga je težila da prikaže Ameriku onakvom kakva ona zaista jeste izvan stereotipa "američkog sna" i to kroz portrete "stvarnih Amerikanaca". U tom smislu, knjiga i omot albuma, kroz Frenkove fotografije otkriva posmatraču realnost koja je u medijima sakrivena iza proračunatih vizuelnih prikaza. John Lydon, bivši pevač pank grupe Sex Pistols a kasnije grupe Public Image Limited, tvrdio je da je omot ovog albuma postao uzor za pank omote sedamdesetih i osamdesetih godina⁷¹, verovatno zbog eksponiranja prikaza ljudi koje konformističko društvo želi da sakrije.

Omot albuma "Can't Buy a Thrill", grupe Steely Dan, iz 1972. godine je kolaž koji se sastoji iz više fotografija čije je sidrište u nazivu albuma. Fotografija grupe prostitutki naslonjenih na zid zgrade koje čekaju "mušterije" je jedna od njih. Naziv albuma objašnjava da nije moguće kupiti uzbuđenje, dok se kroz fotografiju precizira da je reč o seksualnom uzbuđenju. Ostale fotografije prikazuju sklupčanu nagu ženu, muškarca, usta namazana sjajnim crvenim karminom... Naziv albuma i omot nemaju jasnu povezanost sa muzičkim sadržajem i tekstovima pesama, tako da nije jasna ni namera kreiranja poruke. Ipak, omot je zbog fotografije prostitutki bio zabranjen u Španiji, u vreme Frankovog režima. Isticanje društvene grupe koju bi javnost radije želela da ne vidi, iako bez jasno izrečenog stava, delovalo je začuđujuće i u liberalnijim sredinama.

71 <https://www.loudersound.com/features/the-story-behind-the-rolling-stones-exile-on-main-street-album-artwork> (21.8.2016)

Album "Berlin", Lou Reed, iz 1973. godine je rok opera sa tragičnim narativom. Ona govori o ljudima sa margine društva koji imaju egzistencijalne, sociološke, psihičke i emotivne probleme, kroz priču o jednom paru. Priče iz života Džima i Karoline govore o zloupotrebi droga, porodičnom nasilju, prostituciji, depresiji i samoubistvu. Fotografije na omotu prikazuju dvoje ljudi koji su akteri rok opere. Pozadina na kojoj stoje fotografije je ispunjena monohromatskom fotografijom mladih ljudi koji leže na podu, isprepletanih nogu i ruku. Pretpostavka je da i oni predstavljaju deo društva sa margine. Na naslovnoj strani je fotografija koja prikazuje Džima (sa cigaretom u ustima) i Karolinu koja gleda ka posmatraču. Između njih, kao da je za njih neprimetan narator, stoji autor - Lu Rid sa gitarom u rukama. On takođe gleda u kameru. Punktum fotografije je rupa od metka na staklenoj površini koja daje utisak da se prikazana scena odvija iza stakla. Ovaj motiv određuje kontekst fotografije i kao metafora za prodor realnosti - pukotinu iz koje se ona otvara pred posmatračem ali i kao nagoveštaj tragedije o kojoj se govori u tekstovima pesama.

Na pretežno crveno obojenoj površini omota albuma "Entertainment!" grupe Gang of Four, iz 1979. godine nalaze se tri fotografije koje su poređane u narativni niz i okružene tekstom koji ima funkciju sidrišta poruke fotografskih prikaza. Čitljivost fotografija je pojačana naknadnom obradom, odnosno kolorisanjem lica aktera crvenom odnosno belom bojom. Na svakoj fotografiji vidi se interakcija dvojice ljudi kojima su lica obojena a crte lica izbrisane tako da su svedeni na simbole. Iz teksta je razumljivo da se radi o indijancu (crveni) i kauboju (beli). Oko prve fotografije na kojoj se vidi rukovanje dvojice muškaraca je ispisano: "The Indian smiles, he thinks that the cowboy is his friend". Druga fotografija je samo drugačije kadrirana prva fotografija i oko nje piše: "The cowboy smiles, he is glad the Indian is fooled." Treća fotografija je tako kadrirana da se crveni čovek - indijanac, skoro i ne vidi. Oko nje je ispisano: "Now he can exploit him". Fotografije i tekst sugerišu dobrotu, otvorenost i lakovernost indijanaca nasuprot zlonamernosti, pohlepi i lažljivosti kauboja. Referira se i ka kolonijalnoj istoriji Amerike i nepravdi koja je učinjena domorodačkom stanovništvu a koja se i dalje čini.

I naziv albuma i fotografija na omotu albuma "20 Jazz Funk Greats" grupe Throbbing Gristle iz 1979. godine su tendenciozno obmanjujući u pogledu muzičkog sadržaja. Za razliku od autora koji pokušavaju da kroz fotografije na omotim približe publici muzički sadržaj koji bi mogli da očekuju iza takvog omota, Throbbing Gristle čine potpuno suprotno. Kroz prezentovanje vizuelnih sadržaja i naziva albuma koji je neočekivan za publiku koja je upoznata sa njihovim pređašnjim radom, oni sugerišu da postoji sarkazam ili ironija u vizuelnoj poruci. Fotografija na ovom omotu podseća na turističke fotografije kroz konotativne procedure kao što je poza (nasmejani mladi ljudi, zajedno, u prirodi), objekat (priroda i prijatelji) i esteticizam (amaterska fotografija kojoj nedostaje oštrina, podseća na snepšat fotografije). Uznemirujuća poruka nastaje kroz punktum koji se nalazi izvan fotografije, u narativu vezanim za lokaciju na kojoj je fotografija snimljena. Punktum je čitljiv samo poznavaoacima popularne kulture, dok za širu publiku ostaje neprepoznatljiv a ceo vizuelni sklop (fotografije i naziva albuma) obmanjujuć. Mesto na kom je snimljena fotografija, Beachy Head, je poznato po najvećem broju samoubistava u Engleskoj. Nakon prepoznavanja lokacije, prikaz dobija sasvim drugačiju konotaciju i usmerava pažnju ka psihičkoj depresiji i životnim okolnostima koje su mnoge ljude dovele do litice sa fotografije sa koje su počinili ubistvo. Na kasnijim reizdanjima, poruka je učinjena razumljivijom široj publici, fotomontažom pomoću koje je dodata fotografija leša u prvom planu, ispred članova grupe. Treba pomenuti i da je stereotip porodične i efemerne fotografije koji je primenjen kao konotativna procedura, dodao poruci i skretanje pažnje ka nemarnosti i namernom prikriivanju "tamne strane" društva. To je društvo u lažnih osmeha i lažne bezbrižnosti, neosetljivo na tuđe probleme sa imperativom zdravlja, dobrog provoda i podobnosti.

Na omotu albuma "Searching for the Young Soul Rebels", grupe Dexys Midnight Runners iz 1980. godine, nalazi se dokumentarna, novinska fotografija, snimljena 1971. godine Belfastu u katoličkoj četvrti. Na njoj su prikazana uglavnom deca, koja, noseći nešto svojih ličnih stvari, uplašeni pogleda, napuštaju svoje domove u vreme operacije "Demetrius" koju je sprovodila

Britanska vojska a bila je usmerena protiv ljudi koji su povezani sa IRA (Irskom republikanskom vojskom). Mnogi ljudi su napuštali svoje domove zbog pretnje zatvaranjem bez suđenja koja su mogla da budu i neselektivna. Posmatrač fotografije je suočen sa slikom posledice političkih odluka i to kroz potresan prikaz očigledno nevinog civilnog stanovništva - dece. Fotografija, iako iz konteksta sukoba u Severnoj Irskoj, prelazi u širi kontekst, usmeravajući poruku ka opštoj ugroženosti života dece političkim odlukama.

Preispitivanje rodnih stereotipa i uloga je tema kojom se bavi fotografija na omotu albuma "Playing With Different Sex", grupe Au Pairs, iz 1981. godine. Naziv albuma deluje kao sidrište za fotografiju na kojoj su prikazane tri ratnice, pripadnice Narodne oslobodilačke vojske u Kini. One su u pokretu, u crvenim mantilima na zelenoj livadi, i da nemaju u rukama puške, delovalo bi da je u pitanju igra ili trčanje iz zadovoljstva.

Skretanje pažnje ka ljudima sa ulice se, u slučaju omota albuma, "Rain Dogs", Tom Waits iz 1985. godine odvija kroz poruku nastalu iz odnosa metaforičnog naziva albuma i fotografije koja je stavljena u kontekst kroz taj naziv. Naziv albuma se odnosi na izgubljenost i dezorijentisanost pasa na gradskim ulicama nakon kiše, kada se svi znakovi i mirisi spiraju i mešaju. Tada psi lutaju po ulicama, uplašeni i izgubljeni što je metafora za ljude kojima je ulica dom.

Novinske i dokumentarne fotografije

Novinska i dokumentarna fotografija se izvorno pojavljuje u okviru štampe, dnevnih novina i televizije gde je okružena tekstom u vidu naslova, pod teksta, drugim fotografijama a pozicionirana komponovanjem drugih elemenata u vidnom polju. Ovi elementi orijentišu i čitanje poruke od strane publike, čak i kad se radi o samom nazivu novine, što ukazuje na strukturu fotografije koja nikada nije izolovana, već uvek povezana sa barem jednom stukturom izvan nje (Barthes 1977, 15). U slučaju dokumentarne fotografije, najčešće je u pitanju tekst ispod fotografije kroz koji se ona povezuje sa određenim događajem, vremenski i geografski, tako da poruka nastaje iz odnosa dva sistema od kojih je jedan lingvistički (Barthes 1977, 15). Pored teksta ispod fotografije i ostalih lingvističkih poruka koje mogu da budu date u okviru istog grafičkog rešenja ali ipak fizički odvojene (na primer na stranici novina), dokumentarna i novinska fotografija, primenjene na druge objekte kao što je omot gramofonske ploče dobijaju i treći strukturu koja učestvuje u komunikaciji poruke - naziv albuma, naziv grupe, tekstovi pesama. Radi se opet o lingvističkim strukturama izvan fotografije. Može se reći da je kod omota gramofonske ploče na kome se pojavljuje dokumentarna i novinska fotografija, poruka koja se prenosi heterogeni konstrukt koji se sastoji od fotografije, originalne lingvističke poruke koja prati fotografiju u njenoj primarnoj funkciji (natpisi ispod fotografije, tekst koji je prati u novinama...) i lingvističke poruke na omotu muzičkog albuma ili tekstovima pesama na albumu. Poruka je proizvod interakcije navedenih struktura.

Dokumentarna fotografija je izvor informacija o načinu na koji ljudi proživljavaju određene društvene procese kao i na koji način ti procesi na njih utiču (Naumović 2015. 106) Sam izbor dokumentarne fotografije i njeno stavljanje u kontekst muzičkog albuma naglašava značaj ovog proživljavanja i uticaja dokumentovanog događaja.

Novinska i dokumentarna fotografija je prisutna na omotima muzičkih albuma u više aksijalnih potkategorija (šokantne društveno političke poruke, odbrana ugroženih grupa). Posebna potkategorija je izdvojena kako bi se u nju svrstale one dokumentarne i novinske fotografije koje su se na omotima ploča našle kao reference na određene društveno istorijske događaje ili pojave. Autori muzike i omota, upotrebom novinskih i dokumentarnih fotografija, kontekstualizuju svoju poruku u ideološkom i sociološkom smislu. Dokumentaristička uverljivost fotografije doprinosi utisku da se radi o muzici i tekstovima koji imaju političke, ideološke i sociološke teme, kao i da se radi o muzičarima i autorima koji pretenduju na uticaj širi od muzičke scene ili onaj koji je izvan okvira popularne kulture. Dokumentarnost se koristi da bi se u žanr popularne muzike dodao aspekt ili maska ozbiljnosti a potkulturama aspekt subverzivnosti. Omoti albuma koji pripadaju ovoj

kategoriji se češće pojavljuju unutar potkulturnih muzičkih žanrova. Prednjače albumi pank muzike kod kojih se dokumentarna i novinska fotografija prenose u vidu fotokopija ili sa vidljivim elementima ofset štampe karakteristične u štampanju dnevnih novina (vidljive rasterske tačke). Fotografije su obično crno bele, jakih kontrasta i sa malo različitih valerskih (svetlosnih) vrednosti usled fotokopiranja, narušene oštine i generalno lošijeg kvaliteta u pogledu vidljivosti detalja. Ova deterioracija se koristi kao vizuelni označitelj koji asocira na propagandni materijal finansijski slabih političkih i društvenih pokreta. Neke od fotografija iz ove potkategorije su zaista preuzete iz štampanih medija a nekima je su dodati pomenuti vizuelni označitelji kroz fotokopiranje i dodavanje rasterskih tačaka. Deterioracija fotografije se u ovim slučajevima koristi kao konotativna procedura koja bi se po Bartovoj klasifikaciji procedura mogla svrstati u efekat trika kroz koji fotografija dobija ili učvršćuje masku objektivnosti (Barthes 1977, 21).

Kolaž fotografija na omotu albuma "The Feeding of the 5000", grupe Crass iz 1978. godine prokazuje gradsku scenu ruševina, propadanja u kojoj su akteri vojnici, policija, deca, životinje. Adresirani su mnogi aspekti društva kao što je školstvo (nasmejana učiteljica i beba sa knjigom u sred ruševina), političari (predizborni poster na preostalom zidu skoro porušene kuće), zagađenost (crno nebo iako je dan). Iako se ne radi o originalno dokumentarnoj fotografiji, već o kolažu koji je obrađen minucioznim slikarskim postupkom, fotografija odaje utisak dokumentarnosti kroz konotativne procedure objekat (porušene zgrade od cigala, karakteristične za radnička naselja, otpaci, pripadnici srednje klase), efekat trika (jaki kontrasti valera, fotomontaža više različitih fotografija), poza (interakcija između subjekata, dete koje lebdi ili je u skoku sa zgrade, nasmejana učiteljica sa bebom koja čita, vojska u akciji, dete u besu, dete koje sedi razbijene glave) i estetizacija (obrada potezima četkice u maniru hiperrealizma, elementi nadrealizma, referiranje ka nadrealizmu Hieronimus Boša - videti njegovu sliku "Strašni sud" iz 1482.)

Dokumentarna fotografija na omotu albuma "Fresh Fruit for Rotting Vegetables", grupe Dead Kennedys, iz 1980. godine, snimljena je 21. maja 1979. godine. Te noći u San Francisku, poznate kao "White Night Riots" događala se pobuna zbog suviše blage kazne koju je dobio bivši gradski supervizor Dan White na suđenju za ubistvo gradonačelnika Džordža Moskonea i supervizora Harvija Milka koji je bio jedan od prvih, otvoreno homoseksualnih zvaničnika izabranih na izborima. Blaga presuda je izazvala jaku pobunu homoseksualne zajednice u San Francisku, dok je policiju ohrabrila na još otvoreniju i agresivniju represiju prema pripadnicima homoseksualne zajednice⁷². Na fotografiji se vide automobili u koloni i ogroman plamen koji je zahvatio neke od njih.

Obrađena dokumentarna fotografija mladih pobunjenika koji pokušavaju da pobegnu od gasa "suzavca" koji je bacila Britanska vojska u gradu Deriju u vreme pobune u Severnoj Irskoj poznate kao "Troubles" nalazi se na omotu albuma "Killing Joke", grupe Killing Joke iz 1980. godine. Tog 8. jula 1971. godine, Britanska vojska je ubila dva čoveka. Fotografija je obrađena tako što joj je pojačan kontrast čime su se izgubili sivi tonovi a prikaz ljudi sveden na njihove siluete. Na zid, sa kog pobunjenici skaču, dodat je grafit sa nazivom albuma i grupe, čime se grupa identifikovala sa akterima događaja - pobunjenicima prikazanim na fotografiji. Svojevrsno izražavanje pohvale hrabrosti pobunjenika i prkos represiji postaju primarne poruke koje autori albuma žele da pošalju kroz pojačavanje dokumentarnosti fotografije. Iz perioda "The Troubles" je i već pominjana fotografija na omotu albuma "Searching for the Young Soul Rebels", grupe Dexys Midnight Runners iz 1980. godine koja je snimljena u Belfastu a koja prikazuje žrtve pretnje Britanske vojske hapšenjem i zatvaranjem bez suđenja.

Fotografija na omotu albuma "Minor Threat", grupe Minor Threat iz 1984. godine je obrađena tako da izgleda kao dokumentarna fotografija iz gradskog noćnog života. Dodata je rasterska (zrnasta struktura) karakteristična za ofset štampu u dnevnim novinama. Prikazan je čovek koji sedi na ulici, pognute glave. Njegova odeća i obrijana glava govore da je reč o pripadniku pank potkulture. Njegova poza, zajedno sa sidrištem u nazivu albuma i grupe, pokazuje da on nije

72 The San Francisco "White Night" Riots of 1979: Bruce Martinez", <https://libcom.org/library/san-francisco-“white-night”-riots-1979-bruce-martinez> 3.02. 2017. (5.6.2019.)

pretnja, već neko ko je tužan, očajan i ugrožen. Istu fotografiju, grupa je koristila i na svom albumu iz 1981. godine, takođe kao monohromatsku kojoj je dodata zelena boja.

Fotografija na omotu albuma "Meat is Murder", grupe The Smiths iz 1985. godine je kadar iz dokumentarnog filma "The Year of the Pig" Emila Dantonija iz 1968 godine. Fotografija je izmenjena tako da umesto originalnog natpisa na šlemu vojnika "Make War Not Love", piše "Meat is Murder" što je naziv albuma. Fotografija vojnika iz vijetnama, na omotu albuma je multiplicirana i pojavljuje se četiri puta, jednake veličine, kao da se sugerije repeticija i beskonačnost ponavljanja koja asocira na vojni odred. Menjanje natpisa na šlemu rekontekstualizuje fotografiju kroz promenu sidrišta. Vojnika vidimo kao nekog ko je u stalnom i bliskom kontaktu sa smrću drugih ljudi a svestan prava životinja, za razliku od pacifiziranih građana koje na tu činjenicu treba podsećati. Izjednačavanje ubijanja životinja sa ubijanjem ljudi vidi se i u tekstu pesme po kojoj se album zove:

"Heifer whines could be human cries
Closer comes the screaming knife
This beautiful creature must die
This beautiful creature must die
A death for no reason
And death for no reason is murder"

Album "Operation Mindcrime", grupe Queensryche, 1988. je rok opera koja govori o čoveku koji se razočarao savremenim društvom pa se priključio revolucionarima kao ubica političkih vođa. Tekstovi obiluju kritikom različitih društveno političkih aspekata svakodnevnog života i govore o korupciji vlasti, pohlepi korporacija i slično. Crno bela fotografija na omotu ovog albuma prikazuje veliku grupu ljudi koja stoji u gomili. Nije jasno kada je snimljena ni kakav skup je u pitanju. Sidrište u tekstu naziva albuma ukazuje na čitanje prikaza u kontekstu političkog skupa. Ruke ljudi su podignute i stisnute u pesnicu, što ukazuje na pobunu. Poruka je kontekstualizovana kao pobuna i kroz dodatnu crno belu fotografiju žene koja je otvorila usta kao da ispušta krik. Dokumentarna fotografija protestnog okupljanja je iskorišćena kao označitelj pobune bez referiranja ka nekom posebnom događaju ili razlogu i rekontekstualizovana kao vizuelni prikaz teksta rok opere na albumu na čijem omotu se nalazi. Dokumentarnost je pojačana kroz konotativnu proceduru efekat trika - pojačavanjem kontrasta i zrnastom teksturom kako bi podsećala na fotografije iz dnevnih novina.

V. 3. Skrивene poruke kao poziv na razmišljanje

Pripadnici potkultura, pored specifičnog stila oblačenja, muzike, mesta okupljanja, često imaju i svoj sleng ili vid verbalne komunikacije, takozvani argo - jezik koji je teško razumljiv grupama izvan određene potkulture a koji ta potkultura koristi kako bi se diferencirala u odnosu na druge potkulture ili glavnu kulturu. Argo prema tome predstavlja jedan od elemenata potkulturnog kapitala. Kako Thornton objašnjava, potkulturni kapital je sredstvo pomoću kog se učesnici potkulture razlikuju od drugih mladih ljudi a čine ga artefakti i znanja koja su unutar određene potkulture prepoznati kao prikladni, moderni i sofisticirani. U ovom procesu stvara se "imaginarni drugi" (Thornton 2013, 172) koji je ustvari zamišljen pripadnik glavne kulture, pa se potkultura vidi kao opozit kroz koji se njeni pripadnici distanciraju od drugih i prepoznaju i priznaju među sobom. Binarni odnos potkulture (underground) i glavne kulture (mainstream), kako tvrdi Thornton, je konstrukt kroz koji pripadnici potkulture sebe doživljavaju kao autentične nasuprot pripadnicima glavne kulture koje doživljavaju kao "folirante" koji su se "prodali" i postali popularni. Učestvovanje i inkorporiranje u većinsku kulturu, u potkulturnim grupama se vidi kao izdaja i

"prodaja" (eng. Selling Out) čime se aludira na popularnost i prodaju muzičkih albuma, pri čemu se smatra da su albumi koji se manje prodaju "nekomercijalni" iako su takođe proizvod. "Prodaja" ima i ideološko značenje jer ističe metamorfozu nekadašnjih subverzivnih znakova u robu široke potrošnje (Hebdige 1979, 94).

Pored verbalnog slenga ili specifičnog govora (argo), element potkulturnog kapitala je vidljiv i na vizuelnim prikazima na omotima gramofonskih ploča. Karakteristike i svrha vizuelnog argoa su slične karakteristikama i svrsi verbalne komunikacije unutar potkultura - komunikacija je razumljiva samo pripadnicima potkulture (čak i ovde samo delimično), dok ostaje besmislena, čudna ili nerazumljiva ljudima izvan nje, a služi distinkciji i distanciranju pripadnika potkulture u odnosu na ljude izvan nje. Karakteristično je i negiranje popularnosti i komercijalnosti kroz vizuelne sadržaje koji nisu dopadljivi i ne podilaze publici, već od nje zahtevaju poznavanje internog leksikona, tipičnih konotativnih procedura u kreiranju vizuelnih poruka i spremnost i posvećenost u dešifrovanju poruke. Publika koja ispunjava pomenute zahteve, biva nagrađena potvrdom da je deo iste, distinktivne potkulturne grupe kao i kreator šifrovane poruke, da je poseban i deo kompetentne manjine. Upotreba vizuelnih šifrovanih poruka unutar potkultura ima funkciju subverzivnosti pomoću koje odoleva komodifikaciji i komercijalizaciji

U okviru ovog aksijalnog koda, otvoreni kodovi najčešće upućuju ka narativima ili podstiču kreiranje narativa, koji su kompleksni i na prvi pogled misteriozni, čudni, ekstravagantni, originalni ili iznenađujući. Za razliku od aksijalnog koda "pitanja stila" za koji je takođe karakteristična upotreba vizuelnog argoa (mada nije uvek obavezna), ovde je prisutan element misterioznosti i kreiranja ili podsticanja narativa. Kodirane poruke tematski često pripadaju i drugim aksijalnim kodovima i potkategorijama. Na primer: društveno deljenje privatnosti, politička angažovanost, zazorno, intelektualizam, mitološki narativi, alter-ego, zajedništvo, kritika muzičke industrije, referiranje ka drugim umetničkim pravcima i delima, psihološke teme. Specifične konotativne procedure, o kojima će biti više reči kroz primere u daljem tekstu, i šifrovana struktura poruke su ključne karakteristike koje otvorene kodove povezuju u ovaj aksijalni kôd. Potkategorije u okviru ovog aksijalnog koda su: šifrovana poruka, intrigantni događaj i misterija

Šifrovana poruka

Kroz fotografiju na omotu albuma "All Things Must Pass", George Harrison, 1970, autor šalje poruku i svojim prijateljima i kolegama iz bivše muzičke grupe (Beatles) i publici. Javno komunicirajući, kroz šifrovanu poruku, on čini da sam način komuniciranja bude sastavni deo poruke. Publika je u ovom procesu i učesnik i posmatrač ili voajer koji iz objekata, metafora i konotativnih procedura pokušava daprone sve skrivene poruke i dekodira ih. Na fotografiji, koju je snimio Beri Fajnstajn (Barry Feinstein), prikazan je Džordž Harison kako sedi na stolici, na proplanku, okružen baštenskim patuljcima. Na nogama ima gumene čizme a na glavi farmerski šešir. Lice mu je zaraslo u kosu i bradu a izraz je zamišljen. Fotografija je crno bela, u kontrastu sa omotima albuma grupe Bitls. Kompozicija je skoro centralna. U njenom središtu se nalazi Harison, dok je u pozadini livada a nešto dalje gusta šuma. Fotografija kroz ovakvu kompoziciju, kojom dominira prikaz Harisona, ističe njegovu posebnost i činjenicu da je on sada samostalni umetnik koji je ostavio prošlost za sobom. Naziv albuma ima funkciju sidrišta i dodatno kontekstualizuje fotografski prikaz ka poznatoj Harisonovoj istoriji sa Bitlsima. "Sve mora proći" upućuje na prihvatanje kraja zajedničkom radu u grupi i verovatno razaranju prijateljstva. Simbolika baštenskih patuljaka, u ovom slučaju, može da ima pejorativno značenje. Baštenski patuljci se smatraju za jedan od kič ukrasa u baštama niže srednje klase. Oni su ukras bez nekog dubljeg značenja, industrijski proizveden u milionima kopija. Da li Harison želi da poruči da su se Bitlsi pretvorili u nešto slično? U poruku je uključena i samokritičnost, jer je broj patuljaka (4) isti kao i broj članova grupe Bitls zajedno sa Harisonom. Međutim, Harison se, sedeći na stolici, uzdiže kao da mu je uliven novi život.

Upotreba šifrovane komunikacije i podsticanje narativa pa i raznih teorija je tipično za omote albuma Bitlsa ("Abbey Road", 1969. i "Pol je mrtav" teorije⁷³) a Harison kroz ovaj album nastavlja tu praksu. Slično su činili i ostali članovi grupe: Pol Mekartni na omotu albuma "Ram" iz 1971. godine, Džon Lenon na omotu albuma "Mind Games" iz 1973. godine i slično. Kroz čestu upotrebu kodova koji impliciraju metaforu i metonimiju na omotima albuma, publika je već pripremljena na sledeće "čitanje" vizuelne poruke sa skrivenim značenjem. Takođe je, nakon raspada grupe Bitls, već bila očekivana poruka kojom će se autori albuma obraćati direktno drugim članovima grupe a indirektno publici koja u njihovoj šifrovanoj, inteligentnoj i metaforičnoj komunikaciji uživa kao u spektaklu pripremljenom samo za one koji mogu da otkriju pravo tumačenje poruke.

Na omotu albuma "IV", Led Zeppelin, 1971. nalazi se fotografija slike iz XIX veka koju je Robert Plant (pevač grupe) kupio u prodavnici antikviteta u Redingu. Slika je fotografisana na zidu sa oštećenim tapetama kuće u predgrađu. Na slici je prikazan stariji čovek koji, pogubljen, na leđima nosi snop grana. Oslanjajući se na štap, on gleda ka posmatraču, kao da mu se obraća. Ram slike deluje i kao okvir prozora koji sugerise da se nekad možda na tom mestu mogao videti prizor sa slike. Posmatrač, u ovom slučaju, nema sidrište u nazivu albuma koji je, kao i naziv grupe, izostavljen na omotu. Iskustvo sa prethodnim omotima grupe, publici govori da se radi o tajanstvenoj poruci o kojoj je potrebno razmišljati ili tražiti njeno moguće značenje u pesmama na albumu. Kao i u slučaju Bitlsa, upotreba šifrovanih poruka i povezanost sa mitologijom, opskurnim i okultnim je karakteristična za omote albuma grupe Led Zeppelin. Četvrti album o kome je reč je još teži za razumevanje vizuelne poruke od prethodna tri jer ne nudi nikakvo sidrište ili reļej koji bi ograničio ili dodatno kontekstualizovao njeno tumačenje. Jedini tekst koji se pojavljuje na omotu, je tekst pesme "Stairway to Heaven", što je takođe izuzetak u odnosu na prethodna tri albuma na kojima se nisu pojavljivali tekstovi pesama. Ograničena i vrlo mala količina informacija o grupi je karakteristična za sva izdanja i nastupe Led Zeppelin, naročito kod prva četiri albuma. Oni nisu objavljivali singlove, svoje fotografije a retko su davali intervju. Fotografije na njihovim omotima su enigmatične a nazivi albuma ne daju nikakav nagoveštaj koji bi olakšao tumačenje poruke. Kako navodi Fast, Pejdz (gitarista grupe) je na ovaj način nameravao da podstakne formiranje mitoloških narativa oko grupe. On je sam izjavljivao da ne žele da se nabacuju publici kroz singlove i reklame i da žele publiku koja će biti posvećena i koja će tragati za značenjima poruka koje oni šalju (Fast 2001, 73). Fast dalje objašnjava način na koji nedostatak informacija pomaže u kreiranju mitologije kroz podsticanje imaginacije publike o neobičnom i zanimljivom životu koji vode muzičari a o kome oni ne znaju mnogo u stvarnosti i kroz komodifikaciju informacija koje na taj način postaju dragocene, čineći da onaj koji poseduje znanje postane "insajder". U prilog ovoj teoriji može se dodati i Pejdzova izjava da je omot namenjen razmatranju drugih ljudi a ne njegovom objašnjavanju koje bi celokupan proces učinile razočaravajućim u smislu lične avanture uživanja u muzici⁷⁴. U vreme izlaska albuma, publika grupe je već bila upoznata sa njenom zainteresovanošću za okultno i njegove simbole, tako da je slika na fotografiji povezivana sa kartom "10 štapova" iz Tarot špila i čak doveena u vezu sa gitaristom grupe (Pejdzom) kao simbol koji predstavlja njegovu životnu poziciju u tom trenutku i potrebu da se bude dorastao zadacima i iskušenjima koje život nameće. Zadnja strana omota omogućuje jedan kontekst prednje strane. Ona pokazuje da se iza oronulog zida nalazi novi, moderan grad sa visokim soliterom i kućama u nizu. Suprodstavljanje starog i novog, pustinjaka i kolektivnog stanovanja i ruralnog i urbanog generiše i donekle lakše razumljivu poruku o odnosu prošlosti i sadašnjosti i duhovnog i materijalnog. Jedan detalj na zadnjoj strani

73 Blauvelt Christian "Paul is dead": A Beatles secret message in an album cover?

<http://www.bbc.com/culture/story/20180807-paul-is-dead-a-beatles-secret-message-in-an-album-cover>, avgust 2018, (28.5.2019.)

74 Jackson James, Jimmy Page on Led Zeppelin's good times, bad times and reunion rumours,

<https://www.thetimes.co.uk/article/jimmy-page-on-led-zeppelins-good-times-bad-times-and-reunion-rumours-tgx38wl8v6n>, januar 2010, (15.6.2019.)

omota je takođe kontekstualizovao omot u pravcu ekoloških i socioloških pitanja. Radi se o jedva uočljivom posteru humanitarne organizacije Oxfam iz Oksforda na kome piše "Someone dies from hunger every day". Ipak, naslovna strana je i dalje u diskursu okultnog učenja i šifrovanog jezika koji se obraća posvećenoj publici. Ovaj omot je i deo šireg mitološkog narativa koji su kroz grafičke simbole, vizuelne prikaze, muziku i tekstove gradili Led Zeppelin i kreatori njihovih omota. Odsustvo naziva albuma i grupe je, prema izjavama članova grupe, bila vid protestnog odgovora na kritike koje su pisale da je Led Zeppelin prolazni hit koji prodaje ploče zahvaljujući imenu a ne muzici (Salewicz 2018, 293). Neispisani naziv albuma ne daje dodatna objašnjenja, već asocira na nazive dela klasične muzike XIX veka kada su se često koristili brojevi kao oznake (deveta sinfonija, opus X...) kako bi se muzika što više učinila apstraktnom i odvojenom od asocijacija na sadržaje izvan muzike a slušalac u potpunosti prepušten asocijacijama koje u njemu budi muzičko delo, bez predrasuda koje bi prethodile slušanju.

Kao i nekolicina drugih omota albuma objavljenih sedamdesetih, fotografija na omotu albuma "Who's Next", grupe The Who iz 1971, aludira na poznati monolit iz filma Stenli Kjubrika, Odiseja u svemiru – 2001. iz 1968. godine, povezujući se u tkivo popularne kulture i filmske umetnosti. Četvorica članova grupe stoje na gomili otpadnog materijala, zakopčavajući šliceve na pantalonama. U sredini se nalazi veliki betonski stub – asocijacija na pomenuti monolit iz filma, sa tragovima vode odnosno, kako zakopčavanjem šlica aludiraju članovi grupe, mokraću koju su upravo ispustili. Fotografija je snimljena u rudarskom gradiću Islingtonu, poznatom po eksploziji i tragediji koja se desila 1951. u rudniku uglja. Naziv albuma ima funkciju releja i to kroz višesmisleni igru rečima. "Ko je sledeći?" je pitanje koje može da se odnosi na tragediju koja se odigrala na tom mestu 1951. godine, ali samo ukoliko je posmatrač upoznat sa mestom na kom je snimljena fotografija i sa bližom istorijom tog mesta. Pitanje, na prvi pogled deluje, kao da se odnosi na nekog ko će doći nakon četvorice članova grupe da ostavi svoj "trag" na betonskom stubu na sred gomile otpadnog materijala. Razumevanje više slojeva značenja poruke zavisi od nivoa informisanosti posmatrača u domenu popularne kulture, društva i filma. Na primer, uočavanje veze između scene iz pomenutog Kjubrikovog filma, u kojoj se grupa gorila susreće sa monolitom i fotografije na omotu albuma na kojoj su prikazani članovi grupe The Who koji su upravo završili mokrenje po betonskom "monolitu", je moguće samo publici koja je pažljivo pratila film. Zainteresovana i informisana publika dalje može da interpretira poruku kroz ovaj diskurs. Monolit se u filmu pojavljuje u ključnim trenucima evolucije, kao materija i oblik vanzemaljskog porekla. Nakon susreta sa monolitom, u filmu, gorile evouliraju i nastaju prvi ljudi. Analogno filmskom scenariju, pitanje iz naziva albuma može da deluje kao da se odnosi na to u šta će (ili u koga će) evoluirati članovi grupe nakon susreta sa monolitom. Iz veze sa filmom, fotografija gradi konotativnu mrežu namenjenu samo posvećenoj i zainteresovanoj publici i filma, i rada grupe. Sledeći konotativni plan se možda odnosi na povezanost mesta snimanja, rudarskog gradića Islington i tragičnog događaja iz 1951. godine. Ta konotacija zahteva i poznavanje istorije mesta ali i istorije fotografije na omotu, dakle praćenje intervju sa fotografom i članovima grupe kako bi se otkrila lokacija snimanja.

Omot albuma "Quadrophenia", takođe grupe The Who iz 1973. godine, takođe se oslanja na znajnje i kulturni kapital zainteresovane publike. Kao i u slučaju prethodnog omota, koncept fotografije i omota je osmislio Pit Tausend sa fotografom Itanom Raselom. Tema albuma, koja se bavi psihičkom bolešću – šizofrenijom, bila je i inspiracija za naziv albuma. Na fotografiji je prikazan mladić na motoru, sa leđa, koji nosi plašt poput super heroja iz stripova. Na motoru se mogu uočiti 4 retrovizora u kojima se ogledaju delovi lica članova grupe. Na plaštu je sprejem, poput grafita ispisano "The Who" a oko motora je gusti dim koji doprinosi utisku misterioznosti. Treba pomenuti da je motor marke Vespa što je referiranje ka stilu mod potkulture u kom se ovo prevozno sredstvo tretiralo kao jedan od modnih dodataka⁷⁵. Fotografije iz glavnog perioda mod

75 <https://roxyvespa.wordpress.com/2012/05/26/the-mods-are-here-a-vespa-subculture-and-lifestyle/> 26. 05. 2012, (6.6.2019.)

potkulture, šezdesetih godina, često prikazuju momke i devojke na vespama koje su ukrašene sa bizarno mnogo retrovizora i farova (ponekad više od dvadeset). Pored referiranja ka mod potkulturi, fotografija ilustruje narativ koji album gradi kroz tekstove pesama i strukturu rok opere. Mladić na fotografiji je ilustracija glavnog junaka, mladog Džimija, pripadnika mods, koji pati od šizofrenije koja je njegovu ličnost podelila na četiri lika koja upućuju na likove članova grupe: grubijan i plesač – Rodžer Daltri, romantičar – Džon Entwistl, ludak – Kit Mun i prosjak i hipokrit – Pit Tausend⁷⁶. Fotografija mladića na motoru, mods superheroja, kroz pomenute kodove razumljive samo upućenoj publici, predstavlja samu grupu (što natpis na njegovom plaštu dodatno potvrđuje).

Na omotu "Illusions on a Double Dimple", grupe Triumvirat, iz 1974. godine je fotografija snimljena u fotografskom studiju na kojoj je prikazan pacov na kokošijem jajetu. Jaje je delimično razbijeno, tako da deluje kao da pacov izlazi iz ili ulazi u njega. Pozadina je potpuno bela, kao i ljuska jajeta i krzno pacova, tako da se stiče utisak da se radi o laboratorijskom eksperimentu. Na prvi pogled, omot deluje odbojno i zastrašujuće ali i intrigantno. Posmatrač pokušava da odgonetne narativ koji bi mogao da odgovara fotografiji ali ni jedan nije potpuno siguran. Da li se radi o metafori ili o filozofskoj poruci? Scena deluje uznemirujuće na denotativnom planu ali i konotativnom. Na prvom, zbog pojavljivanja agresivne i odbojne životinje koja narušava čistoću jajeta. Na drugom, zbog nesigurnosti tumačenja poruke i pitanja koji je odgovarajući leksikon za tumačenje intrigantne poruke.

Fotografija starije žene, Lidije Bonam (Lydia Bonham) u glamuroznoj pozi, smeštena u okvir koji podseća na posuđe marke Vedžvud, nalazi se na omotu albuma "It'll Shine When It Shines", grupe Daredevils iz 1974. godine. Identitet i sudbina ove žene i danas intrigiraju publiku kao i u vreme kada je album objavljen. Poznavajući rada grupe i zainteresovana publika, znali su da je žena prikazana na fotografiji bila povezana sa grupom jer im je često pripremala i donosila hranu. Njeno misteriozno ubistvo koje nikada nije objašnjeno a koje se desilo 1985. godine, još više je pojačalo interesovanje za omot albuma i sam album. Fotografija već na prvi pogled deluje intrigantno. Glamurozna poza koju je gospođa Bonam zauzela, deluje istovremeno bizarno i značajno. Kao da je odlučila da se našali sa idejom članova grupe da njen portret stave na omot svog albuma, poput neke poznate glumice ili javne ličnosti kad ona to u stvarnosti nije. Postavljanje fotografije fotomontažom na tanjir je verovatno asocijacija na njenu konekciju sa članovima grupe jer im je Lidia Bonam pripremala i servirala hranu u vreme rada na albumu. Odluka da se njen portret nađe na albumu je verovatno bazirana i na njenom fascinirajućem načinu života. Naime, ona je živela sama ali je sa više od 70 godina obavljala i građevinske poslove na svojoj kući a i bila poznata po tome da je uvek pri ruci imala oružije kako bi se odbranila od eventualnih uljeza na imanju⁷⁷.

Konotativna poruka fotografije na omotu ovog albuma menja diskurs kroz nepredviđene okolnosti koje su usledile skoro 10 godina nakon njenog pojavljivanja. Prvobitna poruka time dobija novi, misteriozni i pomalo zastrašujući sloj. Sudbina žene čiji je portret na omotu, postaje novi narativ koji se vezuje uz fotografiju. Taj narativ, kao i prvobitni konotativni plan, opet je dostupan samo zainteresovanoj publici upoznatij sa radom i životom grupe Daredevils.

Fotografije na omotu albuma "Wish You Were Here", grupe Pink Floyd iz 1975. godine obiluju referencama i kodovima koji upućuju na leksikone poznavaoa prilika u muzičkoj industriji a oslanjaju se i na poznavanje rada grupe od strane zainteresovane i informisane publike. Zbog jasnih referenci na dve od četiri fotografije na omotu, koje upućuju kritiku muzičke industrije a naročito njenog odnosa prema autorima muzike, ovaj omot bi mogao da pripada i aksijalnom kodu "kritika muzičke industrije". Preostale dve fotografije se bave temom fizičkog i duhovnog prisustva i odsustva i povezane su sa događajima i odnosima među članovima grupe u to vreme. Njihov važan član, jedan od osnivača i ideologa grupe, Sid Beret, je psihički oboleo i napustio rad u grupi

76 Clemens Ashley, *The Story Behind The Who's Legendary Rock Album*, , 29.01. 2013, (06.07.2019.)

77 Kemm-Highton Barbara, *Missing or Murdered in Missouri: Unsolved and Solved Cases*, Xlibris Corporation, 2011. str. 98-101

baš pre rada na ovom albumu koji je velikim delom posvećen razmišljanju o njemu i njegovoj ulozi u daljem radu grupe. On je čas duhovno prisutan iako fizički odsutan a već u sledećem trenutku, on se misteriozno pojavljuje u muzičkom studiju za vreme snimanja pesme posvećenje njemu ("Shine On You Crazy Diamond") ali je tada duhovno odsutan do te mere da ga njegovi najbliži prijatelji jedva prepoznaju. Ovaj album je prvenstveno posvećen temi odsustva, na šta upućuje naziv "Wish You Were Here" a u drugom planu je odnos prema muzičkoj industriji. Članovi grupe i dizajner omota Storm Torgerson računaju na obaveštenost publike i na njenu upornost kada generišu i kodiraju poruke kroz fotografije na ovom omotu, posebno kroz upotrebu metafore i metonimije kao konotativnih sredstava. Dve, na prvi pogled nepovezane teme (odsustvo i odnos prema muzičkoj industriji) se na dubljem konotativnom planu ipak povezuju ali samo pred vrsnim poznavacima odnosa među članovima grupe kao i njihovog dotadašnjeg rada. Članovi grupe su bili pod velikim pritiskom neočekivane popularnosti i materijalnog uspeha na koji nisu bili pripremljeni. Pretpostavlja se da je to bio jedan od uzroka, pored prevelike upotrebe psihoaktivnih droga, za odlazak Sid Bereta kog su te okolnosti najviše poremetile u kreativnom smislu. Odsustvo se zbog toga može posmatrati i kao jednom od posledica okolnosti nastalih zbog muzičke industrije kao što su popularnost, korporativni odnosi, ugovori, nametnuti uslovi i kompromisi koji bi mogli da uslede.

Omoti albuma grupe Flitvud Mek su povezani i kroz pristup koncipiranju, koji uključuje članove grupe i dizajnera omota i fotografa, i kroz elemente koji se kao punktum pojavljuju na svakom ili nekima od njih. Bilo da je to alter ego nekog od članova grupe ili rekviziti (kristalna kugla, čaša, amajlije...) oni imaju funkciju veznika u većem narativu koji čine izdanja ove grupe. Njihovi omoti pripadaju i aksijalnom kodu "Alter ego" jer su jedan od instrumenata kroz koji članovi grupe učvršćuju svoje scenske persone poznate njihovoj publici. U potkategoriju "šifrovana poruka" mogu se svrstati albumi "Fleetwood Mac" iz 1975. godine "Roumors" iz 1977. mada i ostali omoti sadrže šifrovane poruke ali ne i fotografije. Pored toga, ova dva omota su povezana koncepcijski. Na oba se pojavljuje po dvoje članova grupe. Na prvom su Mik Flitvud i Džon Mekvi a na drugom Mik Flitvud i Stivi Niks. Na oba omota se pojavljuje kristalna kugla koja referira ka magiji i proricanju budućnosti ali i vezi među albumima jer se unutar kristalne kugle na omotu albuma "Rumours" pojavljuje prikaz omota albuma "Fleetwood Mac". Ova igra povezanosti i proricanja budućnosti koje je ustvari prikaz prošlosti, nastavlja se i na omotu albuma "The Dance" iz 1997. godine na kome se takođe pojavljuje prikaz omota albuma "Rumours" unutar kristalne kugle.

Na fotografiji iz 1975. godine, Flitvud stoji sa štapom i čašom sa koktelom u ruci dok Mekvi kleči na cipelama, tako da asocira na patuljka a iznad njegove glave je kristalna kugla. U pozadini, koja je ujednačeno bele boje je okvir vrata u art nuvo stilu. Stil odeće dvojice muškaraca asocira na početak XX veka I deluje arhaično i elegantno. Na fotografiji iz 1977. godine su Flitvud i Niks u renesansnim kostimima. Niks nosi odeću koju publika prepoznaje kao njenu scensku osobu "Rhiannon". Flitvud ima oko struka vezane dve loptice koje mu vise između nogu kao asocijacija na testise a koje su takođe publici poznate sa koncerata grupe. Svi pomenuti misteriozni i mistični elementi su referentne tačke koje prepoznaje informisana publika koja poznaje rad grupe i njihovu internu komunikaciju sa posvećenim auditorijumom, dok oni koji ne razumeju kodove, ostaju uskraćeni za razumevanje poruke i ostaju pred bizarnim, čudnim i nerazumljivim fotografijama. Omoti ove grupe su jedan od primera kako određeni autori, kroz deljenje specifičnog koda i poznavanje intigantnih elemenata, grade internu komunikaciju sa svojom publikom koja se zbog toga oseća bolje shvaćenom i prihvaćenom od strane grupe ali i čvršće povezanom sa autorima muzike.

Naziv albuma "The Stranger", autora Bili Džoela (Billy Joel) iz 1977. godine ima funkciju sidrišta ali ne učvršćuje dekodiranje značenja poruke, već ga samo usmerava ka željenom diskursu. Mnogo elemenata čini strukturu ove šifrovane fotografske poruke, što od posmatrača traži dodatno angažovanje kao pri rešavanju složenog rebusa. Na crno beloj fotografiji ponovo su prisutni

elementi zazornosti u vidu maske, kao što je slučaj i sa omotom albuma "Piano Man" iz 1973. godine. Maska je na omotu albuma "Stranger" položena na jastuk, deluje nasmevano a Džoe deluje kao da joj se obraća. U slučaju omota albuma "Piano Man" radi se o Džoeovom liku koji deluje plastično i mrtvo, poput maske zbog obrade fotografije, retuširanja i upotrebe svetla. Bili Džoe sedi na krevetu, podignutih nogu, tako da se vidi da je bosih stopala, mada je obučen u odelo koje je i njegov uobičajen scenski imidž. To što je bosih stopala je verovatno od značaja ali nije najjasnije da li je u vezi sa poznatim narativom "Pol je mrtav" koji je delimično bio potkrepljen bosonogim Polom na fotografiji na omotu albuma "Abbey Road". Maska na uzglavlju i Džoe koji je posmatra možda sugerišu da je odelo, poput jedne od maski koje čovek preuzima tokmom dana. Džoe deluje kao da zazire od maske koja sa osmehom i dve tamne rupe umesto očiju leži na njegovom jastuku, možda predstavljajući njegovu personu odvojenu od njega. Na zidu, obešene o klin vise bokserske rukavice koje možda sugerišu odustajanje, predaju borbe ili čak kraj karijere. Zajedno sa ostalim elementima i nazivom albuma, poruka dobija psihološki ton. Da li je u životu ili psihi osobe sa fotografije došlo do takvih promena, da on sebe više ne prepozna i da sebe vidi kao stranca – masku u njegovom krevetu? Ili pravi Džoe obitava u maski na jastuku dok je u njegovom telu nekakav stranac koji ga je preuzeo kada je odlučio da "okači rukavice o klin"? Bez naziva albuma, tumačenje poruke bi bilo još nesigurnije zbog višeznačnosti svih simbola i elemenata na fotografiji.

Fotografije članova grupa na omotu albuma "Remain in Light", grupe Talking Heads iz 1980. godine su namerno "oštećene" intervenisanjem putem kompjuterskog programa. To je prva takva intervencija na omotima gramofonskih ploča. Njom su lica prekrivena ili uklonjena i zamenjena crvenom bojom. Oči, nos i usta, u plavim tonovima, su ostali otkriveni, kao da se radi o maskama bez jasne forme. Organizacija fotografija podseća na kompoziciju omota albuma "Let It Be" iz 1970. godine. Naziv albuma ima funkciju releja jer je fotografija na specifičan, ironičan način proširenje poruke teksta - "Remain In Light". Lica su, umesto da su "Ostala osvetljena" prekrivena crvenim mrljama ili, tačnije, izbrisana. Prikrivanje identiteta njegovim brisanjem, možda je poruka da lica članova grupe ne bi trebalo da budu u prvom planu, već da je ono što bi trebalo da je na svetlu proizvod njihovog rada, odnosno album. Posmatrana na taj način, šifrovana poruka je usmerena i ka kritici odnosa na muzičkoj sceni i ka pitanjima identiteta i autorstva. Kako bi poruka bila dekodirana, publika bi trebalo da poznaje leksikon popularne kulture sedamdesetih godina. Fotografija na prednjoj strani omota nije bila prvobitno planirana da se tu nalazi. Tu ulogu je trebalo da ima fotografija aviona, takođe digitalno obrađena u MIT institutu, tako da su avioni prekriveni crvenom bojom. Ova fotografija je odgovarala prvobitno planiranom nazivu albuma "Melody Attack" ali kako je naziv albuma promenjen ona je prebačena na zadnju stranu omota (Bowman 2002, 117).

Omot albuma "Commercial Album" grupe The Residents iz 1980. godine referira ka pank potkulturi i dadaizmu kroz upotrebu brikolaža i društvenu angažovanost. Ovaj omot bi se takođe mogao svrstati u aksijalni kod "kritika muzičke industrije" ili potkategoriju "kritika konzumerizma" jer je poruka kojom se obraća publici tematski u vezi sa tržišnom stranom popularne kulture. Kako bi se razumela ova poruka, potrebno je dekodirati šifrovane elemente za šta je opet potrebno poznavanje popularne kulture od strane publike. Na fotografiji koja je obrađena tako da nema tonalnih prelaza, već samo dve valerske vrednosti – svetlo i tamno, prikazani su Džon Travolta i Barbara Strejsend. Na mestu njihovih očiju su nacrtane oči koje su ustvari glave četvorice muškaraca koji su okrenuti naopako. Na njihovim glavama (koje su ustvari oči) su cilindri a oni su elegantno obučen i svaki ima u ruci štap. Pretpostavlja se da svaka od ovih identičnih figura predstavlja po jednog člana iz grupe. Naziv albuma predstavlja sidrište i relej za fotografiju. On objavljuje da se radi o proizvodu, komercijalnom albumu, robi ili tržišnom predmetu koji je tako napravljen da bi privukao što više kupaca, ali istovremeno tu objavu koristi kako bi takav pristup prikazao kao apsurd i besmislicu, istovremeno mu se podsmevajući obeležavajući pesme pogrešnim redosledom i dajući uputstva za slušanje. U beleškama na omotu se napominje da bi pesme trebalo slušati uzastopno po tri puta kako bi se formirala savršena pop pesma. Brikolaž kojim se upućuje na

glumce u popularnim i zabavnim filmovima – mjuziklima, odeću gospode iz 19. veka, nadrealizam i futurizam stvara višeslojni rebus kroz koji se osim poruke, formira i ojačava predstava grupe kao društveno angažovane, usmerene protiv površnosti u popularnoj kulturi i intelektualistički orijentisane. Publika kroz primanje i razumevanje poruke, postaje pripadnik grupe osvešćenih, deo onih koji prepoznaju perfidnu stranu kulturne a posebno muzičke industrije.

Album "Secret Messages" grupe ELO (Electric Light Orchestra) iz 1983. godine je prvenstveno posvećen diskursu skrivenih, tajnih poruka na koje upućuje i sam naziv albuma. Koncept albuma koji je pun šifrovanih, skrivenih poruka je odgovor na pretpostavke i optužbe hrišćanskih fundamentalista da je prethodni album grupe obilovao satanističkim porukama. Na omotu je prikazana scena koja podseća na slike starih majstora, sastavljena od više fotografija povezanih u kolaž. Kompozicija je centralna sa centralnom perspektivom. U prvom planu je grupa ljudi koji su sastavljeni iz slika starih majstora (Rubensa, Velaskeza, Rafaela...). U samom centru je velika glava jelena sa ogomnim rogovima. Sa leve strane se nalaze kuće u nizu, karakteristične za engleska predgrađa a sa desne strane je kuća sa šestougaonom osnovom i dva prozora na kojima su prikazani članovi grupe. Broj kuće je 86, verovatno je slučajno to godina u kojoj se grupa raspala. Anđeo, u sredini slike drži logo grupe U pozadini, u daljini se vide debeli dimnjaci koji ispuštaju gust dim u plavo nebo. I ostale stranice na omotu sadrže tajne, šifrovane poruke. Prve kopije su imale nalepnice na kojima je pisalo "this record contains secret backwards messages". U unutrašnjoj strani omota, morzeovom azbukom je ispisano ELO. Poruke u pesmama su zaista snimljene unazad. Na primer u prvoj pesmi, pevač kaže: "welcome to the show, come again". Takođe su snimljeni unazad i ubačeni u pesme kao delovi lavež pasa i dečje pesmice a pesma "Beatles Forever" je sastavljena iz delova tekstova pesama grupe Bitls. Iako se ne može reći ni za jednu od ovih poruka da su povezane sa magijskim, satanističkim ili bilo kakvim religijskim sadržajem, one su slične denotativnoj poruci, ali tek kada se kroz otkrivanje konotacije ustanovi da je konotativna poruka istovetna denotativnoj. Autori, kroz naziv albuma već izjavljuju da se radi o tajnim porukama. Kada ih posmatra uoči i dekodira njihovo značenje, shvata da se nema drugog značenja osim toga da je poruka tajna i da je šifrovana. Čitav napor oko otkrivanja i dekodiranja ostaje sam sebi svrha, kao u dečjim igrama otkrivanja skrivenih detalja ili razlika na slikama. Kako bi ovakva poruka bila dešifrovana, potrebno je da posmatrač bude upućen u ranija zbivanja u vezi sa grupom.

Intrigantni događaj

Fotografija koja "govori" o nekom čudnom i intrigantnom događaju koji nije moguće jednostavno objasniti, poziv je na razmišljanje i tumačenje kompleksne poruke. Najčešće se radi o sceni koja je režirana i odglumljena pred kamerama, dakle pažljivo planirana. Upravo neprikriveno planiranje uvodi posmatrača u sistem kodova konstruisane poruke koja je deo narativa koji joj prethodni i koji se nakon nje nastavlja. Fotografije na omotima gramofonskih ploča koje pripadaju ovoj potkategoriji, jasno pokazuju da su deo narativa, izazivajući posmatrača da otkrije o kakvoj priči je reč i odgovori na pitanje: "Šta se ovde dogodilo ili šta se ovde događa?" Taj odgovor, kao i kod drugih omota iz aksijalnog koda "Skrivene poruke kao povod za razmišljanje" nikada nije potpuno siguran, tako da posmatrač nikada nije rasterećen terora nesigurnih znakova (Barthes 1977, 39).

Jedna od takvih scena, koje podsećaju na scene iz televizijskih serija, popularnih sapunica, nalazi se na omotu albuma "The House On the Hill" grupe The Audience iz 1971. godine. Autor dizajna omota i fotografije je dizajnerska kuća Hipgnosis koja je već bilapoznata po saradnji sa grupom Pink Floyd, Led Zeppelin, ELO i drugim. Na prednjoj i zadnjoj strani omota nalazi se fotografija koja prikazuje scenu misterioznog ubistva, evocirajući atmosferu i stil filma noir iz tridesetih godina. Fotografija se prostire i na prednju i na zadnju stranu duplog omota a kompoziciono je podeljena na dve scene, skoro na sredini. Na prednjoj strani se vide muškarac i žena u dnevnoj sobi ispred kamina. Žena sedi u fotelji dok muškarac stoji. Oboje su u svečanoj

odeći krutog držanja, tako da deluju kao da su jedna od porculanskih figura koje se nalaze u ovom enterijeru. Muškarac u rukama drži šešir svetle boje. Oboje gledaju u pravcu prolaza koji je delimično vidljiv na prednjoj strani ali se ključna scena, sasvim neočekivano, dešava na tom delu kompozicije. Na zadnjoj strani omota, prikazan je stariji čovek koji vuče elegantno obučenog gospodina, očigledno bez svesti ili mrtvog, ka izlazu iz kuće. Šešir mrtvog čoveka je na podu, ispod njegovih nogu a stariji čovek, verovatno batler u ovoj bogtoj kući, glea u pravcu posmatrača dok obavlja svoj misteriozni zadatak. Atmosfera u kući je misteriozna. Kuća, iako deluje imućno, puna je zazornih elemenata i mračnih detalja kao što su tamni zidovi, porculanske figure u simetričnom rasporedu, svećnjaci, koža tigra kao prostirka na podu. Kao što su detalji u enterijerupažljivo raspoređeni, raspoređeni su i akteri scene a i njihove poze su pažljivo aranžirane. Ništa ne deluje kao da se desilo neplanirano i na brzinu, kao kada bi autentična scena zataškavanja ubistva bila prikazana. Autori su prevashodno želeli da postignu utisak režiranja i nameštanja scene, možda insinuirajući da je stvarni život bogatih ljudi u “kući na brdu” zaista kao scena iz filma noir ili neke sapunske opere.

Kakav događaj je prethodio sceni koja je prikazana na slici? Mnogo je mogućih scenarija. Možda su, po povratku iz izlaska, muškarac i žena zatekli uljeza u kući koga je batler vešto savladao? Možda su provodili prijatno večer sa prijateljem kome je iznenada pozlilo? Možda su muškarac i žena sa fotografije odgovorni za smrt čoveka...? Šta je u pitanju, ne može se znati sa sigurnošću ali to saznanje nije ni cilj poruke. Poruka je u medijumu i u žanru koji se evocira – nameštena scena i fim noir. Režiranost, izveštačenost, gluma, asociraju i na malograđansko prikrivanje onoga što odstupa od načina života većine.

Za završnu obradu omota, korišćena je plastifikacija visokog sjaja koja je bila atipična za izdavačku kuću Elektra. Beleške u unutrašnjosti omota ukazuju da su originalni scenario osmislili Hipgnosis i Howard Werth iz grupe Audience a da je scena snimljena u Trident studiju. U beleškama Hauarda Verta na novijim izdanjima albuma piše da je čovek koji vuče mlađeg muškarca na prikazu na zadnjoj strani omota, baštovan Storm Torgersona iz kuće Hipgnosis a da je kuća pripadala roditeljima jednog od njihovih prijatelja. Ovi podaci, tačni ili netačni, samo doprinose zanimljivosti narativa čiji je fotografija deo. Publika se pita da li je moguće da Torgerson ima ličnog baštovana iako je takav podatak sasvim nevažan za prikazani narativ ali može biti interesantan u razotkrivanju odnosa među akterima muzičke scene sedamdesetih godina.

Naziv albuma ima ulogu releja. “Kuća na brdu” u sebi nosi prizvuk misterioznosti. Horror film iz 2012. nosi isti naziv a horor serija iz 2018. godine se zove “The Haunting of Hill House”. Društvena igra sa horor tematikom se zove “Betrayal at House on the Hill”. “Kuća na brdu” je kroz istoriju pop kulture dobila auru misterioznosti, idilične slike koja krije mračnu tajnu, domu usamljenog osobenjaka i slično. I tekst pesme po kojoj se zove album unosi takvu atmosferu:

“I've been told about the house on the hill
So high and old, the house on the hill
Say that there's a King Rat who wears a judge's black cap
And I wouldn't go near the house on the hill”

Omot albuma, kroz elemente zazornosti, prikaz intrigantnog događaja i asociranje na filmski žanr, generiše poruku izvan neposrednih konotativnih planova ali samo za poznavaoce potkulture, koji dominantnu kulturu vide kao lažnu, izveštačenu i rezultat planirane konstrukcije.

Naziv albuma "A Passion Play", grupe Jethro Tull iz 1973. godine je sidrište i relej za fotografiju na omotu albuma. Play, shvatamo iz fotografije, odnosi se na predstavu, jer je na fotografiji prikazano pozorište i to iz ugla scene na kojoj leži balerina, kojoj iz usta teče krv. U gledalištu nema publike, nema svedoka ovog događaja ili ove predstave a posmatrač nije siguran da li je u pitanju (strastvena) gluma ili stvarno ubistvo (iz strasti). Balerina koja je fotografisana za naslovnu stranu albuma, u intervjuu za sajt The Jethro Tull Group, kaže da je fotografija snimljena

u pozorištu Duke of York u Vest endu, u Londonu⁷⁸. Tema je trebalo da bude smrt i ponovno rođenje, pri čemu je prednja strana omota prikazivala smrt a zadnja strana ponovno rođenje. Balerina koja leži na sceni u pozorištu, zbog iste simbolike, u jednoj ruci drži suvi list, kao metaforu za smrt, a u drugoj ruci cvet, kao metaforu za buđenje života. Ovi detalji su vidljivi samo pri vrlo pažljivom posmatranju omota. Naziv funkcionise kao relej kada se ima u vidu da je "Passion Play" metafora za život, kao što je to pozornica i predstava. Album je po strukturi konceptualan, baš kao i prethodni "Thick as Brick". Pesme su povezane u jednu celinu koja je podeljena na dva čina (jedan na A a drugi na B strani) a govore o spiritualnom putovanju jednog čoveka nakon smrti. U javnom izvođenju, između prvog i drugog čina, bio je prikazivan film "Zec koji je izgubio naočare". Tekstovi pesama, metafore, aluzije su veoma komplikovani, tako da je publici potreban trud da dešifruje čak i tekstualne poruke bazirane i na biblijskim i na savremenim narativima.

Intrigantni događaj često može da podseća na scenu iz čudnog sna ili nadrealističku sliku, kao što je slučaj sa omotom albuma "On the Beach", Neil Young iz 1974. godine. Naziv albuma ima funkciju sidrišta jer je očigledno da je ono u šta posmatrač gleda, plaža. Muzičar je prikazan kako stoji na plaži, okrenut je leđima posmatraču dok posmatra okean. On nosi svečanu odeću koja nije u skladu sa ambijentom pešćane plaže. Preovlađuju objekti žute boje kao što je Jangov sako, deo automobila Kadilak koji viri iz peska, suncobran, stolice, konzerva piva. Pored automobila i odeće muzičara, intrigantni elementi su i pomenuti automobil koji viri iz peska, cipele koje su postavljene pored bosonogog muzičara (možda povezanost sa omotom albuma Nik Drejka iz 1970. godine "Bryter Lyster") i naslov na novinama "Senator Buckley calls for Nixon to resign" koji dodaje političke konotacije. Omot takođe, kroz naziv i fotografiju referira ka postapokaliptičnom filmu Stenlija Krejmera iz 1959. godine - "On the Beach". Omot referira direktno i na korice knjige "The Drought", J.G. Ballard-a, koje je dizajnirao David Pelham a na kojima je žuti Kadilak, takođe uronjen u pesak. Iste godine, avangardna umetnička grupa – Ant Farm, počela je konstrukciju "Kadilak ranča" - instalaciju od 10 Kadilaka koji su uronjeni u zemlju a koji simbolizuju prolaznost i zastarelost simbola blagostanja kao i buržuaskog futurizma.⁷⁹ Unutrašnjost omota poziva na dalje tumačenje elemenata na koricama kroz beleške koje su kriptične i teško razumljive, ispisane rukom:

"I can't read or write very well, so I don't quite understand why anyone would want me to write liner notes except for what I saw and heard. The first time I saw Neil his spirit was down. The next time I saw Neil I tried to boost his spirits with my music and I did and it work. In return Neil played, sang, and wrote, the best of any music in a while. Not to speak of the fun we had. We laughed so hard we all had bruised ribs. On revolution blues, I turned into a python than an aligator, I was crawling like one making noises like one. Plus I was eating up the carpit and mike stands and such and in the meanwhile I started to crawl up towards neil, which is pretty spooky when your trying to sing but any ways by that time the necktie people ask my friend Joe what are we gonna do about Rusty, and my friends answer was Hell I don't know I'm just hanging around to see if he'll swallow him ore not. But what the hell I give you my word there is good music in this album. Rusty Kershaw Cause Ben is my friend R.K."

Politička konotacija se vidi i kroz natpis na novinama koje leže na pesku, pod stolom: "Senator Buckley Calls for Nixon to Resign". Jang je poznat po kritici Ričarda Niksona. U pesmi Campaigner sa ovog albuma je stih: "even Richard Nixon has got soul" a u filmu "On the Beach" postoji politička podloga kao uzrok apokalipse a deo nje je rat u Vijetnamu i američki predsednik Nikson.

78 Kent Pat, Interview with the Ballerina, The Jethro Tull Group, <http://jethrotullgroup.proboards.com/thread/231/interview-ballerina#ixzz5twa5MS1>

79 <https://jamesreichbooks.com/on-the-beach/> (20. 03. 2018.)

Naziv albuma referira i ka filmu "On the Beach" iz 1959. godine koji govori o nuklearnoj katastrofi koja je zadesila svet. Film Nil Janga iz 1982. godine "Human Highway" takođe o tome govori. Omot obiluje referencama i informacijama koje nezadrživo odasvud izvire, mada njihovo tumačenje nije uvek jednostavno i traži poznavanje događaja i kulture koja je obeležila 1974. godinu.

Na fotografiji na omotu albuma "Propaganda", grupe Sparks, iz 1974. godine, po prvi put se nalaze braća Mael (John i Russell) na naslovnoj strani, bez ostalih članova grupe. Ovaj omot je početak serije omota koji su usledili kasnije a koji su prikazivali Džona i Rasela u brojnim neprijatnim situacijama. Na fotografiji su prikazana braća u gliseru u pokretu, vezanih ruku, nogu i usta. Scena izgleda kao kadar iz nekog akcionog, kriminalističkog filma. Sličan koncept sledi i fotografija na zadnjoj korici omota. Na njoj su prikazana braća na zadnjem sedištu automobila modela Humber, tada popularnog u Engleskoj, takođe vezani, sa povezima preko usta, na benzinskoj pumpi. Na ovoj fotografiji su i ostali članovi grupe koji igraju ulogu otmičara koji treba da odluče o njihovoj sudbini. Pevač Rasel se seća da je fotografija na kojoj su braća na gliseru, snimljena blizu južne obale Engleske i da su se smrzavali, tako da njihovi pogledi nisu bili gluma. Fotografija sa zadnje strane je snimljena noću, na benzinskoj pumpi blizu Noting hila. Fotografije na ovom albumu deluju kao da su deo istog intrigantnog kriminalističkog narativa u kom su braća Mael žrtve otmice, a kako sugeriše jedna od fotografija, mogući otmičari su ostali članovi grupe. Iako su fotografije delimično humorističke, podstiču razmišljanje o ulogama unutar grupe ali i najavljuju nastavak "avanture". Naknadni omoti, stavljaju ove fotografije u novi kontekst proširujući ili nastavljajući njihov narativ. Na taj način, oni postaju deo leksikona za razumevanje potonjih poruka na omotima albuma ove grupe.

Naziv albuma "Hi Infidelity", Reo Speedwagon iz 1980. je igra rečima bazirana na izrazu Hi Fidelity (visoka verodostojnost) ili Hi-Fi koji se koristi za označavanje posebnog sistema kvaliteta zvuka. Dodatkom negacije na reč fidelity ova reč, uz fotografiju na omotu upućuje na nevernost, emotivnu prevaru i nepoverenje. Kroz ironiju i igru reči, naziv albuma ima ulogu sidrišta za poruku koju sugeriše scena prikazana na fotografiji koja je, kao i kod ostalih omota iz ove podgrupe, deo nekog narativa koji je počeo pre prikazane scene i koji se nastavlja nakon nje. Fotografija predstavlja samo jedan trenutak, koji nije dovoljan da bi posmatrač mogao sa sigurnošću jednoznačnosti ispričati događaj. Da li je dvoje ljudi upravo završilo tajni ljubavni sastanak pa se sada svako od njih vraća svom zvaničnom životu? Naziv albuma, kao sidrište, sugeriše da je verovatno to u pitanju, ali posmatrač nije u potpunosti siguran. Fotografija na ovom omotu šalje i poruku o rodnim stereotipima. Muškarac postavlja ploču na gramofon dok se žena ulepšava popravljajući šminku. Ljubitelji, poznavaoци i kolekcionari ploča se u književnosti uvek prikazuju kao muškarci, belci, pripadnici srednje klase, fakultetski obrazovani, kao u romanu "Hi Fidelity", Nik Hornbija. Ozborn iznosi empirijsko istraživanje Alana Cvajga (Zwieg) iz 2000. godine o kolekcionarima gramofonskih ploča po kome je 95% kolekcionara muškog pola (Osborne 2012, 63).

Događaji koji uslede nakon izlaska albuma, iako često neplanirani, postaju sidrište za tumačenje omota ploče. To je slučaj sa albumom "Famous Last Words", grupe Supertramp iz 1982. godine. Iako je jedan od članova grupe pokušao da objasni da u vreme koncipiranja omota i izdavanja albuma niko nije planirao raspad grupe, publika je nastavljala da koristi ovaj događaj kao sidrište u tumačenju omota ploče pa i naziva samog albuma. Kako bi ovo neželjeno i neplanirano sidrište poruke donekle izgubilo značaj i snagu, član grupe Džon Helivel, objasnio je stvarno značenje omota, odnosno poruku koju su autori želeli da pošalju: "Želeli smo frazu koja će imati nešto zajedničko sa onim što smo radili a koja će istovremeno biti enigmatična. Uvek smo voleli da imamo enigmatične naslove kao što je Crime of the Century... Za ovaj, poslednji LP, mislili smo da će biti brzo izdat. Mislili smo da ćemo ga uvežbati i snimiti vrlo brzo a ipak je sve trajalo mnogo duže nego bilo koji drugi, tako da smo morali da ponovo pogazimo svoje reči. Za vreme snimanja naša poslednja tri albuma, govorili smo da treba da budemo dobro pripremljeni. Naziv je izronio u

toku samog rada, ne mogu ni da se setim ko ga se prvi setio. Grafički dizajn je proizašao direktno iz naziva”⁸⁰ Fotografiska kompozicija je nastala montažom više fotografija. U prvom planu je šaka u kojoj su makaze, raširene, dok se između njihovih sečiva nalazi kanap. U drugom planu ali akcentovan snopom svetlosti reflektora, nalazi se čovek koji hoda po kanapu, držeći u rukama štap za balansiranje. Pozadina je u ljubičastim i crvenim tonovima i odaje utisak da se scena odvija u svemiru, snu ili nedefinisanoj, apstraktnom prostoru. Ovakva postavka, deluje kao rebus koji poziva na razmišljanje kako bi se shvatila očigledno prisutna poruka. U tom smislu, naziv albuma deluje kao relex jer saopštava da se radi o poslednjim rečima a fotografija dalje objašnjava tekstualnu poruku kroz neumitnu tragediju koja očekuje hodača po kanapu a kojom joj preti ruka koja drži oštre makaze. Veština i hrabrost kojom artista na kanapu stvara sublimni magični doživljaj i predstavu, poslednji je njegov čin jer će za tren biti prekinut i učinjen slavnom kroz tragediju koju će inicirati ruka koja drži makaze. Dalje je moguće tumačiti scenu kroz prikaz neke više sile (Božje ruke) koja, preseca nit (život). Na taj način poruka može da ima više značenja i više nivoa značenja u koja se umešao i događaj – raspad grupe koji sugeriše da je album “poslednja slavna reč” ove grupe a da je naziv albuma i fotomontaža poruka koja to najavljuje.

Misterija

Fotografije na omotima, najčešće post pank i gotik grupa pozivaju na razmišljanje kroz atmosferu mističnosti, onostranog, mračnog, okultnog. Muzika na ovim albumima se bavi sličnim temama, tako da fotografija samo dopunjuje muzički ambijent ne objašnjavajući ga i ne dajući odgovore. Poruka je obično vezana za duhovnu ličnost, ličnu istoriju ili narativ koji autor želi da izrazi bez želje da ona bude lako razumljiva. Misteriozne poruke često kod posvećene publike bude želju za daljim istraživanjem, traganjem za ključevima i tragovima u tekstovima pesama i muzici kao i u intrvjuima i koncertnim nastupima.

Nakon lošeg iskustva sa dizajnom omota prvog albuma grupe “Tree Imaginary Boys”, Robert Smit, pevač i frontmen grupe, odlučio je da više nikada ne prepusti dizajn omota izdavačkoj kući. Sva kasnija rešenja su bila proizvod njegove saradnje sa dizajnerskom firmom Parched Art koju je osnovao njegov prijatelj, budući muž Smitove sestre i nekadašnji član grupe Porl Thompson. Omot nalbuma "Faith", The Cure iz 1981. bio je prvi koji je Tompson oblikovao za The Cure. Na naslovnoj strani nalazi se siva fotografija Parohije Bolton, malog sela pored Skiptona, Severni Jorkšir. To je predeo koji je Smit odlično poznao jer je kao mali provodio dosta vremena u njemu (Apter 2006, 154). Na ovoj lokaciji, kroz koju protiče reka Wharfe je i deo koji se naziva Strid, u kome se reka sužava i struja ubrzava. Ovo mesto je i izvor misterije koja potiče iz folkolora a koja govori o brojnim nestancima ljudi koji su pokušali da preskoče reku na ovom mestu. Ukoliko ne bi uspeli da je preskoče i ukoliko bi upali u reku, struja bi ih odvela i oni bi se gotovo sigurno utapali. Parohija Bolton je takođe i još jedno od mnogobrojnih mesta u Velikoj Britaniji koje je poznato po pričama o pojavljivanju duhova koji su uglavnom duše sveštenika koje prati neobjašnjivi miris tamjana. Katedrala, čije su ruševine i dalje na istom mestu, potiče iz 12. veka a često se pojavljivala u sumetničkim slikarskim delima. Pored misterije koja se vezuje za mesto na kom je snimljena fotografija, ugao snimanja fotografije, takođe doprinosi mističnosti. Ona je snimljena iz donjeg rakursa. Fotoaparata je morao da leži na zemlji, u travi jer je u prvom planu nekoliko vlati trave. Na taj način, fotografija deluje kao pogled čoveka koji leži na zemlji. Kako je prikaz zamagljen, bez boje, bez oštih kontura i kontrasta, čelično sivih tonova, deluje kao da se pogled polako gasi. Oblici se jedva naziru, deluju kao da su u dve dimenzije, teško se prepoznaju. Posmatrač bi mogao da se pita da li je ovo poslednji pogled nekog od nesretnika o kojima govore narodne priče iz Parohije Bolton.

80 Paul Wakefield <https://albumcoverhalloffame.wordpress.com/2014/12/12/achof-featured-album-cover-artist-portfolio-paul-wakefield/> (5.4.2017)

Naziv albuma "Faith" predstavlja relex za fotografiju na omotu. Fotografija koji prikazuje mesto gde su se odvijali verski obredi može da bliže odredi poruku iz naziva albuma. Kada se ima u vidu da je i atmosfera među članovima grupe bila prilično mračna i da su, svako za sebe, preispitivali pitanja religioznosti, vere i prolaznosti života, fotografija na omotu dobija deluje u skladu sa trenutkom u kom je album nastajao što ne umanjuje njenu mističnost.

Za razliku od omota popularne muzike kojim su se autori trudili da privuku pažnju, šokiraju ili prikažu sebe u što privlačnijem svetlu, ovaj omot kao da ne želi da bude deo te priče, već da bude neprivačan, da saopšti da je u pitanju muzika koja se većini neće svideti, ali i da je zbog toga poseban i zagonetan.

Fotografija na omotu albuma "The Dreaming" Kate Bush iz 1982. godine prikazuje misterioznu scenu koja je opisana u pesmi "Houdini" koja nosi naziv po imenu poznatog mađioničara. Na fotografiji je prikazana Kejt Buš koja glumi Huginjevu suprugu i asistentkinju koja drži ključ u ustima a sprema se da ga preda mađioničaru koji je prikazan sa leđa i koji je u lancima. Fotografija je monohromatska, u sepija tonovima, jedino su ključ i senka na očima Kejt Buš u zlatnim tonovima. Scena, mada razotkriva tajnu magije, zadržava atmosferu magičnog trenutka koji opisuje vernost i poverenje. Sa druge strane, ona unosi i dodatnu nestabilnost u tumačenju poruke jer postavlja pitanje: "Ko je zapravo mađioničar (Hudini ili njegova žena ili oboje) i gde je tajna magije ako je sve ustvari trik?"

Konstruisana fotografska kompozicija na omotu albuma "Pictures at Eleven", Robert Planta iz 1982. godine je misteriozna jer se poigrava sa vremenskim sledom događaja, odnosno vremenskim dimenzijama u kojima se paralelno odvija život. Na fotografiji je prikazan Plant, u nedefinisanoj, skoro apstraktnom prostoru, koji ipak dovoljno asocira na enterijer bez ikakvih elemenata nameštaja, kako pali cigaretu. Sa desne strane nalazi se fotografija u formi uramljene slike na zidu, na kojoj je ponovo Plant u istoj odeći sa cigaretom, nasmejan. Ta fotografija je u plamenu ali ni Plant iz enterijera, ni Plant na fotografiji, kao da to ne primećuju. Sa leve strane se nalazi crveno protivpožarno crevo, još uvek neupotrebljeno, kao neka vrsta mogućeg rešenja situacije. Ukupnu scenu, posmatramo kao sadašnji trenutak fotografije, dok fotografiju na zidu posmatramo kao prošlost, jer je ona morala biti tu pre nego što je ukupna scena fotografisana. Međutim, tu nastaje mistična vremenska nelogičnost. Dok je Plant naslonjen na zid i tek pali cigaretu, Plant na fotografiji na zidu je sa već zapaljenom cigaretom i fotografija je u plamenu. To što je Plant identično obučen na obema fotografijama, uverava posmatrača da se radi o istom narativu i da su scene vremenski bliske. Ako se posmatra fotografija na zidu kao sadašnjost koja je posledica paljenja cigarete iz neposredne prošlosti, scena bi postala logična. Međutim, onda vremensku nelogičnost unosi položaj fotografije unutar kompozicije, jer kako je moguće videti sada scenu u kojoj je fotografija iz budućnosti na zidu. Na fotografiji je prikazano više subjekata koji su povezani kroz više mogućih narativa ali nejasne vremenske strukture koja unosi misterioznost u scenu koja deluje sasvim jasno na prvi pogled. Kompozicija po tome podseća na Ešerove nemoguće objekte koji se mogu videti na više načina ali ni na jednom nisu mogući u stvarnosti.

V. 4. Zazorno

Najpoznatiju definiciju zazornog dao je Sigmund Frojd 1919. godine kada ga je, u eseju "O zazornom" (Das Unheimliche, 1919.) opisao kao osećaj nelagode koji se pojavljuje kada nešto poznato odjednom postane čudno ili nepoznato. U stvarnosti, zazorno nije ništa novo ili strano, već nešto što je odavno prihvaćeno ali je postalo čudno kroz procese psihološkog potiskivanja. Frojd je osmislio koncept zazornog nazvavši ga unheimlich ali su se i autori pre njega bavili ovim konceptom u svom radu, na šta je Frojd i ukazao citirajući u svom eseju filozofa Fridriha Šelinga i psihijatra Ernst Jentsch (Strachet i Freud, 1976, 2875). Koncept zazornog nije imao centralnu poziciju u Frojdovom opusu i on ga nije u potpunosti teoretski zaokružio. Pored toga, zazorno nije

samo psihoanalitički koncept, već je Frojd u njegovoj konceptualizaciji koristio psihoanalitički, antropološki i estetički pristup. Tek poslednje tri decenije dvadesetog veka, koncept zazornog postaje interesantan u društvenim naukama (Masschelein 2011, 3). Jedan od koncepata koji imaju dosta sličnih elemenata zazornom jeste koncept abjektnog koji je predložila i definisala Julia Kristeva (Kristeva 1982.) Za Kristevu abjekat predstavlja entitet koji nije ni subjekat ni objekat a proizvodi silovit efekat baziran na ranim, preedipovskim razvojnim fazama čoveka. Iako se razlikuje od zazornog, abjektno ima dosta sličnosti sa zazornim jer proizvodi efekat koji je po intenzitetu mnogo silovitiji ali po kvalitetu sličan. Kako Kristeva opisuje: "Masivna i iznenadna pojava zazornog, koja je, koliko je to moguće poznata iz neprozirnog, zaboravljenog života, sada me neprestano napada kao radikalno odvojena, odvratna. Nije ja. Nije ono. Ali nije ni ništa. 'Nešto' što ja ne prepoznajem kao stvar. Težina besmisla u vezi koje nema ničeg što je nevažno, što me slama. Na rubu nepostojanja i halucinacije, deo stvarnosti koju ako priznam, poništiće me. U tom smislu abjekat i abjekcija su moji čuvari. Podloge moje kulture."(Kristeva 1982, 2). Sličnost abjektnog i zazornog vidi se iz opisa abjektnog Kristeve u poseti Muzeju logora Aušvic. "Brojne dečje cipele i lutke koje su metafora za detinjstvo koje je, zajedno sa naukom predstavljalo zaštitu od smrti, kroz smrt i ubijanje od strane nacista proizvodi snažan osećaj abjekcije" (Kristeva 1982, 4). Nešto što je bilo poznato i prihvaćeno odjednom se predstavlja kao nešto drugo. Cipele i lutke koje su predstavljale detinjstvo, postaju prikaz monstruoznog zločina ili potpunog odsustva empatije.

Poput abjektnog Kristeve, Frojd nalazi izvore zazornog čak u prenatalnom životu jedinke (ali ne samo u toj životnoj fazi). On ističe važnost nesvesnih misli o životu u materici jer one sadrže objašnjenje straha mnogih ljudi od živog sahranjivanja a sadrže i najdublju bazu u nesvesnom za verovanje u život nakon smrti koji je samo projekcija budućnosti zazornog života u utrobi (Strachet i Freud 1976, 669). I Frojd povezuje zazorno sa tabuom, kao što to čini Kristeva sa abjektnim, kada kaže da se tabuom smatra sve što je sveto, iznad neobičnog ali i opasno, nečisto i zazorno. Zazorno se pripisuje impresijama koje motivišu potvrđivanje svemoći misli i uopšteno animističkog načina razmišljanja i to kada smo već, po sopstvenom mišljenju, dostigli nivo na kom smo napustili ova verovanja.

Termin zazor, na nemačkom unheimlich, označava nešto što je suprotno od heimlich, što znači domaće. Dakle, unheimlich je nešto strano i nepoznato. Iako su mnoge nove stvari zastrašujuće, novost i nepoznatost nisu jedini uslovi da bi neka situacija ili pojava bila zastrašujuća. Kod zazornog je zastrašujuće to što se nešto što je već prihvaćeno i poznato, odjednom pojavljuje kao strano, novo, drugačije. Frojd daje Jentchov opis zazornog pri susretu sa voštanim figurama, realističnim mehaničkim lutkama i automatima, odnosno sa očigledno neživim objektom koji odjednom pokazuje znake pravog života ili u obrnutim situacijama. Isti efekat zazornog proizvode i znakovi ludila, epileptični napadi jer kod posmatrača stvaraju sličan utisak mehaničkih procesa koji se pojavljuje ispod naizgled normalne mentalne aktivnosti. Jentch je dalje opis zazornog nastavio kroz analizu priče Peskar, E.T.A. Hofmana. Iako je glavna tema priče o Peskaru njegovo zastrašujuće vađenje očiju deci koja nisu zaspala u određeno vreme, Jentch pronalazi zazorno u liku Olimpije, mehaničke lutke koja deluje živo. Frojd, pokušavajući da pronađe psihoanalitički uzrok pojavljivanja zazornog u priči o Peskaru, povezuje lik Olimpije sa materijalizacijom Natianelove (sinovljeve) ženstvene povezanosti sa ocem u detinjstvu. U tom smislu, lutka – Olimpija, predstavlja materijalizaciju narcistične ljubavi, jer je ona metafora za disocijaciju dela ličnosti samog dečaka Natianela (Strachet i Freud, 1976, 2884). I druge Hofmanove priče obiluju zazornim objektima i situacijama: mehanička igračka koju deca dobijaju na poklon od kuma Droselmajera u priči "Krcko Oraščić" i kum koji se pojavljuje poput duha i stoji na časovniku kao gospodar mehanizma vremena u istoj priči. Frojd, među mnoštvom zazornih elemenata u delima Hofmana, pronalazi povezanost u motivima lutki koje po njemu, nisu zazorne zbog toga što deluju živo, jer deca bi u većini slučajeva želela da su njihove lutke žive, već zbog toga što predstavljaju dvojnika, fenomen koji se pojavljuje na svim nivoima razvoja ličnosti. Dvojnici se mogu pronaći u

refleksijama, senkama, motivima anđela čuvara, verom u besmrtnost duše i strahom od smrti. Dvojnuk predstavlja i čuvara ega od uništenja, negaciju moći koju ima smrt u fazi razvoja koju Frojd naziva primarni narcizam. Međutim, kada čovek prođe kroz tu razvojnu fazu, dvojnuk postaje nešto zastrašujuće, od čuvara od smrti, on postaje svoja suprotnost – najava smrti. Zbog toga lutke koje deluju živo ne deluju zazorno deci ali deluju zazorno odraslim ljudima. Dalje, Frojd pronalazi osnove za pojavljivanje zazornog u onome što je potisnuto iz svesti a najčešće u ranom detinjstvu (Strachet i Freud 1976, 2885). Svemoć misli je takođe primer kako jedan od elemenata iz razvojne faze iz detinjstva, postaje izvor zazornog. U jednoj epizodi poznate serije koja uključuje motive zazornosti, Zona sumraka (Twilight Zone, 1959 - 1964), jezu izaziva upravo efekat koji misli imaju na stvarne događaje u životu. Frojd daje primer pacijenta koji je uzgred pomislio kako bi voleo da umre nepoznat čovek koji je zauzeo njegovu sobu u odmaralištu a taj čovek sutradan zaista umire, dok ovaj drugi oseća zazor i krivicu za njegovu smrt. Nekadašnja vera i želja iz detinjstva, postaje košmar kada postane stvarnost u odraslom dobu. Ono što je potisnuto, postaje deo imaginarnog sveta, podsvesnog, sveta snova. Kada se imaginarni svet i realnost susretnu ili kada imaginarno “prodre” u realnost, kao i kada simbol preuzme u potpunosti funkciju stvari koju simbolizuje, nastaje efekat zazornog.

I Kristeva, poput Frojda razmatra kako nešto što je odbojno, poput abjektog može postati privlačno kroz umetnički prikaz. I zazorno i abjektno je nemoguće u potpunosti kontrolisati. Iako izazivaju gađenje i strah, oni su u isto vreme fascinirajući. Njih je moguće naći i u tabuima i u kulturi i umetnosti. Horor literatura, stripovi i filmovi obiluju motivima zazornog i abjektog. Poznata Hofmanova priča o Peskaru u kojoj se pojavljuje mehanička lutka Olimpija koja podseća na živu devojkicu pa je zbog toga izazivala zazor svima osim Natanielu je jedan od primera upotrebe zazornih elemenata u literaturi. Zazorno se gotovo uvek u umetnosti pojavljuje u antropomorfnom obliku ili je povezano sa njim (lutka koja ima elemente sopstvene volje a najčešće je zla, robot koji napušta program i počinje da pokazuje neposlušnost, leš koji hoda i napada i ubija ljude (zombi), multiplicirana deca koja su programirana da čine zločine, deca zaposednuta đavolom, pranormalne sposobnosti kao što je komunikacija sa duhovima, telekineza, telepatija, hipnoza i slično). Zazorne paranormalne sposobnosti uvek potiču od antropomorfnog bića a ukoliko je u pitanju životinja, ona ima ljudske odlike (poput pacova i galeba koji predstavljaju duše umrlih ili mornara u legendama). Izuzetno retko, biljni svet je uključen u prikaze zazornog u filmskoj umetnosti. Šuma koja ubija i pokušava da komunicira sa ljudima na agresivan način u francuskoj televizijskoj seriji Zone Blanche⁸¹, alge koje urastaju u telo ljudi u švedskoj televizijskoj seriji Jordskott⁸² i sl.

Najsnažniju podlogu za stvaranje zazornog daje strah od smrti i nesposobnost da se u potpunosti prihvati i suoči sa smrtnošću. Oživljeni leševi, pojava duhova koji opsedaju prostor u kome su boravili za vreme života, zaposednuta tela, pomeranje predmeta od strane duhova i uopšteno njihova komunikacija sa fizičkim svetom i živim ljudima, su motivi zazornog u horor narativima. Jedan od takvih motiva su delovi tela koji se mogu smatrati i živim i mrtvim – kosa i nokti. Dok se nalaze na osobi, oni su poželjni i atraktivni, međutim odbačena kosa, dlake, nokti, odvojeni od tela koje ga je proizvelo mogu da izazovu efekat zazornog i abjektog. Predmeti iz viktorijanskog perioda poznati pod nazivom Memento mori bili su sačinjeni od fotografije preminule osobe i njenog pramena kose, kao i ponekog manjeg ličnog predmeta (nakit, maramica i sl.). Pramen kose preminule osobe, predstavlja njeno telesno prisustvo u svetu živih i može da ima sublimni efekat kao objekat kroz koji se pojavljuju dva sveta – svet mrtvih i fizički svet živih. Međutim, kosa odvojena od tela, može imati i efekat zazornog kao u brojnim japanskim filmovima horor žanra. Kosa prodire iz zidova, plafona, slivnika, kao metafora za prodor sveta mrtvih ili nekog entiteta iz imaginarnog, potisnutog, odbačenog i nesvesnog u realnost. Ovaj prodor je preteći, ekspanzivan, napadajući želi da muči i na kraju u potpunosti uguši osobu iz realnosti. Kosa i odbačene dlake i nokti, koriste se u mnogim magijskim ritualima, kao delovi tela koji predstavljaju

⁸¹ Missoffe Mathieu, Zone Blanche, 217, 2019.

⁸² Bjorn Henrik r., Jordskott, TV serija, 2015, 2017.

osobu nad kojom se vrši određeni magijski uticaj, najčešće bez njenog znanja, što pokazuje da je verovanje da kosa i nokti sadrže nešto od duše osobe kojoj su pripadale zbog čega su u trajnoj komunikacijskoj vezi, ukorenjeno u tabuima. Odbačene dlake u slivniku i dlake u hrani mogu delovati abjektno, naročito kada su potekle od nepoznate osobe, poput nečeg što je nepoželjno, potisnuto što dalje od pogleda, poput leša ili izmeta. Jedan te isti entitet kao što je kosa, može delovati sublimno, zazorno i abjektno, zavisno od konteksta i načina pojavljivanja. Taj kontekst nije kulturološki uslovljen o čemu govore slični primeri odnosa prema kosi u različitim kulturama (Japan, Kina, Južna i Centralna Amerika, Centralna i Istočna Evropa).

Glavni element Memento mori asemblaža, predstavlja fotografija preminule osobe, kao način da se sačuva sećanje na njen lik. Ponekad i pred nekim posmatračima, fotografija se takođe pojavljuje kao zazorna jer i ona nosi nešto od supstance preminule osobe, na drugačiji način od kose ali opet fizički uslovljen. Osoba je nekad morala da stoji pred objektivom foto aparata, dok su se svetlosne čestice odbijale o površinu njenog lica, prolazile kroz stakla u objektivu a zatim dodirivale površinu filma proizvodeći hemijsku reakciju na njemu. Pored toga, posmatranje fotografije preminule osobe, oživljava suočavanje sa sopstvenom smrtnošću. Fotografija se pojavljuje i na filmu kao predmet iz kog se pojavljuje zazorno. U filmu "Predskazanje"⁸³, fotografija se menja pod uticajem zle sile kako bi prorekla skorbu smrt sveštenika. Predmet koji se smatra prikazom trenutka koji se dogodio, menja ulogu i prikazuje budući događaj što izaziva osećaj zavora. U filmu "Uvećanje"⁸⁴ Mikelandela Antonionia fotograf otkriva detalj na fotografiji koji je nesvesno snimio tako što je uveličava stotinu puta. Snimljena sa drugom namerom, fotografija postaje prikaz i dokaz zločina – ubistva. Ona otkriva svoje drugo, neplanirano lice kao kod fotografija na kojima su snimljene mrlje, duhovi, ljudi iz drugog vremena i slično.

Prvi fotoaparati su verovatno bili izvor osećaja zavora krajem XIX veka. Fotografija je posmatrana kao zazorni fenomen koji podriva prihvaćenu odvojenost ljudi i objekata i stvara paralelni svet fantazmičnih dublova (Jervis i Collins eds. 2008, 5). Fotografija se, poput kose i sa istom premisom, koristila u spiritualizmu. Ona istovremeno predstavlja podsetnik o smrti i o životu duše, proizvod prirodnih sila (fizičkih i hemijskih) i verni prikaz prirode. Ono što se reprodukuje i reprodukcija su kroz ovaj proces prepleteni. Fotografski proces je istovremeno aktivan i pasivan jer se kroz njega istovremeno reflektuje priroda a ista ta priroda i gradi predmet. I misao i kamera rade kao mehanizmi u proizvodnji prikaza kao surogata za pristutnost pri čemu se prisutnost rekonfiguriše u prisustva (Jervis i Collins eds. 2008, 39). Prikaz deluje kao da se odvojio iz prirodnog sveta da bi postao dubl koji ima svoju sopstvenu realnost. On je odvojen i od onoga što reprezentuje a i od aparatusa koji ga je proizveo. Taj dubl je ono što postaje izvor zazornog. To je dubl koji se pojavljuje poput duha, na mestima na kojima nikad ne bi mogao biti i u formi u kojoj običnom oku ne bi bio dostupan bez aparatusa. Iz istog razloga je fotografisanje nepoželjno kod amiša jer stvara predmet koji prikazuje lik na onaj način koji ne bi bio dostupan posmatraču bez fotoaparata. Ona čini trenutak dostupan posmatranju u neograničenom vremenskom periodu i kao takva je, za amiša, izraz taštine⁸⁵. Ipak, taj trenutak je istovremeno i prikaz odsustva, jer fotografija svedoči o njegovoj prolaznosti. Ono što ona prikazuje, nikad više neće postojati u stvarnosti. Zavodljiva sličnost fotografije sa realnošću čini da se zavor koji je u njenoj osnovi i koji je bio karakterističan u vreme prvih fotografija, ne pojavljuje uvek. Naviknut na prirodu medija, posmatrač je upoznat sa njenim mehanizmom i uzima ga zdravo za gotovo. Ipak, zazorno se pojavljuje u fotografiji kada ona prikazuje uobičajenu scenu "iz života" ali na način da ona deluje poremećeno, čudno ili najednom nepoznato. U tom smislu amaterska fotografija se češće pojavljuje kao zazorna jer je nepoznato u njoj neočekivano, neplanirano i deluje u okviru poznate realnosti. Sa druge strane, fotografije koje su režirane tako da prikazuju nepoznat svet fantazije, mogu da budu zastrašujuće ali ne proizvode efekat zazornog jer se nepoznati i čudni elementi pojavljuju u okviru

⁸³ Donner Richard r., Seltzer David s., *The Omen*, 1976.

⁸⁴ Antonioni Michelangelo r. i s., *Blow Up*, 1966.

⁸⁵ "What Do Amish Think About Photography?" <https://amishamerica.com/what-do-amish-think-about-photography/>

fantazije a ne u svetu poznate realnosti. Fotografija može da bude kreirana i tako da se efekat zazornog pojavljuje planirano. Tada se fotograf trudi da fotografijom dočara poznatu o uobičajenu scenu iz svakodnevnog života unoseći u nju neočekivan element (fotografija venčanja sa mladencima i zvanicama na kojoj se pojavljuje čudna prilika nalik na duha, na primer). Fotografski medij je, zbog svoje prirode, strukture i tehnologije, vrlo podesan za namerno postizanje efekta zazornog. Vera u fotografski realizam, danas poljuljana lako dostupnim tehnikama montaže i kompjuterske obrade, je temelj – osnova za pojavu zazornog. Zbog toga danas, u vreme digitalne reprodukcije i prevođenja vizuelne informacije u digitalni kod, stare fotografije a pogotovo dagerotipije koje nije bilo moguće lako menjati i multiplicirati, mogu i dalje delovati zazorno i misteriozno. Na sličan način, je nekadašnje uvođenje zvuka u prethodno nemi film, pojačavalo efekat zazora inače neprirodnih pokretnih fotografija. Pojavom ranih horor filmova, Drakule Tod Brauninga i Frankenštajna Džejms Vejla, efekat zazornog kod ton filma je nestao (Masschelein 2011, 152) jer je efekat horora prenet u svet fantazije iz sveta realnosti, odnosno, bioskop je vratio svoju magičnost.

Koncept zazornog je u društvenim naukama, nakon Frojdovog eseja iz 1919. godine, postao ponovo prisutan u drugoj polovini XX veka, naročito u poslednje tri decenije. Ovaj povratak je uticao i na ponovnu pojavu zazornog u savremenoj umetnosti i popularnoj kulturi. Muzički pravci kao što je Novi talas, Gotik, Hevi metal, inspirisani su zazornim i horor elementima (Masschelein 2011, 148).

Zazorno se na gramofonskim pločama pojavljuje na omotima, kroz snimljen zvuk na ploči i kroz narative koji prate određeno izdanje a koji mogu da budu inicirani od strane autora muzike, izdavačke kuće, medija i publike. Narativi nekad nastaju sa namerom (Led Zeppelin, Pixies) a nekada su proizvod spleta okolnosti (Joy Division, Nik Drejk, Tim Bakli, Džudas Prist, Black Sabbath). Jedan od najpoznatijih narativa koji podstiču zazorno je onaj koji govori o demonskim porukama koje se čuju kada se određena ploča pusti unazad. Reprodukovanje ljudskog glasa unazad zaista proizvodi efekat zazornog što je obilno koristio i režiser Dejvid Linč u poznatoj seriji “Twin Peaks” (1990-1991) u kojoj glumci koji glume aktere iz druge vremenske dimenzije izgovaraju tekst unazad pri snimanju da bi se on razumeo pri reprodukciji, opet unazad. Sama ideja da postoji osoba koja je sposobna da napiše tekst pesme koji deluje smisleno i razumljivo i kada se reprodukuje unazad deluje zazorno koliko i slušanje reprodukcije unazad, što je aktivnost omogućena gramofonskim aparatom, nedostupna na drugi način. Tako i gramofon postaje magična sprava, koja može da prenese poruku zazorne prirode.

Na omotima gramofonskih ploča, zazorno se pojavljuje kroz fotografije. Crteži, slike i grafike, iako mogu delovati sublimno, zastrašujuće ili čak abjektno, ne podstiču osećaj zazornosti kao što to čini fotografija. Poput bajke, slike predstavljaju svet fantazije, mašte, interpretaciju umetnika, tako da zastrašujuće ili misteriozno u njima ostaje u svetu fantazije ne prodirući u svet poznate i prihvaćene realnosti. Kod fotografije, kod koje postoji izvesna vera u fotografski realizam i koja pleni na denotativnom planu sličnošću sa realnošću, taj prodor je moguć i iz njega se stvara podloga za zazorno.

Zazorno na omotu albuma Nil Janga “After the Gold Rush” iz 1970. godine, nastaje iz odnosa subjekata i naknadne obrade fotografije – solarizacije. Na fotografiji je prikazan Nil Jang u hodu, iz profila, obučen u mantil, koji na fotografiji podseća na plašt, duge, neuredne kose. U drugom planu, kao da izlazi iz njegovog plašta, vidi se profil starice, znatno niže od njega, koja se kreće u suprotnom smeru. Pozadinu čine metalna ograda i cigle na obližnjoj fasadi. Na blogu PopShots⁸⁶ je opisano mesto i sam čin snimanja fotografije koja se našla na ovom omotu uz preklapanje fotografije sa skorije snimljenom fotografijom istog prostora na uglu Ulice Sullivan i Treće ulice u blizini Washington Square parka u Njujorku. Nakon što je autor bloga, Bob Egan postavio opis i fotografiju na pomenutom blogu, Džozel Bernštajn (Joel Bernstein), arhivista Nil Janga, koji je i autor fotografije je poslao originalnu, ne isečenu fotografiju na kojoj je i Graham

86 <http://www.popspotsnyc.com/afterthegoldrush/> (28.7.2019.)

Neš (muzičar koji je takođe svirao na albumu). On uz fotografiju kaže: "Fotografija nije 'greška'. Video sam nižu, stariju ženu kako se kreće ka nama trotoarom, bio sam intrigiran i želeo sam da je 'uhvatim' kako prolazi pored Nila. Po meni je greška što sam, u žurbi, fokusirao objektiv iza njih, više na ogradu nego na Nilovo lice. To je glavni razlog zbog koga sam napravio fotografiju manjeg formata i solarizovao je kako bih doprineo utisku oštine. Međutim, solarizacija je, u ovom slučaju, dodala neku sablasnu dimenziju slici koja se Nilu odmah dopala."⁸⁷ Iako prepoznatljivo i poznato lice muzičara, deluje nepoznato i zloćudno jer je solarizacijom dobilo crnu boju sa svetlim odsjajima i konturama. Sablasno deluje i, za posmatrača neočekivano, pojavljivanje lika starice, koje je, takođe solarizacijom dobilo mračan, zloćudan izgled. Originalna fotografija, pre solarizacije, deluje sasvim obično, uprkos pojavljivanju starice koje se može pripisati slučajnosti. Sam čin izabiranja fotografije za omot albuma, daje značaj pojavljivanju lika nepoznate starije žene i dovodi u pitanje slučajnost, tako da ona postaje učesnik u kreiranju zazornog osećaja koji bi ipak izostao bez solarizovanja fotografije. Ovaj primer pokazuje da fotografski postupci i obrada mogu da promene atmosferu i osećaj koji je sugerisan kroz fotografski prikaz. Solarizacija je fotografski efekat koji se dobija kada se negativ ili fotografija ponovo izlože svetlosti tokom procesa razvijanja, pre fiksiranja. Efekat se sastoji u promeni tonaliteta i valera fotografije tako što ona postaje delimično pozitiv a delimično negativ sa jasnim odvajanjima svetlih i tamnih delova u vidu tanke konture. Tridesetih godina je Men Rej bio poznat po čestoj primeni ove tehnike ranih tridesetih godina, mada je ona postojala i u XIX veku kada je bila posmatrana kao problem pri posmatranju dagerotipija koje su pod određenim uglom delovale kao negativ a pod drugim kao pozitiv. Pored toga, najsvetliji delovi dagerotipija su dobijali tamniju nijansu plave, tako da je taj efekat korišćen da se dobije realistična boja neba koja je delovala neprirodno u kontrastu sa ostatkom fotografije koja je bila ahromatska ili u sepia tonovima. Fotografija "Crno Sunce" iz 1955. godine, autora Majnor Vajta (Minor White) prikazuje zimski pejzaž u kom dominira sunce koje je prikazano kao crna kružnica. Fotografija je nastala slučajnim preeksponiranjem zbog smrzavanja zatvarača na fotoaparatu. Tehniku su koristili i mnogi drugi fotografi kako bi dobili misteriozne i nadrealne efekte. Pedesetih godina su objavljivani brojni članci u amaterskim fotografskim časopisima i knjigama sa opisom i uputstvom postupka solarizacije što ju je učinilo još popularnijom (Waren ed, 2006, 1459).

Solarizacija, kao fotografski postupak, je igra sa svetlosnim vrednostima kompozicije. Ona ih menja na način koji nije predvidiv i koji podseća na mentalne slike i snove pa je bio omiljen u nadrealističkoj fotografiji. Kao takva, ona može da proizvede efekat zazornog zbog menjanja svetlosnih odnosa koji čine poznat vidljivi svet. Psihološki, svetlost predstavlja osnovno i jedno od najmoćnijih iskustava. Kako Arnheim ističe, svetlost je za čoveka i dnevne životinje, preduslov za većinu aktivnosti. Ona je vizuelni aspekt drugog fenomena – toplote. Kroz percepciju kvaliteta svetlosti, percipiraju se i faze dana i godišnja doba (Arnheim 1974, 303). Kada se odnosi svetlog i tamnog u vizuelnom prikazu poremete, dobija se efekat pojavljivanja nepoznatog u poznatom obličju, što je osnova zazornog koje je i u ovom slučaju ukorenjeno u najranijim razvojnim fazama kako jedinke tako i ljudskog roda u celini. Iako posmatrač prepoznaje lik Nil Janga, on se pojavljuje kao demonski prikaz gde svetlo ponegde postaje senka a senka svetlost.

Na fotografiji na omotu albuma "Black Sabbath" istoimene grupe iz 1970. godine, upotrebljeni su stereotipi zazornih elemenata. U centru fotografije je figura žene, izrazito belog lica i šaka sa blagom zelenkastom nijansom, crnih očnih jama, crne kose i crne odeće. Figura žene, zbog jakih kontrasta kojih nema u ostatku fotografije, deluje kao da je uneta iz drugog sveta odnosno iz druge fotografije. Kada se malo bolje pogleda, vidi se da u naručju žena drži crnu mačku. Ona je smeštena u ambijent zapuštenog dvorišta a suvo lišće i difuzna svetlost "govore" da se radi o kasnoj jeseni. Malo dalje, u pozadini nalazi se kuća koja deluje napušteno. Njeni prozori su crni i beživotni poput očiju žene na fotografiji – pravi primer stereotipa posednute kuće u kojoj ne žive živi ljudi

87 http://dangerousminds.net/comments/deconstructing_the_cover_of_neil_youngs_after_the_goldrush (23.2.2014.)

već je nastanjuju sablasti. Kada se na ove horor stereotipe doda i to da je album objavljen 13. februara 1970. u petak, potpuno je jasna želja da se prenese uznemirujuća poruka. Omot je na publiku delovao sablasno i pomalo zastrašujuće⁸⁸.

Fotografija je snimljena u Oksfordu u Engleskoj kod vodenice Mejpeldurham. Vodenica je izgrađena početkom XV veka i korišćena je do posle Drugog svetskog rata a i danas je aktivna mada se brašno melje samo za turiste i posetioce koji obilaze mlin. Žena, koja stoji u centru kompozicije poput sablasti, je glumica koju je angažovao fotograf Marcus Keef (Keith MacMillan). U to vreme su se pojavile glasine da je ona bila prava veštica ili da se figura žene pojavila tek pri razvijanju fotografije a da nikakva žena nije bila fotografisana. Narativi koje je smišljala i širila sama publika, podstrekivali su atmosferu zazornog sa fotografije i obratno.

Fotograf Keef je često u svom radu koristio razne tehnike obrade kao što je retuširanje ili kros-procesing – tehnika u kojoj originalne boje dobijaju koplementaran ton. Slično kao kod solarizacije, tehnikom se dobijaju koloristički tonovi koji stvaraju efekat nepoznatog u poznatom. Boja kože postaje zelenkasta, zeleni tonovi postaju pink, narandžasta postaje plava...

Zazorno se kroz ovu fotografiju pojavljuje kroz stereotipe o zaposednutoj kući i sablasnoj dugokosoj crnoj ženi sa crnom mačkom – veštici, kroz sujeverje o crnoj mački i petku 13. kao danu u kom se dešavaju loše stvari a pojačano je narativima o nastanku fotografije koje je širila sama publika.

Na omotu albuma koji se zove neutralno - "The Album" grupe Yes iz 1971. nalazi se fotografija koja deluje misteriozno i koja koristi glavu lutke i osvetljenje kao glavne zazorne elemente. Na zadnjoj strani omota je takođe fotografija koja je povezana sa fotografijom sa prednje strane. Na njoj je takođe glava lutke ali, za razliku od fotografije sa naslovne strane, ona je slikana iz donjeg rakursa i oko nje nema članova grupe. Tu je samo jedna stolica za nevidljivo telo kome pripada glava na fotografiji. Na obe fotografije je izvor svetlosti iz jedne tačke, iz sijalice sa plafona ali je kolorit na naslovnoj fotografiji dosta u zelenom spektru. Zbog toga koža članova grupe ima zelenkasti ton što doprinosi sablasnosti fotografije. Ozbiljnost njihovih lica i centralna pozicija glave lutke pojačana njenim pojavljivanjem i na fotografiji sa zadnje strane omota, sugerišu atmosferu nekakvog rituala u kom je glava lutke totem oko koga se on izvodi. Efekat zazornosti je pojačan prisustvom realnosti u vidu perforacije filma zbog čega fotografski prikaz deluje kao da je potpuno direktna, neobrađena predstava realnosti, deo jednog narativa koji je verovatno zabeležen na još kadrova jer su ova dva koja su prikazana na omotima numerisana i time obeležena kao deo veće celine. Prisustvo obeležja negativa ili dijapozitiva, trebalo bi da pruži dodatni dokaz da nije vršena nikakva montaža i manipulacija nad fotografijom, međutim kolorit fotografije na naslovnoj strani deluje kao da je dijapozitiv film razvijen razvijanjem za negativ (ili obrnuto), pomenutom tehnikom kros procesinga.

Omoti albuma kantri muzike, retko se mogu doživeti kao zazorni. Na njima se uglavnom nalaze fotografije autora muzike u kaubojskoj odeći i ruralnom ambijentu, čime se jasno ističe stil muzike na albumu. Međutim, album "The Silver Tongued Devil and I" autora Krisa Kristoffersona (Kris Kristofferson) iz 1971. godine sadrži fotografiju koja unosi element zazornog koji se zasniva i na tome što je kod ovakvih albuma potpuno neočekivan. Fotografija muzičara koji je odeven u kantri stilu, kako je očekivano kod kantri albuma, ponovljena je dva puta, duplim eksponiranjem negativa. Jedna fotografija je znatno svetlija i deluje transparentno, kao da se radi o duhu koji izlazi iz tela. Pozadina je bela, ne sugerise se ruralni ili bilo koji drugi ambijent, što više asocira na omote albuma grupa koje imaju umetničke pretenzije. Iako je fotografija u punom koloru, boje deluju monohromatski jer je on obučen u braon tonove. Ukupan utisak je vrlo daleko od utiska koji ostavljaju omoti kantri albuma, uprkos navedenom nazivu autora, albuma pa čak i naziva pesama na naslovnoj strani (kao kod albuma kolekcije hit pesama). Razlog tome je, za ovaj stil atipična neutralna pozadina i fotografski efekat duple ekspozicije koji verovatno najviše doprinosi

88 Cover Stories: Black Sabbath's Self-Titled Debut | <http://loudwire.com/cover-stories-black-sabbath-self-titled-debut/?trackback=tsmclip> (12.5.2013.)

zazornosti čitave kompozicije. Naziv albuma ima funkciju sidrišta i usmerava tumačenje poruke ka religijskom, duhovnom i sablasnom. Druga fotografija muzičara, kao da izviruje iza njegovog ramena, evocirajući zazorne elemente "zlog blizanca" ili dvojnika. Dvojn timer je zazorni motiv koji može da bude prikazan kao alter ego ili identični dvojn timer osobe koja je njegova žrtva ili kao mračna strana osobe. Frojd pominje dvojnika kao "obezbeđenje" od uništenja ega, nazivajući ga "energičnim poricanjem snage smrti" koja izvire iz neograničenog samoljublja iz razvojne faze primarnog narcisizma koja dominira umom deteta i primitivnog čoveka. Međutim, kasnije, "od obezbeđivanja besmrtnosti, dubl postaje zazorni vesnik smrti" (Strachet i Freud 1976, 2885). Motiv dvojnika se često susreće i u literaturi ranog XIX veka fasciniranom folkolorom i sujeverjem da je susret sa sopstvenim dvojnikom predskazanje smrti. Osnovna premisa motiva dubla u literaturi je ustvari paradoks susretanja samog sebe kao nekog drugog. U noveli "Dvojn timer" Dostojevskog, dvojn timer se pojavljuje i kao zli duh u telu identičnom pravoj osobi, službeniku Goliadkinu. On se pojavljuje u trenutku kada, zbog socijalnog neuspeha, službenik pokuša samoubistvo, preuzimajući njegov oblik i čineći situaciju nepodnošljivo lošijom, sramoteći ga u društvu još više. Dostojevski je u novelu uključio i aspekt fantastike, misterije i psihološki aspekt. Dvojn timer se pojavljuje i kao neobjašnjivi, misteriozni blizanac i kao unutrašnji glas samog Goliadkina. U tom smislu motiv dvojnika pripada i žanru horor i natprirodnih narativa i psihološkog istraživanja ljudske ličnosti, što je ponovo osnova za pojavu nepoznatog i stranog (horor, fantastika) u poznatom i objašnjivom (nauka).

Iako je sedamdesetih godina tehnika fotomontaže već bila uobičajena, ona svakako nije bila očekivana na omotima gramofonskih ploča kantri albuma. Ovaj upliv nadrealnog u realno, nepoznatog u poznato, neočekivanog u očekivano uz naziv albuma koji sugerije "zlog dvojnika" u vidu samog "đavola sa srebrnim jezikom", podstiče zazornost fotografije.

Autor albuma i koncepta fotografije Jackson Browne na omotu albuma "Late For The Sky" iz 1974. godine rečima referira ka slikarstvu nadrealizma i Rene Magritu. Fotografija ima i efekat zazornog koje je prisutno i na originalnoj slici koja je služila kao konceptijska osnova za fotografsku kompoziciju. Zazorno se u nadrealizmu Rene Magrita, često pojavljuje, kao prisustvo neobičnog u običnom (nemoguć odraz u ogledalu je jedan od primera). Za fotografiju na ovom omotu kao inspiracija i polazište je uzeta Magritova slika iz 1954. godine "L'Empire des Lumieres" (Carstvo svetlosti). Fotografija je snimljena u Los Angelesu u kraju u kome žive bogatiji pripadnici srednje klase, u sumrak. Fotograf je tragao za svetlom koje će omogućiti i mračnu i misterioznu atmosferu i vidljivost detalja. Iako fotografija nije retuširana, nebo je dodato iz druge fotografije kako bi se dobio utisak pomalo oblačnog ali svetlog neba.

Na fotografiji je prikazana kuća sa jednim osvetljenim prozorom. Ispred nje je upaljena ulična lampa a tačno u sredini, u donjem delu kompozicije, nalazi se beli automobil marke Ševrolet. Nesigurnost stvari i odnos neba i ostatka scene jer nije jasno da li je rano jutro ili sumrak. Uznemirujuće je potpuno odsustvo ljudi ali vidljivost njihovih stvari. Pogled posmatrača odnosno fotografa, deluje skriveno, voajerski, kao da se očekuje neki značajan događaj i kao nije jasno kakve prirode. Niz pitanja bez odgovora izranja iz pogleda na kompoziciju: "Ko se dovezao u Ševroletu?", "Ko je u kući i da li je sam?" "Šta se dešavalo cele noći u osvetljenoj sobi?" "Šta se desilo sa osobom čiji je automobil?" i "Zbog čega je ova scena pred posmatračem i ko je posmatrač?" Objekti koji se pojavljuju na omotu, pojavljuju se i u tekstovima pesama i posmatrač donekle može da uoči povezanost fotografije sa tekstualnim elementima albuma. Pominju se prazna kuća, Ševrolet i nebo u pesmama koje govore o smrti, ponovnom rađanju, razočarenju, idealizmu i slično.

Zazorno na ovoj fotografiji izvire iz evociranja straha od smrti i potpunog odsustvovanja iz realnosti. U smislu tehničke obrade fotografije, ponovo je igra svetlosti ono što stvara uznemirujuću, zazornu atmosferu. Nebo deluje kao da je vedar dan ali ostali elementi i svetlost na ostatku fotografije govore drugačije – na tom delu je prikazana noć, veštačka rasveta i tek poneki svetliji detalj. Na fotografiji nije ni jutro ni sumrak ni dan ni noć, sve je poznato ali nikad pre viđeno u takvom odnosu.

Poveznost nadrealizma, kao umetničkog pravca sa Frojdomovom psihoanalizom uključuje i uspostavljanje veza među objektima koje nisu prisutne u svakodnevnoj realnosti kao i pojavljivanje poznatog kao stranog i nepoznatog, što se naročito manifestuje kod Rene Magrita. Ipak, Magrit je smatrao da psihoanaliza postavlja granice nepoznatog, dok je on želeo da slika slike koje evociraju misteriju sveta: "Psihoanaliza dozvoljava interpretaciju samo onih stvari koje su podložne interpretiranju...Mene interesuje da slikam samo one slike koje evociraju misteriju sveta. Kako bih to učinio ja moram biti veoma budan." (Freer 2012, 334). Ne fokusirajući se na "princip zadovoljstva" koji su nadrealisti preuzeli iz teorije psihoanalize kao jedan od osnovnih principa. Magrit se često okreće fenomenologiji svakodnevne percepcije, tražeći u njoj neobično i nalazeći zazorno. Na tom diskursu nastala je i slika "Carstvo svetlosti" iz 1953/54 godine, koja je i poslužila kao inspiracija za koncepciju fotografije na omotu albuma "Late For the Sky" a koja prikazuje scenu sumraka u kome su dan i noć jednako zastupljeni. Magrit pokazuje da je svakodnevica takođe izvor misterije i otkrića.

Ka Rene Magritu referira i omot albuma "Pleasure Principle", Geri Njumana (Gary Numan) iz 1979. godine. Naziv albuma, takođe referira ka istoimenoj Magritovoj slici (Le Principe du Plaisir) koja je bila portret urađen za bogatog ekscentrika i mecenu Edvarda Džejmsa 1937. godine. Magrit je kroz ovaj portret adresirao pitanje identiteta kroz prikaz lica koje je, kao i u njegovim ostalim slikama pa i portretima odsutno ili skriveno. Džejms je prikazan u odelu, stegnutog tela i šaka, kao da je u strahu ili iznenadnom zaprepašćenju, gotovo fotografski realistično, dok je njegovo lice prekriveno bljeskom, kao da ono samo emituje veliku količinu svetlosti. Manji kamen, koji se nalazi blizu leve ruke portretisanog Džejmsa, koji je protivteža svetlosti otkrovenja, istovremeno je i simbol neprobojnosti teme ljudskosti (Freer 2012, 339). Sam naziv dela, referira i ka Bretonovom pozivu nadrealistima da daju prednost "principu zadovoljstva" u odnosu na "princip realnosti", tvrdeći da se čista mentalna predstava nalazi izvan fizičkog objekta. Magrit je, sa druge strane, smatrao da se i u samom objektu može naići na misteriju i fascinaciju pa i mentalnu predstavu poredeći svoje interesovanje za pronalaženje mistije u poznatom sa tadašnjim planovima za istraživanje Meseca.

Fotografija na omotu albuma "Pleasure Principle", je interpretacija Magritove istoimene slike. Geri Njuman sedi u odelu sa rukama na stolu. Njegova poza, kao i položaj šaka su identični kao na Magritovoj slici iako je Njuman blago okrenut u stranu dok je Džejms prikazan potpuno frontalno. Ključna razlika između fotografije na omotu albuma i originalne slike je u zameni uloga lica i kamena. Njumanovo lice je vidljivo, mada više deluje kao maska zbog upadljive šminke i ne emituje nikakvu svetlost, dok je neprobojni kamen sa Magritove slike zamnejen crvenom, delimično transparentnom svetlećom piramidom. Iako je Njumanovo lice vidljivo, ono deluje bezizražajno i neprobojno, poput kamena na Magritovoj slici, dok piramida deluje lagano i prosvetljujuće, poput lica na Magritovoj slici. I fotografija na omotu i Magritova slika imaju zazorni efekat koji se ponovo bazira na isticanju nepoznatog u već prihvaćenom i poznatom ali, u slučaju fotografije na omotu Njumanovog albuma, zazorno je pojačano i lutkastim, beživotnim izgledom Geri Njumana, intenziviranog maskom šminke.

Već je pomenuto da je najčešći izvor zazornog kod susreta sa živim subjektom koji deluje kao da nije živ ili kao da je predmet i obrnuto. Iako bi deca rado videla svoje lutke kako oživljavaju, odrasli ljudi, koji su potisnuli razvojnu fazu narcizma, osećaju nelagodu pri susretu sa na primer robotima koji suviše podsećaju na ljude. Ovu vrstu zazornosti su istraživali naučnici – robotičari još sedamdesetih godina. Oni su došli do zaključka da korisnicima odgovara da roboti podsećaju na ljude ali samo do određenog nivoa. Kada je robot veoma sličan živoj osobi, on počinje da izaziva zazor kod korisnika a taj odnos je prikazan kroz grafikon po kom je fenomen dobio ime "Uncanny Valley" – zbog "doline" na liniji sa grafikona koja prikazuje opadanje prijatnosti pri interakciji sa robotom (Masschelein 2011, 149). Na ovom mehanizmu počiva i zazornost fotografija na omotima albuma grupe Kraftwerk "Trans Europe Express" iz 1977. i "Man Machine" iz 1978. godine. Kraftwerk je razvio svoju ikonografiju na motivima ruskog konstruktivizma i ispitivanja odnosa

prema novim tehnologijama, kako u muzičkom tako i u vizuelnom smislu. Na nastupima su se pojavljivali u poslovnim odelima, za prenosnim kompjuterima, dok su scenom dominirale vizuelne projekcije njihovih avatara, elektronskih impulsa i ostalih kompjuterski generisanih prikaza. Na taj način, oni preispituju i odnos autorstva kada je u pitanju muzika reprodukovana, koncipirana i kreirana uz pomoć kompjutera, što je tema koja je bila veoma aktuelna još od sedamdesetih godina pa sve do današnjih dana u kojima već na muzičkoj sceni preovlađuju "digitalni domoroci"⁸⁹. Kraftwerk i svoje glasove ne reprodukuje bez efekata jasno čujne digitalizacije koja podseća na glasove prvih robota, mehanički, pre nego digitalno (danas roboti zvuče mnogo prirodnije, odnosno koriste se snimljenim glasovima ljudi). Kraftwerk su i lingvističku osnovu reči robot upotrebljavali kao osnovu za političko i sociološko preispitivanje uloge radnika u kapitalističkom društvenom sistemu, povezujući je sa ruskom reči robotnik što znači radnik. U pesmi "We are Robots" oni i iznose neku vrstu kritike društva kroz uspostavljanje povezanosti između robota, radnika i slugu: "Ja tvoj sluga, Ja tvoj radnik... We are robots..." To čine i konzistentno se prikazujući tako da liče na robote ili savršeno uredne službenike, birokrate, uniformisane radnike. Uvek istovetno stilizovani, uredno očešljani, retuširanih lica na fotografijama, veštački vedri ili bezizražajno ozbiljni...njihove eventualne mane, svojstvene svim ljudima, specifičnosti, želje, motivi ili bilo kakav znak individualnosti nije vidljiv ni kod jednog od članova grupe, ni na nastupima ni na omotima njihovih albuma. Ova netransparentnost, namerno istaknuta neživotnost živih ljudi, njihovi ehanički pokreti deo su motiva živog subjekta u formi neživog ili mehaničkog objekta koje deluje zazorno. Savršena urednost njihovih frizura, zategnutost kože koja deluje kao da je od plastike, postignuta retuširanjem fotografije kao i neprirodno nasmejana lica, zategnutih usana i bezizražajnih pogleda, takođe deluju uznemirujuće i strano. Pored izviranja zazornog iz suočavanja sa neživim i mehaničkim u onome za šta smo uvereni da je živo, ono izvire i iz saznanja da postoji mogućnost da su i mnogi drugi ljudi, pa i mi sami, zapravo više mehanički objekat nego što smo autentične osobe kakve bismo voleli da budemo. Jer, postavlja se i neminovno pitanje – ako je robot ustvari radnik, da li su i svi radnici, pa i sam posmatrač neka vrsta društvenih i živih robota kojima upravljaju "gazde" i "vlasnici"? Da li su "moje želje" i "moje aktivnosti" deo nekog programa koji ja mehanički izvršavam? Na taj način zazorno se širi iz fotografskog prikaza ka svakodnevicu, čineći da fotografija nije samo prozor u fantastičnu i osmišljenu ikonografiju i stajling, već uznemirujuće i provokativno gledište na svakodnevicu koju autori dele sa publikom.

Na fotografiji koja se nalazi na omotu albuma "The Pyramid" grupe The Alan Parsons Project iz 1978. godine, prikazan je čovek u pidžami, koji šakom prekriva lice, dok iz njegove glave i leđa kao da izlazi veliki plavi oblak digitalnih interferencija. Deluje kao da je noć i da se čovek nalazi u hotelskoj sobi ili prostoru u kom nema ličnih predmeta. Poza u kojoj se čovek nalazi, stvara utisak da pati od nesаницe ili glavobolje kao i da nije svestan da iz njegovog tela izlazi (ili u njega ulazi) oblak nepoznatog porekla koji asocira na udare elektrona o površinu ekrana. Kako se radi o fotografskom prikazu, posmatrač je ponovo suočen sa zazornim svojstvom fotografije da prikazuje i ono što nije moguće videti bez fotografskog aparatusa, golim okom. Pretpostavlja se da je fotografija zabeležila digitalne intergerencije, jer je ona i mogla da ih detektuje, dok je fotograf samo fotografisao čoveka za stolom. Naziv albuma dalje usmerava tumačenje fotografske poruke ka mitologiji (piramida – Egipat ili Južna Amerika), uključujući i deo verovanja i narativa vezanih za piramide, naročito onih koji se bave komunikacijom sa drugim kulturama (vanzemaljcima) i posebnim energetskim poljima. Posmatrač treba da se zapita da li je Piramida uzrok interferencije koja je prikazana na slici.

Ideja da ljudske misli i emocije mogu biti kontrolisane i zabeležene aparatima može delovati zazorno jer, ako misli nisu nešto što je samo unutar osobe dok je ona ne verbalizuje i voljno ne prenese drugima, kome one pripadaju i ko ih stvara i koristi? Ovakva fotografija od živog čoveka u prepoznatljivom okruženju i situaciji koja podseća na glavobolju, nesanicu ili usamljenost, stvara

⁸⁹ *digital natives* - izraz za generaciju koja je rođena kada su digitalne tehnologije već implementirane u sve segmente života)

mehanički objekat, čije se misli i emocije mogu prevesti u elektromagnetne talase ili impulse svetlosne energije i zabeležiti fotoaparatom ili video kamerom. Za razliku od omota albuma grupe Kraftwerk, ovaj omot, čiji je autor poznata kuća Hipgnosis, prikazuje osobu sa svim karakteristikama ljudskog bića, nesavršenu i ranjivu (naspram veštački nasmejanih i besprekorno urednih Kraftwerk), ali sa njenom nepoznatom i golim okom nevidljivom mehaničkom i električnom prirodom.

Grupa Tubeway Army čiji je frontmen Geri Njuman, objavila je album "Replicas" 1979. godine koji se bavi prožimanjem čoveka i mašine, distopijom i naučnom fantastikom kao i Njumanovi albumi "Pleasure Principle" i "Telekon". Na svim omotima zazorno proizilazi iz fotografija na kojima Njuman deluje odsutno, androgino, poput lutke ili beživotne ljuštore. Na ovoj fotografiji, pored za Njumana uobičajenih zazornih motiva, pojavljuje se i motiv dvojnika i to zlog blizanca, neposlušnog ili svojevoljnog Njumanovog odraza u ogledalu, koji deluje životnije ali i zloćudnije od Njumana koji je, osvetljen jakim svetlom, sugerisan kao original. Kako sam naziv albuma sugeriše, narativi pesama na albumu i fotografije na omotu se bave pitanjima duplikata, proizvodnje robota ili surogata koji izgledaju kao pravi ljudi ili koji su delimično ljudi a delimično mašine, kako ih Njuman naziva "Machman" i koji se mogu identifikovati jedino kada im se pažljivo pogleda u oko, po crnoj liniji koja im prolazi kroz očnu jabučicu. I ovde, kao i u mnogim mitologijama, oči su ogledala duše, prozor u dušu, sredstvo pomoću kog je nekog moguće začarati ili otkriti njegov identitet. Na samoj fotografiji, prikazan je Njuman koji stoji u sobi i gleda kroz (ili u) prozorsko staklo. Iznad njegove glave je sijalica. Kroz prozor se vidi neonski natpis "The Park" a u staklu se vidi Njumanov odraz koji deluje drugačije od očekivanog odraza, kao da zauzima drugačiju pozu i ima neuredniju frizuru. Njumanova kosa i lice su obojeni u belo, tako da deluje kao da je od gipsa ili porcelana a oči su jako našminkane. Potpuno je obučen u crnu odeću – košulju, kravatu, pantalone. Čak su mu i nokti na rukama obojeni crnim lakom za nokte. Njegova poza je stegnuta, deluje ukočeno poput mehaničke lutke. Odras deluje životnije ali i zloslutno. Iznad glave, umesto sijalice, prikazan je mlad mesec ali kao da je dočrtan. Pomenut neonski natpis iznad kapije, deluje kao da se radi o kulisama iz filma ili o simulakrumu grada u kom parkovi nemaju identitet i ime već se samo zovu "Park". U tom smislu, seting na fotografiji ima i distopijske elemente kao što je odsustvo individualnosti, bezizražajnost, neutralnost i uniformnost. Kroz distopiju se pojavljuje ili bar pojačava utisak zazornosti jer je i ona prepoznavanje nepoznatog u poznatom, otkrivanje uređenosti i determinisanosti unutar sveta koji se smatrao spontanom i nepredvidivim, suočavanje sa sopstvenom uniformnošću i destrukcijom identiteta. Motiv dubla koji je jedan od čestih elemenata zazornosti i horor literature iz XIX veka i filmova iz sedamdesetih i osamdesetih godina XX veka, koga pominje i Frojd u eseju o zazornom, prisutan je i na ovoj fotografiji u vidu odraza koji kao da ima svoj život, nezavisan od osobe koja se ogleda.

Prikaz scene oplakivanja koji je ustvari fotografija grobnice porodice Appiani na groblju Staljeno u Đenovi (Cimitero Munumentale di Staglieno) nalazi se na omotu albuma "Closer" grupe Joy Division iz 1980. godine. Fotografiju je snimio fotograf Bernard Pierre Wolff koji je umro 1985. godine. Iako groblja i scene oplakivanja ili ljudi na samrti mogu delovati zastrašujuće jer ljude podsećaju na sopstvenu smrtnost, ne može se reći da imaju efekat zazornosti. Ono što ipak stvara ovaj efekat pri susretu sa omotom albuma "Closer" jeste narativ o nastanku omota uz događaje koji su neposredno sledili. Čak su i sami autori omota, Martin Etkins i Piter Sevil, bili iznenađeni i iskusili osećaj zazornosti kada su naknadno shvatili značenje fotografije i naziva albuma o čemu su govorili u dokumentarnom filmu o grupi iz 2007. godine. Kada su čuli da je pevač Ian Curtis izvršio samoubistvo, odmah su se setili omota albuma i trenutka kada im je sam Curtis doneo fotografiju shvatajući ga kao nadgrobni spomenik. Čak je i tipografija na omotu podsećala na slova uklesana u nadgrobnu ploču na kojoj je umesto uobičajenog datuma samo pisalo „Closer“ bez jasne vremenske odrednice ali dovoljno blizu, kako se i samoubistvo vremenski odigralo u odnosu na objavljivanje albuma. Ono što je zazorno a što izvire iz odnosa omota i narativa je saznanje da je Curtis znao da će njegova poruka biti protumačena tek nakon njegovog

tada već planiranog samoubistva. Zazoran je trenutak (ili priča o trenutku) u kom momak (Ian Curtis) donosi fotografiju nadgrobnog spomenika, znajući da je to njegov budući epitaf, i saznanje autora omota da je on to još i tada planirao samoubistvo. Etkins i Sevil su verovatno imali doživljaj zazornosti pred svojim radom kada su shvatili da su, tada nesvesno „izgradili nadgrobnog spomenik“ Etkins se seća da je uzviknuo „It's a thomb!“ misleći na omot albuma, kada je čuo vest o smrti pevača. Ovaj narativ o nastanku omota, u kom Ian Curtis donosi fotografiju autorima omota, postaje deo narativa o samoubistvu mladića i čini sam omot oproštajnim pismom ili čak porukom od preminulog čoveka. Naizgled smireno planiranje, prihvatanje sopstvene smrtnosti i trenutka smrti koji se približava, ostavljanje poruke kroz muzički album i omot pojavljuje se kao nešto nepoznato i jezivo u prihvaćenom i poznatom.

Skriveni objekti koji se poput sablasti pojavljuju nenadano na već dobro poznatim fotografijama, deluju zazorno kroz otkrivanje nepoznatog a oduvek prisutnog u poznatom. U slikarstvu se ovakav efekat pripisuje nameri slikara i posmatrač ga može smatrati intrigantnim i dobro promišljenim. Međutim, kada se skriveni objekat pojavi na fotografiji, podstiče pojavu zazornosti upravo zbog fotografske preciznosti u predstavljanju realnosti. Fotografija deluje i kao podatak o reflektovanoj svetlosti u određenom trenutku u prošlosti i kao takva je prihvaćena od strane posmatrača kao proizvod fizičkih i hemijskih reakcija izazvanih opipljivim i vidljivim svetom. Sve što na fotografiji postoji, pretpostavlja se, postojalo je u nekom trenutku pred objektivom. Pojavljivanje sablasti, nepoznatih predmeta i osoba na porodičnim fotografijama ili odsustvo osoba koje su snimljene na fotografijama su zazorni motivi koji se često koriste u horor filmovima. Fleetwood Mac su ipak upotrebili i tehniku retuširanja kako bi se na omotu albuma "Mirage" iz 1982. godine pojavilo sablasno lice starice. Na omotu je fotografija koja prikazuje neke od članova grupe u metafori za ljubavni trougao. Lindzi Bakingem pleše sa Stivi Niks koja je, u zanosu, zabacila glavu unazad, dok Bakingem posmatra, ozbiljnog izraza lica Kristin, koja mu se nalazi iza leđa i dodiruje njegovo rame i ruku Stivi Niks na njegovom ramenu. Pomenuto sablasno lice starice, pojavljuje se kada se posmatraju isprepletene šake plesnog para. Kada posmatrač jednom ugleda lice starice iz profila, teško je posle ne videti ga svaki put.

Zazorno na ovom primeru zasniva na iznenadnom pojavljivanju nepoznatog subjekta, koji je oduvek prisutan, u poznatom vizuelnom fotografskom prikazu. Njegovo postojanje je obezbeđeno kroz iluzionističku igru sa vizuelnom percepcijom koju Lakan takođe smatra zazornim fenomenom kada daje primer Moebiusove trake koja predstavlja nemoguć objekat. On opisuje Moebiusovu traku kao objekat koji kontaminira i obrće prostor pa je zbog toga 'neorjentirajući' objekat koji se 'ne može uhvatiti ni za glavu ni za rep'. Ono što Lakan u Moebijusovom objektu vidi kao izvor zazorne anksioznosti nije sam objekat, već nepostojanje orijentišućeg prostora koji bi posmatrača odredio u relaciji sa viđenim objektom. Posmatrač prati kontinuitet trake a ona najednom kao da izvrće prostor u kom se posmatrač nalazi i dovodi ga na njenu drugu stranu. Izvor anksioznosti nije egzistencijalno pitanje ko sam ili šta sam, već gde sam (Robertson 2015, 19). Iako kod fotografija na omotu albuma "Mirage" nije u pitanju optička iluzija igre sa prostorom, radi se o iluziji u kojoj se isti vizuelni element percipira na dva načina koja deluju podjednako snažno čime se proizvodi nestabilnost u vizuelnom polju slična nestabilnosti koju prouzrokuju Ešerove optičke kompozicije i Moebiusova traka.

Zazorno nastaje i kada postoji izvesna intelektualna nesigurnost u to da li je neki predmet živ ili ne. U nekim kulturama kao što je kultura plemena Dogoni u Africi, se i danas određeni predmeti, najčešće skulpture, smatraju živim. Izložene u muzejima, van svog originalnog konteksta, one imaju drugu funkciju – one su eksponat, van svoje primarne funkcije u kojoj su „živi“. Ipak, pri susretu sa nekim ko je duboko uveren da je predmet živ ili prisustvovanje situaciji u kojoj se predmet posmatra kao živ može uticati na promenu stava o tom predmetu ili bar do pomenute intelektualne nesigurnosti.

Na omotu albuma „Hallowed Ground“ grupe Violent Femmes iz 1984. godine je fotografija lutke koja je, kako piše u beleškama na omotu, vlasništvo Galerije Larry Whiteley iz Los Anđelesa.

Whitaley je bio trgovac umetničkim predmetima iz Kalifornije koji je bio poznat po kupovini Possum Trot lutaka/skulptura koje su pravili bračni par Calvin i Rubi Blek od pedesetih do sedamdesetih godina. Nije sigurno da je na omotu albuma jedna od lutaka iz ove kolekcije koja je brojala oko 80 lutaka od kojih je svaka imala ime i određene karakteristike ličnosti koje je Calvin Blek planirao sa svojom ženom Rubi pre izrade. Možda je u pitanju i neka druga lutka iz serije američke narodne umetnosti. Lutka je fotografisana uz jedan izvor svetlosti kojim je osvetljena sa donje strane. Pozadina je potpuno crna tako da deluje kao da se lutka pojavljuje iz tame. Niko je ne drži, niti ona leži ili je naslonjena na nešto, što joj daje utisak živosti ili značaj muzejskog eksponata. Njen izgled ne deluje kao da se radi o dečijoj igrački već o predmetu koji je imao ritualnu primenu. Istaknuti su zubi, simbolično predstavljene oči i nos, nema na sebi odeću a njena površina deluje kao da je oštećena zbog starosti. Kao ritualni predmet, prikazana lutka pripada sferi animističkog načina razmišljanja koje izaziva pojavu zazornosti kod posmatrača provocirajući njegovo uverenje da je prevazišao tu fazu u razvoju ega.

Kada se zazorno pojavljuje iznenada i kada je jakog intenziteta, može da postane izvor objekta koji se susreće na fotografijama koje prikazuju truljenje, propadanje, delove tela, leševе životinja, memento mori i sl. autora Sajmona Larbastiera koji je poznat i po saradnji sa grupom Pixies iz Bostona. Larbastier je radio fotografije za 5 albuma koja su Pixies objavili za nezavisnu izdavačku kuću 4AD ali abjektno i zazorno se ističu na omotima albuma „Come On Pilgrim“ iz 1987. i „Monkey Gone to Heaven“ iz 1989. godine. Na omotu albuma „Come On Pilgrim“ nalazi se fotografija koju je Larbastier prvobitno izložio na svojoj magistarskoj izložbi. Fotografija prikazuje izrazito dlakava leđa, ćelavog muškarca koji sedi na postelji koja mu je obmotana delimično oko struka. Na delu draperije koja se prostire i preko zida, ekserom je prikucana riba. Iako je fotografija oivičena okvirom koji podseća na ram, vidi se i deo druge fotografije koja, kao da se nadovezuje na nju ili su obe deo jedne te iste scene, dok je kompozicija naknadno odvojena uramljivanjem. Na tom delu delimično vidljive fotografije, vidi se deo tela druge osobe, verovatno žensko bedro. Biblijske teme greha i kajanja su adresirane i kroz sidrište u nazivu albuma „Come on Pilgrim“ i u nazivu fotografije koja je taj naziv dobila po pesmi „Nimrod's Son“ sa ovog albuma. Larbastier pored zazornih abjektnih objekata koristi i za njega karakterističan fotografski postupak koji uključuje pažljivo postavljanje scene i rasvete, kombinovanje polaroid fotografije sa filmom od 35mm, kombinovanje fotokopiranja, štampe i fotografije i primenu određenih hemijskih sredstava sa ciljem da dobije specifičnu teksturu koja sugeriše raspadanje i starenje.

Iako se izbor elemenata na fotografiji oslanja na kodove iz hrišćanske mitologije, poznavanje leksikona iz kog potiču kodovi nije neophodno da bi posmatrač doživeo fotografski prikaz kao abjektan. Za Kristevu je na primer, prikaz bilo kog leša, a pogotovo životinjskog, u ovom slučaju ribe, uvek abjektan (Kristeva 1982, 109). Pored toga, izrazita maljavost deluje odbojno, poput fizičke metafore za životinjski instinkt koji rukovodi čovekom mimo njegovog intelekta oličenog u suzdržanosti i celibatu prikazanom kroz ćelavost istog tog čoveka. Kroz kontrast ekstremne maljavosti i ćelavosti postignut je još jedan abjektni element koji se pojavljuje kada su nejasne granice između kulture i prirode (Kristeva 1982, 75).

Fotografije od kojih je nastao kolaž na omotu albuma „Doolittle“ kao i fotografije na pratećim razglednicama, takođe sadrže zazorne i abjektne elemente pa i već stereotipne horor motive kao što su zubi, pramenovi kose, kosti, preparirane životinje, lutke, delovi odeće... Sam fotograf, Sajmon Larbastier (Simon Larbastier) je u intervjuu iz 2009. godine govorio da je izbor fotografija i objekata na njima bio posledica njegove fasciniranosti prikazima propadanja, teksturama, zazornim i nadrealizmom. Posebno je bio inspirisan Dalijevim i Bunjuelovim filmom „Andaluzijski pas“ iz 1929. godine⁹⁰. Svaka fotografija se sastoji iz dva dominantna elementa – karlična kost i cipela sa štiklom, zvono i zubi, kanap i lutka 'Barbi', kašika puna dlaka i ženski

90 Cover Story Interview – The Pixies – Doolittle – With photography by Simon Larbastier, https://rockpopgallery.typepad.com/rockpop_gallery_news/2009/04/cover-story-interview-the-pixies-doolittle-with-photography-by-simon-larbalestier.html, (23.5.2018.)

stomak, ljuštura raka i đon sa cipele, pocepana rukavica i dve pokidane karike sa lanca...Svaka fotografija prikazuje transformaciju organske materije koja asocira na povezanost života i smrti. Svetlost koju Larbalestie koristi, kao i fotografski postupci pri razvijanju fotografija, dopunjuju efekat prikaza raspadanja, truljenja, prljavštine i doprinose utisku abjektnog koji se nadovezuje na zazornost samih objekata i njihovih odnosa. Odnos među parovima objekata na fotografijama se takođe doživljava kao iznenađujuć ali istovremeno i sasvim prikladan u smislu proizvođenja utiska zazornosti. Na primer, fotografija zvana sa zubima koji su nanizani na njegovom rubu deluje sublimno abjektna. Posmatrač gotovo da oseća škripanje zuba po površini zardalog zvana ili čuje jezivi zvuk koji stvaraju ova dva predmeta u interakciji.

Inspiracija za omot albuma grupe Jane's Addiction "Nothings Shocking" iz 1988. godine je bila san koji je imao član grupe Peri Farel (Perry Farrell)⁹¹. Na fotografiji je prikaz skulpture koju je izradio sam Farel a koja predstavlja obnažene sijamske blizakinje koje sede na klupi za ljuljanje dok im je kosa u plamenu. Motiv sijamskih blizanaca povezuje dva zazorna elementa ili zazornost blizanaca sa abjektnom telesnom mutacijom pa se pojavljuju kao tema i u horor filmovima. Iako su sijamski blizanci poznat ali redak medicinski fenomen sa određenim karakteristikama, prikaz sijamskih blizanaca u horor filmovima odstupa od realnosti, tako da se više mogu smatrati plodom mašte nego referiranjem ka stvarnosti. U tom smislu, motiv sijamskih blizanaca u filmovima i likovnim umetnostima, u vezi je sa strahovima koji su u osnovi osećanja zazornosti. Pred posmatračem je poznat oblik delova ljudskog tela (noge, ruke, glava) ali oni stoje u potpuno neočekivanom i zbunjujućem odnosu. Za razliku od stvarne, medicinski dokumentovane anomalije, gde sijamski blizanci najčešće imaju spojene glave ili torzo a osam udova i ne mogu da se kreću niti prežive detinjstvo (osim u veoma retkim slučajevima), u fiktivnim prikazima, sijamski blizanci najčešće funkcionišu kao dvostruko biće koje ima jedno telo i dve glave ili je samo jednom stranom tela spojeno u jedno biće sa ukupno dve ruke, dve glave i četiri noge (što je slučaj sa omotom ovog albuma). Pri susretu sa motivom sijamskih blizanaca zazorno se pojavljuje kroz dva mehanizma. Prvi se oslanja na suočavanje sa jednim entitetom koji ima dvostruki identitet. Sijamski blizanci su na jedan način odvojeni (pretpostavlja se da svaki ima svoju volju i svest) a istovremeno spojeni. Oni su jedno ali istovremeno su i dvoje. Motiv sijamskog blizanca, provocira u ranom detinjstvu usvojene obrasce permanentnog objekta i prihvatanja relacija u kojima je osoba fizički odvojena od ostatka sveta i od majke, tako da se i ovde primećuje veza sa ranim razvojnim fazama u kojima se nalazi podloga za osećanje zazornosti. Drugi mehanizam je sličan kao kod zazornog koje se pojavljuje pri susretu sa identičnim blizancima i dvojnicima odnosno sa motivom alter ega ili zlog blizanca.

Pored zazornosti u motivu sijamskih blizanaca, javlja se i motiv abjektnog. Kristeva pronalazi uporište abjektnog u arhaizmu odnosa ja-objekat, u nasilnom odvajanju pri kom se telo odvaja od drugog tela (Kristeva 1982, 12). Prikaz sijamskih blizanaca je forma kroz koju se evocira ovaj arhaizam.

Ostali primeri omota muzičkih albuma koji podstiču osećaj zazornosti su, "It'll Shine When It Shines", grupe Daredevils iz 1974. godine, gde je zazornost posledica narativa u vezi sa osobom sa fotografije, "The Stranger", Billy Joel iz 1977. godine gde je glavni zazorni objekat maska koja leži na jastuku, "20 Jazz Funk Greats", Throbbing Gristle iz 1979. godine, iz kog se efekat zazornosti takođe pojavljuje kroz narativ ali povezan sa mestom i pejzažom gde je snimljena fotografija, "Upstairs at Eric's ", Yazzo iz 1982. godine, na kome se pojavljuju presečene lutke u hladnoj, otuđenoj i distopijskoj atmosferi, "Floating Into the Night", Julee Cruise iz 1989. godine, gde je jedini objekat lutka koja pada kroz potpuno crn prostor i tako dalje.

Zazorno se, kao motiv u vidu fotografisanog subjekta ili sugerisanog narativa, pojavljuje na fotografijama gramofonskih ploča, bilo da je u vezi sa nazivom albuma, temom pesama ili potpuno

91 Paul Elliot, Jane's Addiction: how LA's weirdest band made Nothing's Shocking, <https://www.loudersound.com/feature/jane-s-addiction-the-wild-weired-world-of-nothing-s-shocking>, august, 2014, pristup, (24.3.2018.)

neočekivano, nezavisno od muzičkog žanra. Mada u upotrebi zazornih fotografija prednjače Gotik i Post pank albumi, zazorne fotografije se pojavljuju i na omotima Nju Vejev, Indastrijal, Krautrok, Sint rok i Elektronske muzike. Korišćenje ove trope na omotima gramofonskih ploča je sa aspekta dizajna u službi promocije proizvoda potpuno neočekivana praksa i prisutna jedino kod omota gramofonskih ploča koje, sudeći i na osnovu omota nemaju identične karakteristike industrijski proizvedenih predmeta. U tom smislu one imaju sličnost sa knjigama, mada za razliku od knjiga one ne prate nužno narativ tekstova i muzički sadržaj samog albuma, već ga često dopunjuju i proširuju. Zazorno i abjektno je prema tome specifična aksijalna kategorija koja može da bude u vezi sa mitološkim, religijskim, psihološkim i horor temama i često se nalazi na omotima albuma kojim autori žele da iskažu potpunu posvećenost ideji i muzici uz provokaciju moralne i psihološke reakcije a bez želje za dopadljivošću i podilaženje široj publici.

V. 5. Komično

Veliki deo muzičke industrije sedamdesetih i osamdesetih godina je bio usmeren ka popunjavanju slobodnog vremena i dokolice mladih ljudi odnosno ka industriji zabave. Međutim, nije mnogo omota na kojima se nalaze fotografije komičnog sadržaja. Autori ponekad koriste šalu na svoj račun a nekad parodiju kao komično sredstvo ali su takvi omoti malobrojni pa se čini da mladalačke potkulture koje su vezane uz popularnu muziku ipak žele da prenose poruke koje nisu isključivo zabavnog karaktera. Čak i kod velike grupe prozaičnih omota i onih koji jednostavno, kroz profesionalnu fotografiju iz fotografskog studija na kojoj je prikazan lik muzičara, teži se ka izbegavanju humora. U okviru ovog aksijalnog koda izdvajaju se dve potkategorije: površna zabava i parodija – šala na svoj račun.

Na omotu albuma "Paranoid" grupe Black Sabbath iz 1970. godine se nalazi fotografija čiji je autor poznati rok fotograf, Markus Kif. Markusa Kifa je angažovala izdavačka kuća da snimi fotografiju ratnika u šumi za omot albuma čiji je naziv trebalo da bude "War Pigs". Koristeći dugu ekspoziciju, on je snimio mladića u fluorescentnom odelu sa kacigom na glavi, verovatno sa idejom o ratniku iz budućnosti, čije je oružije svetlosni mač. Kako je u to vreme bio u toku Rat u Vijetnamu, izdavačka kuća je odlučila da se, zbog političke korektnosti, promeni naziv albuma u "Paranoid" po prvom singlu sa albuma. Članovi grupe nisu bili zadovoljni omotom, kako je u intervjuu rekao basista Geez Butler: "Nije nam se ni malo sviđao ali ga je izdavačka kuća napravila i nismo imali kud. Omot je bio dovoljno loš i kada je album trebalo da se zove 'War Pigs', ali tek kad je dobio ime 'Paranoid' tada je postao i besmislen."⁹² Humor na ovom omotu nije nameran već nastaje iz niza nedoslednosti pri njegovom koncipiranju.

Fotografija Sajmona i Garfankela na omotu njihovog albuma "Bridge over Troubled Water" iz 1970. godine deluje kao da je slučajno snimljena, dok su se dvojica muzičara kretala ulicom. Pol Sajmon stoji ispred Art Garfankela ali tačno tako da njegova kosa deluje kao da su vrlo dugi brkovi Arta Garfankela, zbog razlike u visini. U toku snimanja albuma se već znalo da se dva muzičara ne slažu dobro tako da je fotografija možda jedan od vizuelnih simbola njihovog približavajućeg rastanka (stoje jedan drugom iza leđa). Na ristanak ukazuje i pesma "So Long Frank Loyd Wright" koja aludira na Art Garfankela koji je bio i arhitekta (Frank Loyd Wright - poznati arhitekta). Njihova lica su ozbiljna a sama fotografija ima amaterski prizvuk, kako zbog kompozicije, tako i zbog slabo zasićenih boja i smanjene oštine. Ipak pomenuti "lažni" brkovi daju ozbiljnoj sceni i samom albumu humoritički aspekt koji je neočekivan.

Kada je 1970. godine objavljen album "Cosmo's Factory", grupe Creedence Clearwater Revival, vrlo malo ljudi je znalo nešto o ovoj muzičkoj grupi. Svi, uključujući i obično dobro informisane muzičke novinare, su bili zbunjeni zamenom fokusa pažnje na fotografiji na omotu u smislu pozicioniranja članova grupe, tako da su mnogi mislili da je Doug koji je inače pevač ustvari

92 lightpaintingblog.com/black-sabbath-album-artwork/ (21.5.2017.)

Džon i obrnuto (Bordowitz 2007). Članovi grupe su fotografisani u neobičnom, neurednom ambijentu koji deluje kao njihova prostorija za vežbanje. Međutim, instrumenti nisu u prvom planu iako su prisutni i time odaju da se zaista radi o prostoru u kome stvaraju i vežbaju dok oni ni malo ne liče na rok zvezde. Više podsećaju na čudake koji se nisu najbolje snašli u društvu. U prvom planu je jedan od njih na biciklu u čudnom i smešnom biciklističkom kostimu jarkocrvene i narandžaste boje. Dvojica su u poluležećem položaju, na podu a četvrti u pozadini, na motociklu. Džon Fogerty je bio pevač i autor pesama, rekao je Doug, ali se Džon osećao nelagodno u ulozi frontmena pa je Doug tu ulogu preuzeo na fotografiji. Bio je pod velikim pritiskom u to vreme pa je želeo malo odmora. Sam je rekao da želi da fokus na omotu bude na Dougu a da se sa njega skine pritisak. Humoristički aspekt u vidu šale na sopstveni račun, proizilazi iz same kompozicije fotografije ali i iz detalja kao što je odeća (biciklistički triko crvene i žute boje) i zbunjeni izrazi lica.

Vesela i bezbrižna atmosfera su glavni element fotomontaže na omotu albuma Sly & The Family Stone, "Greatest Hits" iz 1970. godine. Fotografija je fotomontaža od multipliciranih fotografija članova grupe na beloj pozadini. U donjem delu fotografije je Sly u automobilu a fotografije ostalih muzičara su tako montirane da deluju kao da sede na krovu automobila. Svi su nasmejani i razigrani a na naslovnoj strani su ispisani i nazivi pesama, što je i uobičajeno kod "Greatest Hits" albuma sastavljenih iz pesama sa drugih albuma grupe.

Fotografija na omotu albuma "In The Flame", grupe Slade iz 1974. godine opisuje naziv albuma ("U plamenu") tako što je zajedničkoj fotografiji članova grupe retuširanjem dodat svetliji oreol koji asocira na emisiju toplote. Oni su obučeni u jednodelne, uske, bele kostime koji su u kontrastu sa njihovim pozama koje asociraju na meditaciju i sa ozbiljnim izrazima lica. Iz takvog kontrasta, nastaje humoristički i zabavljajući ton fotografije. Zbog stilizovane odeće, ova fotografija je povezana i sa aksijalnim kodom pitanja stila

Pored toga što fotografija ilustruje naziv albuma "Street Survivors" grupe Lynyrd Skynyrd iz 1977. godine, odeća, raspored i izrazi lica članova grupe su zabavni i humoristički. Njih sedmorica su prikazani kako stoje jedan do drugog na ulici koja je u plamenu, obučeni u odeću koja, pored toga što je neobična i smešna ilustruje i različite karaktere. Jedan od njih je u dokolenicama i kratkom šortsu a na majici mu piše "vegeterian", drugi ima na glavi cilindar a na majici mu piše "My grass is blue", treći je u kaubojskoj odeći sa majicom koja referira ka albumu "Tonight's the Night" Nil Janga iz 1975. godine, četvrti u sakou i farmerkama, peti u havajskoj košulji i slično. Pored zabavnog aspekta, omot albuma referira ka drugim muzičarima i albumima i stilovima.

Fotografija na omotu albuma "Three Imaginary Boys", grupe The Cure iz 1979. godine je metaforička parodija na tri člana grupe ali pogrešno kontekstualizuje naziv albuma. Na fotografiji su prikazana tri kućna aparata: lampa, frižider i usisivač. Svaki predmet navodno opisuje nekog od muzičara iz grupe, pogrešno sugerišući da se radi o muzici zabavljajčkog karaktera. Intencija autora omota, koji je bio angažovan od strane izdavačke kuće, nije bio humor. Trebalo je da fotografija deluje kao da je iz časopisa za uređenje stana iz 1967. godine, međutim konačno rešenje više deluje kao šala nego kao kritika srednje klase i njihove svakodnevice. Frontmen grupe, Robert Smit je često u intervjuima koristio priliku da izrazi svoje nezadovoljstvo rešenjem ovog omota, dok ga je samo iskustvo sa dizajnom omota prvog albuma grupe opredelilo da kod kasnijih izdanja uvek do detalja kontroliše proces dizajna omota.

Član grupe Twisted Sister, Mark Mendoza je autor koncepta omota albuma "Stay Hungry" iz 1984. godine. Ideja je verovatno bila da se šokira publika jakim, scenskom šminkom, pocepanom i vrlo uskom odećom jarkih boja u koju je obučen pevač grupe čija je fotografija na omotu. On drži veliku kost životinje, dok su mu usta širom otvorena u gestu koji sugerise da je spreman da je zagriže. Fotografija ilustruje naziv albuma i kontekstualizuje ga kroz agresivnost i neobuzdanost, međutim, posmatraču ona ne deluje ni zastrašujuće ni preteće, već prilično smešno. Dominira jarko roze boja koja se nalazi i na licu i na odeći fotografisanog pevača. Brojne parodije

koje koriste motive sa ovog omota govore o tome koliko je njegov zabavni karakter prevazišao bilo koju drugu poruku koju je autor možda želeo da pošalje.

V. 6. Dobra stara vremena

Nostalgija za prošlim vremenima i isticanje porekla muzičara, pojavljuje se kao motiv ili fotografska poruka koja je u vezi i sa aksijalnim kodom "pitanja identiteta". Preispitivanje ili isticanje uticaja tradicije i kulture iz koje potiču muzičari najčešće se prikazuje kroz fotografije poznatih istorijskih lokaliteta, odeće ili umetnika čija je nacionalna pripadnost šire poznata. Bavljenje ličnim istorijama koje su možda dovele do kreiranja samog albuma ili do susreta i zbližavanja članova grupe, takođe se pojavljuju kao poruka koja može biti povezana i sa aksijalnim kodom "Skrivene poruke – poziv na razmišljanje" jer ponekad uključuje kriptične elemente koje može da dešifruje samo vrlo posvećena publika. Postoji veza i sa aksijalnim kodom "Zajedništvo" jer se kroz referiranje ka ličnim istorijama, nostalgiji i poreklu često ističe motiv zajedništva, porodičnih odnosa i prijateljstva među članovima grupe. Kako bi se identifikovala i dekodirala poruka iz fotografija koje pripadaju ovom aksijalnom kodu, potrebno poznavati istoriju, poreklo i priče iz života određenih muzičara ili članova grupe. Ove poruke nije moguće odmah dekodirati, već se proces odgonetanja i razumevanja odvija tokom vremena kroz upoznavanje sa tekstovima pesama, čitanjem intervjua i prenošenjem iskustva među ostalom zainteresovanom publikom. Da se radi o ličnim istorijama, koje su značajne samim članovima grupe i muzičarima, često ukazuje fotografski stil koji podseća na vernakularne fotografije koje se mogu naći u privatnim foto albumima.

U okviru ovog aksijalnog koda izdvajene su potkategorije: tradicija i poreklo, lične istorije i nostalgija.

Tradicija i poreklo

Motiv tradicije se često koristi i kao način da muzičari izraze svoja patriotska osećanja. Kroz ukazivanje na geografske, kulturne i političke teritorije, ove poruke su bliske porukama koje su svrstane u aksijalni kod pitanje identiteta. Razlika je u preispitivanju i isticanju identiteta u kontekstu tradicije iz koje su autori potekli. Vizuelni prikazi koji izražavaju vezu sa tradicijom naroda, država i kultura, često prate i takve muzičke sadržaje i tekstove pesama, odnosno samu temu albuma. U ovoj potkategoriji su najčešći omoti albuma irskih autora kao i autora iz SAD. U kreiranje koncepta omota albuma u okviru ove potkategorije gotovo uvek su uključeni i autori muzike.

Stiven Stils, kao veliki poznavalac Građanskog rata u Americi, koncipirao je omot albuma "Déjà Vu" grupe Crosby Stills Nesh and Young iz 1970. godine. Radi se o fotografiji koja je obrađena na takav način da asocira na fotografije snimljene u tom periodu. Fotografiji je dodat sepia ton po ugledu na fotografije iz druge polovine XIX veka. Fotograf je nameravao da koristi kameru koja se sastoji iz drvene kutije i film za koji je bila potrebna duža ekspozicija, verovatno sličnu onoj koju je koristio Metju Brejdi, poznati fotograf Građanskog rata. Ovakva kamera koristi staklo sa fotoosetljivim premazom kao negativ, slabe osjetljivosti, tako da je prosečna ekspozicija na dnevnom svetlu, trajala oko 2 minuta. Prema izvoru internet stranice koja se bavi radom i istorijom grupe, eksperiment sa drvenom kamerom nije dao zadovoljavajuće rezultate, tako da je fotografija na kraju snimljena filmom od 35mm ali su fotografije razvijene foks-talbot tehnikom iz pedesetih godina XIX veka kako bi se dobio starinski izgled⁹³. Pored pokušaja da se koristi fotografska tehnika autentična za period na koji referira fotografija na omotu albuma, Stiven Stils je uspešno ubedio izdavačku kuću da za omot koristi teksturirani papir koji podseća na pergament koji je

93 <https://www.4waysite.com/publications-2/articles/areicles-1970s/articles-1970s-deja-vu-crosby-stills-nash-young/> (17.5.2016.)

proizvodila fabrika u Džordžiji i koji je znatno podigao ekonomsku cenu izdanja⁹⁴. Ovakav temeljan pristup je jedan od primera kako medijum na kome se nalazi fotografski prikaz, učestvuje u strukturi fotografske poruke. Fotografija na omotu albuma, upotrebom specijalnog papira postaje objekat unutar objekta. Ona se više ne doživljava kao reprodukcija, već kao predmet za sebe. Ona pretenduje da postane iluzija artefakta iz slavne američke prošlosti.

Članovi grupe koji su prikazani na zajedničkoj fotografiji nose kostime iz istog perioda. Stiven Stils nosi vojničku uniformu Konfederacije, Krozbi nosi uniformu Bafalo Bila, dok ostali nose razne kombinacije odevnih predmeta koje podsećaju na kaubojske kostime⁹⁵.

Stiven Stils nastavlja sa referiranjem ka Građanskom ratu u SAD i kroz dizajn i koncepciju omota albuma "Manassas" istoimene grupe iz 1972. godine. Članovi grupe su fotografisani u svakodnevnoj odeći na staroj železničkoj stanici u Manasasu, gradu u kome je Konfederacija proglasila svoju prvu veliku pobjedu. Članovi grupe stoje ispod natpisa Manassas upućujući i na naziv albuma i na ime grupe.

Referiranje ka Građanskom ratu u SAD prisutno je i na omotu albuma "Will The Circle Be Unbroken" grupe Nitty Gritty Dirt Band iz 1972. godine. Na njemu se nalazi fotografija koja je portret generala Portera a koja bi trebalo da ilustruje i evocira istoriju SAD. Kaligrafski ispisana imena članova grupe trebalo bi da takođe upućuju na isti period u istoriji.

Omot albuma "The Captain and Me", grupe The Doobie Brothers iz 1973. ukršta reference ka događajima koji su vremenski udaljeni. Fotografija prikazuje članove grupe, uključujući i menadžera Brusa Kona, koji su obučeni u odeću karakterističnu za američki XIX vek. Oni poziraju u konjskoj zaprezi. Drugu referencu gradi lokacija na kojoj je snimljena fotografija, ukrštanje autoputeva Interstate 5 i Kalifornijski državni put 14, blizu Silmara u Kaliforniji. Nadvožnjak koji dominira fotografijom je porušen i prekinut u zemljotresu 1971. u San Fernandu. Izdavačka kuća je obezbedila odeću iz XIX veka kao i konjsku zapregu iz filmskog studija Vornor Bros⁹⁶, što ukazuje na spremnost da se odvoje značajna finansijska sredstva za fotografiju na omotu albuma. Kako fotografijom dominiraju dve različite reference, ona upućuje i na dva oprečna motiva. Jedan je karavan, simbol povezivanja i načina putovanja u prošlosti a drugi je srušen, moderan autoput, kao simbol prekida i modernosti i napretka koji je ovde srušen i beskoristan. Dva suprotstavljena motiva zajedno grade nostalgičnu poruku koja govori da je tradicionalni način života puzdaniji od savremenog istovremeno ukazujući i na muzički stil albuma – američki folk i bluz.

Irski simboli kao što su dva psa rase irski lovac na vukove i irski pejzaž Dablinskog zaliva, nalaze se na fotografiji na omotu albuma Veedon Fleece, autora Van Morrisona iz 1974. godine. Na toj fotografiji je prikazan muzičar koji sedi na izrazito zelenoj travi, dok oko njega leže dva velika psa. Omot referira ka Irskoj kao mestu na kom je Van Morrison koncipirao i napisao skoro sve pesme na albumu. Uticaj irskih narodnih pesama je vidljiv i u muzičkom stilu albuma.

Grupa U2 je na omotima albuma osamdesetih godina često referirala ka Dublinu, gradu iz kog potiču svi članovi grupe. Na fotografiji koja se nalazi na omotu albuma "October" iz 1981, prikazani su članovi grupe koji stoje ispred dokova na Velikom kanalu u Dublinu. Ozbiljni izrazi lica i zamišljeni pogledi kao i kolorit fotografije kojom preovlađuju sivi tonovi stvaraju melanholičnu atmosferu i utisak hladnoće. Lokacija na kojoj je snimljena fotografija prikazuje radnički i industrijski deo grada. U pozadini se vide napuštene fabrike, hangari i dokovi za teretne brodove. Na istom mestu je snimljen i video spot za pesmu "Gloria" sa ovog albuma. Konotacija je više lirska nego što je politička, o čemu govore i teme pesama na albumu koje se bave ljubavlju, gubitkom i sudbinom ali igradom Dublinom kao mestu za koje su članovi grupe emotivno vezani.

Referiranje ka irskom poreklu je tema fotografije i na omotu albuma "The Unforgettable Fire" iz 1984. godine. I ova fotografija ima melanholičnu atmosferu, najviše zbog sivih tonova koji na njoj preovlađuju. Na fotografiji je prikazan oštećen zamak Mojdrum u Irskoj koji je obrastao

94 Dokumentarni video "Under the Covers: A Magical Journey: Rock 'n Roll in L.A. in the 60's-70's" (2002)

95 http://www.popspotsnyc.com/deja_vu/, (18.5 2016.)

96 <http://www.classicrockreview.com/2013/02/1973-doobie-brothers-captain/>, (28.5 2016.)

bršljanom. Iznad je oblačno nebo koje deluje dramatično jer je scena snimljena infracrvenim filmom u mračnim uslovima. Ispred zamka su članovi grupe ali im lica nisu vidljiva zbog velike udaljenosti. Zbog velike sličnosti sa fotografijom, koja je objavljena 1980. godine u knjizi "In Ruins: The Once Great Houses of Ireland" autora Sajmona Marsdena, a koja je snimljena takođe infracrvenim filmom sa istog mesta i pod istim uglom, grupa U2 je morala da plati odštetu autoru. Autor fotografije na omotu je Anton Korbin koji je poznat i po video spotovima koje je radio za ovu grupu. Filmski "rukopis" vidi se i iz proporcija fotografije. Ona ne zauzima celu, kvadratnu površinu, već ima proporcije filmskog kadra, horizontalne orijentacije.

Kao i kod prethodno navedenih omota albuma iz ove potkategorije, koncept i dizajn omota albuma „Lifes Rich Pagent” grupe R.E.M. Iz 1986. godine je delo frontmena grupe. U ovom slučaju, to je Majkl Stajp, pevač grupe R.E.M. poznate po odbijanju utvrđene prakse muzičke industrije da se na omotima albuma pojavljuju lica autora muzike. Prednja strana omota je podeljena na dva polja jednake površine. U gornjoj polovini je crnobela fotografija gornjeg dela lica bubnjara Bila Berija. Vidi se samo čelo i oči. U donjoj polovini je monohromatska fotografija u braon tonovima na kojoj su prikazana dva bika. Kako je ova fotografija slabog kontrasta, konture tela bikova se teško razaznaju. Ipak, namera autora je bila aluzija na Bafalo Bila a time i na američku istoriju i Građanski rat, kroz kompoziciju fotografija koje grade rebus (ime bubnjara Bil i dva bika). Na zadnjoj strani albuma nalaze se misteriozne, oslikane figure i simboli koji asociraju na američku narodnu umetnost. Nazivi pesama su ispisani proizvoljnim redosledom koji ne odgovara redosledu pesama na albmu. Pored aluzije na Bafalo Bila i američku narodnu umetnost, ovaj omot je i misteriozan i poziva posmatrača na odgonetanje prikazanih simbola, kao i na razmišljanje o razlozima njihove upotrebe. Iako pesme na ovom albumu najviše naginju pop muzici, tekstovi pesama se bave politikom i temama zaštite okoline.

Autorka albuma "The Last of the True Believers" iz 1986, muzičarka Nanci Griffith je i jedan od autora dizajna omota albuma. Na prednjoj strani se nalazi fotografija snimljena na ulici ali pažljivo režirana i komponovana kako bi što više referirala ka pesmama na albumu. Deo scene je i sama Nensi Grifit. Iza nje je prikazan par koji pleše kao asocijacija na pesmu „Love at Five and Dime“. Kao i na drugim omotima albuma ove autorke, ona je prikazana na fotografiji kako drži u rukama knjige. Ovde je tema prikazanih knjiga američki Jug, tako da su prikazani primerci knjiga „The Kindnes of Strangers: The Life of Tennessee Williams“ Donald Spota i „Lonesome Dove“, Leri Mekmartrija. Nema političkih konotacija ni u pesmama ni u fotografiji na omotu. Američki Jug i referiranje ka njemu ima sentimentalni karakter. Folk motivi u pesmama, opis južnjačkog pejzaža daju nostalgičan ton i muzici i fotografiji na omotu albuma.

Fotografija na omotu albuma „If I Fall From Grace with God” grupe The Pogues iz 1988. godine referira ka Irskoj kroz portret irskog pisca Džejms Džojisa. Autor originalne fotografije - portreta je Bernis Abot a snimljena je 1928. godine. Na omotu albuma su fotomontažom dodata lica mnogobrojnih članova grupe na telo i odeću Džejms Džojisa, tako da su multiplikovane šake, sako, košulja i prepoznatljiv cilindar. Originalna fotografija pisca se nalazi na četvrtom mestu sa leve strane. Grupa Pogs je poznata po muzičkom referiranju ka irskoj narodnoj muzici, irskoj umetnosti i po kombinovanju irskih melodija sa pank muzičkim stilovima.

U koncepciju i realizaciju omota albuma "Linkoln" grupe They Might Be Giants iz 1988. godine su u velikoj meri bili uključeni Brajan Djuan i Džon Fensborg, članovi grupe i autori albuma. Prvi je autor spomenika koji je prikazan na naslovnoj strani omota a drugi kao dizajner omota. Fotografija na ovom omotu govori o poreklu a naziv albuma referira ka gradu Linkolnu odakle potiču članovi grupe. Spomenik, koji ima oblik svetilišta a prikazan je na fotografiji na omotu, posvećen je pradedi Džona Linela (član grupe), Luisu Linelu, dok je drugi deo spomenika posvećen Flensborgovom dedi po majci – brigadiru generalu Ralfu Hospitalu. Na ovaj način se referira i ka američkoj istoriji ali i ka ličnim istorijama članova grupe. Spomenik je potpuno simetričan i uključuje mnoštvo simbola a asocira na patriotizam baš zbog svog oblika i boja (crvena, bela, plava). Političku konotaciju dodaju i govornički pultovi koji se nalaze ispred obe

fotografije. Na njima su i časovnici koji pokazuju različito vreme ali opet simetrično postavljenih kazaljki. Dok desni sat pokazuje tačno 7 časova, levi pokazuje tačno 5 časova, što predstavlja intrigantni element i povezuje ovu fotografiju sa aksijalnim kodom skrivene poruke kao poziv na razmišljanje.

Lične istorije

Autori koncepcije omota albuma iz ove potkategorije su uvek sami muzičari. Oni kroz fotografije na omotima šalju poruke o ličnoj prošlosti, načinu života, važnim događajima i informacijama iz privatnog života koje žele da podele sa publikom. Poruke iz ove potkategorije su povezane sa drugim aksijalnim kodovima i njihovim potkategorijama kao što je slučaj sa pomenutim albumom "Coming From Reality" muzičara Rodrigeza iz 1971. godine, koji kroz primer sopstvenog života, ukazuje na položaj marginalnih grupa, latinoameričkih imigranata čije je detinjstvo obeležila nemaština. Referirajući ka svom socijalnom poreklu, fotografija ima relex poruke u nazivu albuma. Naziv govori da on dolazi iz stvarnosti, a ne iz nekog imaginarnog sveta za koji možda publika pretpostavlja da je svet muzičara. Na taj način, Rodrigez koristi svoje poreklo kako bi još jednom istakao svoju bliskost sa publikom sa kojom deli poreklo ili ekonomsku i društvenu klasu. U ovom primeru, fotografija pripada i potkategoriji Lične istorije i aksijalnom kodu Društveno politička angažovanost, potkategorija Odbrana ugroženih grupa.

Tumačenje poruka iz ove potkategorije često podrazumeva poznavanje života a ponekad i trivijalnih informacija iz života muzičara ili muzičke grupe. Autori omota, ponekad od publike očekuju ovu vrstu poznavanja njihovih ličnih istorija pa se komunikacija odvija uz učešće izvesnog potkulturnog kapitala u vidu posedovanja relevantnih informacija, upotrebu vizuelnih simbola i slenga. Fotografija na omotu albuma "Stiven Stils", autora Stivena Stilsa iz 1970. godine je primer načina formiranja poruke kroz upotrebu intrigantnih elemenata ali povezanim sa privatnim životom i ličnom istorijom. U ovom primeru je u pitanju figura žirafe u snegu koja je smeštena pored muzičara koji sedi na panju i svira gitaru. Motiv žirafe je intrigantan ali posvećena publika dobija delimično i ne sasvim određeno tumačenje, da je žirafa povezana sa rastankom muzičara od devojke. Kroz taj narativ, objekat prikazan na fotografiji menja funkciju unutar poruke. Od intrigantnog objekta nastaje objekat koji je deo narativa o privatnom životu muzičara.

Grupu Beach Boys su činila braća Vilson, njihov rođak Majk Lov i prijatelj Alan Džardin. Rodbinska i prijateljska povezanost i značaj porodice u njihovim životima eksplicitno je prikazana kroz fotografiju na omotu albuma "Sunflower" iz 1970. godine. Na fotografiji su prikazani muzičari sa svojom decom, okruženi zelenilom. Kroz fotografsku poruku, porodična povezanost članova grupe, inače već poznata posvećenoj publici, postaje i njihov zaštitni znak ili deo imidža. Fotografija podseća na fotografije iz porodičnih albuma, kako zbog subjekata koje prikazuje, tako i zbog kolorita i kompozicije. Svi su okrenuti ka posmatraču. Neki vidno poziraju dok ostali deluju spontanije. Fotografija daje kratak pogled na scenu iz privatnog života članova benda. Oni su zajedno ali u igri sa svojom decom pa to pruža podlogu za analizu kojom bi mogli da se bave obožavaoci grupe, trudeći se da otkriju nešto više o odnosima među njima kroz ono što je vidljivo na ovakvoj nereziranoj fotografiji.

Fotografiju je snimio Sin Din Martina na imanju njegovog oca u Kaliforniji. Iz narativa o nastanku fotografije, može se zaključiti da je fotografija nastala bez jasne namere da bude deo omota albuma. Fotograf opisuje dan snimanja kao spontano druženje, koje je on inicirao, na imanju njegovog oca. On opisuje dan snimanja i fotografsku sesiju u knjizi Ričija Martina, sina Din Martina:

“Tu je bila veća bara i mala dolina gde je mama napravila golf teren za tatu. Bilo je lepo i idilično. Jedan deo zelene livade tog golf terena je bilo mesto na kom sam fotografisao Beach Boys a kasnije se ispostavilo da je to postao omot jednog od njihovih albuma. Još uvek sam bio u srednjoj školi u Reksfordu i kako sam se profesionalno bavio fotografijom, u to vreme na očevoj

televizijskoj emisiji, pozvao sam Beach Boys na foto sesiju na ranču. Otišli smo do golf terena i oni su odmarali na travi igrajući se sa svojom decom. Bio je sunčan dan i fotografije su odlično ispale. Jedan od tih snimaka je postao omot ploče za Sunflower, njihov album iz 1970. Nekoliko meseci kasnije, Carl Wilson i njegova tadašnja žena Annie pozvala me je i rekla: 'Imamo iznenađenje za tebe.' Pokupili su me njihovim kolima i vozili smo se do Sunset Bulevara zapadno ka Stripu. Uz put je bio ogroman bilbord koji promovise Sunflower sa omotom ploče na kome je bila moja fotografija. To je bio lep znak zahvalnosti." (Martin 2004, 167)

Ova fotografija spada i u potkategoriju deljenje privatnosti u okviru aksijalnog koda pitanja identiteta, kao i fotografije na omotima Grateful Dead, Crosby Stills Nash and Young i Allmand Brothers iz perioda početka sedamdesetih. Već je pomenut i omot albuma "Brothers and Sisters" iz 1973. godine grupe Allmand Brothers na kome su fotografije članova grupe iz detinjstva. Osim što govore o njihovoj istoriji i rodbinskom odnosu, kroz ove fotografije muzičari dele svoje privatne porodične fotografije a time i prikaz svog privatnog života sa publikom. Pokazujući svoje porodične slike, nalik na mnoge druge porodične slike, oni postaju bliži publici. Podsećajući posmatrača na postojanje njihovog života pre nego što su postali poznati i uspešni muzičari, oni negiraju status posebnosti rok zvezde, poručujući da u svakom čoveku postoji potencijal da postane jedan od njih.

Istu sintagmu koristi i Whitney Houston na omotu albuma "Whitney" iz 1987. godine ali je čini još više eksplicitnom kroz jukstaponiranje fotografija muzičarke kao odrasle i već poznate osobe sa fotografijom muzičarke kada je bila beba. Različiti pristupi u dvema fotografijama pojačavaju poruku. Fotografiju na kojoj je prikazana odrasla Vitni Hjuston, snimio je poznati fotograf Ričard Avedon. Profesionalna rasveta, šminka, uhvaćen pokret su u oštroj suprotnosti naspram intimne, stare, crnobeke i zamućene fotografije iz ranog detinjstva muzičarke koju su verovatno snimili njeni roditelji.

Na omotu albuma "Undertones" grupe Undertones iz 1979. godine je grupna crnobela fotografija članova koja deluje kao da je priaz njihove, prilično sive svakodnevice i dokolice u rodnom gradu Deriju. Sivilo grada i stambenih blokova koji se vide u pozadini, neformalna odeća, i amaterska fotografija mladih ljudi koji se dosađuju na zidiću blizu naselja, povezuje ovu fotografiju i sa potkategorijom autsajderi u aksijalnom kodu pitanja identiteta. Takođe je prisutan i motiv druženja i zajedništva koja publiku može da podseti na njihov način provođenja slobodnog vremena na ulici sa prijateljima iz komšiluka. Ambijent fotografije, predgrađe Derija, ima ulogu poruke o društvenom poreklu i načinu provođenja slobodnog vremena i kreiranja muzike u takvom okruženju.

Prikaz svakodnevice u kojoj se odvija kreativni proces stvaranja muzike na albumu pojavljuje se i na omotu albuma "Jane From Occupied Europe" grupe Swell Maps iz 1980. godine. Fotografija prikazuje članove grupe čija lica nisu vidljiva. Nalaze se u prostoriji u kojoj su razbacane stvari i vide se instrumenti, u pozadini su velika vrata koja sugerisu da se radi o garaži koja je verovatno u upotrebi kao prostorija za vežbanje. Fotografija, čiji autori koncepta su sami članovi grupe, referira ka sceni garažnih bendova i njihovoj anonimnosti. I u ovom primeru je istaknut značaj prostora u kome stvaraju i žive članovi grupe kao mesto iz lične istorije.

Na, već pomenutom omotu albuma "The Faith" grupe The Cure iz 1981. godine, nalazi se zamućena fotografija u sivim tonovima na kojoj je prikazana ruševina crkve parohije Bolton. Fotografija sadrži i skrivenu, misterioznu poruku sa sidrištem u nazivu albuma, kao poziv na razmišljanje, ali je povezana i sa privatnim životima članova grupe. Parohija Bolton je mesto na kom je pevač grupe, Robert Smit provodio vreme u detinjstvu i koje je imalo za njega poseban značaj, što je publika mogla da sazna iz intervjuja nakon izlaska albuma.

Album "The Final Cut" grupe Pink Floyd iz 1983. godine se bavi odnosom prema veteranima, ratom, izdajom ali i odnosom sa ocem-vojnikom, čiji se život završio u ratu. Tema albuma je vizuelno prikazana kroz fotografije i simbole u vidu subjekata na fotografijama. Još jedna specifičnost ovog albuma je i da nisu svi članovi grupe učestvovali u njegovoj koncepciji a ni u realizaciji. Prema tome, moglo bi se reći da beleške na omotu koje objašnjavaju autorstvo Rodžer

Votersa a ostatak grupe navode kao "izvođače", dodatno objašnjavaju intimnu stranu inače konceptualnog albuma koji se bavi kritikom politike Margaret Tačer, ratom na Folklandskim ostrvima i izdajom veterana Drugog svetskog rata.

Na prednjoj strani omota su prikazane trake za vojničku uniformu koje opisuju različita vojnička priznanja i činove, dok su na unutrašnjim stranama prikazani ruka koja drži tri cveta maka i vojnik koji stoji u sred polja sa nožem zabodenim u leđa i kutijom sa filmskom trakom. Iako se simboli na fotografiji mogu shvatati univerzalno, poznavanje činjenica iz Votersovog života i posveta albuma njegovom ocu, stvaraju i konotaciju povezanu sa intimnim. Dečak koji provodi detinjstvo bez oca koji je poginuo u borbi za pravedniji svet je odrastao i ljut je i tužan zbog obesmišljavanja žrtve kroz politiku u savremenom svetu.

Lični odnosi među članovima grupe su jedna od tema fotografske poruke na omotu albuma "Subterranean Jungle" grupe Ramones iz 1983. godine. Očigledno je sidrište u nazivu albuma za vagon podzemne železnice obeležen uličnim grafitima, koji je prikazan na fotografiji na naslovnoj strani omota. U svom uobičajenom, uvek istom stilu oblačenja i pozama sa tupim i nezainteresovanim izrazima lica, članovi grupe poziraju tako što sede i stoje u vagonu i vide se kroz otvorena vrata. Međutim, jedan član grupe, Marki, sedi sam i njegovo lice je vidljivo kroz mali prozor sa leve strane od vrata čime se u vreme fotografisanja implicirao njegovo približavajuće izbacivanje iz grupe. Svi članovi grupe su u vreme fotografisanja znali njegovu sudbinu osim njega, tako da se može osetiti i neslana šala prema nekadašnjem prijatelju koja postaje još bolnija jer je podeljena sa publikom koja je uvek zainteresovana da sazna informacije iz života muzičara van scene.

Nostalgija

Omoti albuma iz prethodne dve potkategorije uključuju ponekad elemente čežnje za prošlošću i vremenu koje se neće ponoviti. Fotografske poruke koje ističu lepotu življenja u prošlosti i nepomirenost sa promenama koje su nastupile, mogu se videti na omotima albuma Elton Džona, Dona Meklina i grupe Trifids. Na omotu albuma "Thumbleweed Connection" Elton Džona iz 1970. godine, nalazi se fotografija zatvorene i napuštene zgrade seoske železničke stanice. Muzičar je takođe prikazan na fotografiji ali u donjem levom uglu kompozicije. On deluje kao da uzaludno čeka voz koji odavno ne prolazi tim šinama. Fotografija je u sepija tonovima čime autor želi da postigne efekat autentične stare fotografije ili pojača nostalgičnu atmosferu.

Nostalgična atmosfera može da nastane iz odnosa fotografske i tekstualne poruke kao što je slučaj sa omotom albuma "American Pie" Don Meklina iz 1971. godine. Fotografska poruka bez naziva albuma bi se mogla svrstati u potkategoriju tradicija i poreklo jer su u prvom planu vizuelni elementi američke zastave oslikani na prstu muzičara čiji je lik van fokusa. Međutim, naziv albuma "American Pie" poziva posmatrača da promeni kontekst tumačenja poruke od političkog, patriotskog ka ličnom i intimnom, odnosno da oba konteksta koristi kao osnovu za tumačenje poruke. Sama fotografija to ne bi mogla da učini ni u vreme objavljivanja albuma, ni danas kada već postoje brojna objašnjenja i analize teksta pesme po kojoj je album dobio ime. Tek nakon slušanja ploče i naslovne pesme, nostalgični kontekst počinje da se pojavljuje. Pre toga je on nagovešten u nejasnom odnosu fotografije i naziva albuma. Pesma "American Pie" govori o stanju društva u to vreme i referira ka tragičnom događaju iz 1959. kada je u avionskoj nesreći život izgubio poznati američki muzičar Badi Holli kao i muzičari Riči Valens i J. P. Ričardson. Pesma referira i ka Bitlsima, ubistvu predsednika Kenedija, ratu u Vijetnamu ali sve političke, kulturne i društvene reference se sabiraju u jedan kontekst – kraj američkog sna ili završetak perioda koji se posmatra kao doba nevinosti i nastupanje doba interesa, ratova i nesreća. Meklin je u brojnim intervjuima sedamdesetih a i 2015. godine pojačavao nostalgični kontekst omota albuma i njegovog

naziva: "Bio sam prisutan sedamdesetih a prisutan sam i u 2015. Nema više poezije i vrlo je malo romantike u bilo čemu, tako da sve podseća na poslednju fazu 'Američke pite' "⁹⁷.

Na omotu albuma "Born Sandy Devotional" grupe The Triffids iz 1986. godine, nalazi se fotografija predela Mandurah u Australiji iz 1961. godine. Fotografija prikazuje područje grada Perta koje je osamdesetih godina vrlo gusto naseljeno i urbanizovano, podsećajući posmatrača na prošlost. Sučeljavanje slike prošlosti, prikazane na omotu i sadašnje slike okruženja u kom publika živi daje nostalgican kontekst fotografiji.

V. 7. Intelektualizam, filozofija i duhovnost

Mnogi muzičari i muzičke grupe sedamdesetih i osamdesetih godina, želeli su da budu shvaćeni i tretirani kao umetnici, mislioci, stvaraoci a ne kao zabavljači. Izdavačke kuće sa najvećim tiražima su, sa druge strane posmatrale publiku kao potrošače koji žele da se kroz muziku opuste i zabave, pa su u skladu sa tim stanovištem i preferirale omote albuma na kojima se muzičari prikazuju kao popularne zvezde. Omoti albuma iz ovog aksijalnog koda, kroz isticanje intelektualnog pristupa, filozofskih razmišljanja i duhovnosti, šalju poruku koja se u potpunosti razlikuje po sadržaju od želja i namera glavnih (mejnstrim) izdavačkih kuća. Poruke nisu usmerene ka demistifikovanju muzičke industrije, kao što je to slučaj sa fotografijama na omotima albuma koje pripadaju aksijalnom kodu kritika muzičke industrije, već ističu ozbiljnost u pristupu muzici i vizuelnoj komunikaciji. Teme fotografija su odnos optimizma i pesimizma, priroda naspram arhitekture, priroda, religija i filozofija, ljubav i smrt, prirodno i kulturno, prolaznost.

Fotomontaža koju čini više solarizovanih fotografija, konstruiše poruku koja suprotstavlja dva sveta, civilizaciju i prirodu, nalazi se na omotu albuma „Parachute“ grupe Pretty Things iz 1970. godine. Kontekst fotomontaže se u vidu sidrišta nalazi u tekstu pesme po kojoj se album zove a koja se bavi apokaliptičnim predviđanjem propadanja arhitektonskih dostignuća civilizacije:

„Below savage moon
Iron cities soon to rust.
Warned first by the gathering shadows
They fled.”

Autor rešenja omota je grafički studio Hipgnosis, poznat po saradnji sa grupom Pink Floyd i mnogim drugim grupama sedamdesetih i osamdesetih godina, kao i po pažljivoj analizi muzičkog sadržaja albuma prilikom procesa dizajna.

Na kompoziciji, koja zahvata i prednju i zadnju stranu omota, tako da se celina vidi jedino ako je omot potpuno otvoren, se prvo uočava izrazito prav autoput koji se nalazi u samoj osi simetrije i pruža u kroz perspektivu sa jednim nedogledom. Sa desne strane je prikazan cvet, lala, koji izlazi iz asfalta a sa leve strane je prikaz modernog solitera od stakla. Sa obe strane puta je i more a na kraju je tunel ili prolaz. U sredini, na početku puta je dete koje gleda ka posmatraču. Fotografija deteta je solarizovana tako da mu daje nadrealni izgled. Dete u ruci drži predmet koji deluje kao propeler ili starinska ručica slavine, tako da deluje kao da put izlazi iz ovog predmeta.

Moguće je interpretirati ovu fotomontažu kao prikaz puta koji je pred čovečanstvom. Sa jedne strane puta je priroda, prikazana kao moćna i velika lala a sa druge strane je zgrada kao ljudska kreacija. Iako bi poruka mogla da se odnosi i na kritiku društva koje bira uništavanje prirode i staklene oblakodere, scena deluje nadrealno, snoliko i time kontekst približava razmišljanju o odnosu prirode i kulture.

Na omotu kantri albuma „High, Low and in Between“ autora Townes Van Zandt iz 1972. godine, nalazi se neuobičajena fotografija, koja ne ilustruje muzički pravac. Korišćenje fotografije

97 Justin W.M. Moyer, <https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2015/04/08/gloomy-don-mclean-reveals-meaning-of-american-pie-and-sells-lyrics-for-1-2-million/>, April, 2015. (7.6.2019.)

koja podstiče na razmišljanje o poruci, intenzivira naziv albuma i usmerava pažnju ka tekstualnom sadržaju. Kompozicija fotografije doslovno interpretira naziv albuma. Muzičar je prikazan kako stoji u središnjem delu kompozicije a sa leve i desne strane nalaze se jaka svetla. Na taj način posmatrač shvata da se tekstualna poruka iz naziva albuma odnosi na samog muzičara i da album govori o njegovom položaju unutar njegovog okruženja ali ne samo u specijalnom smislu koji je ovde upotrebljen kao metafora.

Mestom u prostoru i vremenu bavi se i fotografija na omotu albuma „Only Visiting this Planet“ autora Leri Normana iz 1972. godine. Poruka može biti interpretirana i u kontekstu ličnog predstavljanja muzičara kao običnog čoveka, jednog od mnogih koji hodaju ulicama velikih gradova, tako da je povezana i već pomenuta u okviru aksijalnog koda pitanja identiteta. Međutim, naknadni iskazi muzičara, koji je učestvovao i u koncepciji fotografije na omotu, dok je njegova supruga autor fotografije, govore da je njegova namera bila da izrazi svoju zbunjenost životom i civilizacijom. Fotografija sa zadnje strane, kontekst smešta u širu vremensku odrednicu – istoriju čitave civilizacije. Dok je na prednjoj strani prikazan Leri Norman u sred gradske vreve, sa zadnje strane omota je fotografija koja prikazuje muzičara na lokalitetu starih civilizacija, među monolitima koji su analogni savremenim arhitektonskim konstrukcijama. Kako kaže, Druidi iz Stounhendža su konstruisali lokalitet tako da bi promatrali i obožavali Sunce a njihova civilizacija je izumrla kao što će izumreti jednog dana Njujork. Time fotografija šalje poruku o prolaznosti, postavlja pitanja smisla civilizacije i ljudskog života u njoj. Uz naziv albuma koji ima funkciju sidrišta, poruka se bavi i odnosom prema Planeti na kojoj su ljudi „samo posetioci“.

Na omotu konceptualnog albuma „Illusions on a Double Dimple“ grupe Triumvirat iz 1974. godine, nalazi se fotografija koja prikazuje pacova koji izlazi iz razbijenog jajeta u potpuno belom, neodređenom prostoru. Fotografija je intrigantna dok je poruka teško razumljiva. Naziv albuma ne nudi jasno sidrište niti ima funkciju releja koji bi obezbedio bilo kakav okvir za tumačenje znakova na fotografiji. Reč „Dimple“ označava alkoholno piće, tako da naziv albuma, za poznavaoce popularnih alkoholnih pića može da predstavlja sidrište za fotografiju, u smislu iluzije u alkoholisanom stanju, dok za ostale ostaje nejasan. Tekstovi pesama govore o životu čoveka na margini društva koji ne može ni uz velike napore i vredan rad da postane njegov deo. Prikaz pacova koji izlazi iz ljuske jajeta može da predtavlja vizuelnu metaforu tekstova pesama, poručujući da nisu svi ljudi rođeni jednaki. Iako bi ovakva poruka više odgovarala aksijalnom kodu društveno-politička angažovanost, nema jasne namere autora da izrazi ovakvu poruku kroz fotografiju na omotu albuma. Njegov pristup kroz upotrebu simbola jajeta (život, rođenje) i pacova (omraženost, odbačenost, skrivanje), poruku više orijentiše ka kontekstu širem od savremenog društva i njegovih specifičnih problema. Poruka prevazilazi savremeni društveni kontekst i kreće se ka širem vremenskom okviru.

Naziv albuma „Hejira“ Joni Mitchell iz 1976. godine je arapska reč koja označava putovanje i bekstvo od nečeg strašnog. U koncepciji fotomontaže na omotu ovog albuma učestvovala je i Džoni Mičel, što ukazuje na potrebu da se i vizuelna poruka konstruiše tako da prati tekstove pesama i muziku albuma koji kao polazište koriste lično razmišljanje u kontekstu univerzalnih egzistencijalnih promišljanja. Crnobela fotografija je snimljena u prirodi, pored jezera Medison, nakon ledene oluje a njoj je dodat portret muzičarke i fotografija puta kao direktna asocijacija na naziv albuma i metafora za bekstvo od proganjajućih misli. Odsustvo kolorita, pored toga što doprinosi melanholičnom utisku, sugerise zamišljenost i ozbiljnost, odnosno negira zabavljački karakter albuma. Mističan i egzotičan naziv albuma, pojačava i dodatno utvrđuje kontekst za tumačenje fotografske poruke.

Pitanje individualnosti u okvirima urbane anonimnosti tema je fotografije na omotu albuma „The Pretender, Džeksona Brauna iz 1976. godine. Iz odnosa fotografije, na kojoj je prikazano mnoštvo ljudi na ulici, i naziva albuma, moguće je odrediti kontekst poruke. U ovom odnosu, naziv albuma ima funkciju sidrišta koje usmerava pažnju posmatrača na centralni deo kompozicije u kojoj je prikazan muzičar koji se po stilu oblačenja i pozi, ne razlikuje od ostalih prikazanih ljudi na

fotografiji. Pored toga što naziv usmerava pažnju na jednu osobu među mnoštvom, on podstiče posmatrača na razmišljanje o preuzimanju određenih uloga u društvenim odnosima, odnosno o „pretvaranju“ koje je sastavni deo društveno prihvatljivog i uobičajenog ponašanja. Kroz sidrište u tekstu, ulična fotografija postaje deo psihološke i sociološke paradigme. Posmatrač se poziva da preispituje sopstveno mesto u okviru društvenog konteksta i svakodnevice.

Kao i kod ostalih omota albuma čiji je autor grafički studio Hipgnosis, omot albuma „No Heavy Petting“ grupe UFO iz 1976. godine, sadrži mnoštvo simbola koji zahtevaju pojačan napor pri tumačenju višeslojne poruke čije značenje nikada nije eksplicitno i uvek ostaje nedovoljno razumljivo. Na fotografiji na omotu ovog albuma, prikazana je žena sa dvema cevčicama, crvene i plave boje, koje izlaze iz njenog vrata i vode do srca majmuna koji joj stoji na ramenu. Fotografija se dalje proteže i na zadnju stranu omota na kojoj se nalazi zajednička fotografija članova grupe oko kojih se obavijaju dve cevčice sa naslovne strane. Album se kroz tekstove pesama bavi muško-ženskim odnosima, tako da je moguće i fotografsku poruku tumačiti u tom kontekstu. U tekstovima su žene opisane kao one koje su racionalne i koje vrše kontrolu, dok su muškarci prikazani kao začarani, opčinjeni, emotivni i zarobljeni. Cevčice koje vizuelno prikazuju povezanost žene i majmuna na fotografiji, polaze iz vrata žene, sugerišući intelekt i razum, a završavaju se u srcu majmuna, simbolišući emotivnost i iracionalnost. Majmun kao metafora za muškarca u okviru odnosa, je kolokvijalna vizuelna metafora. Simboličko značenje plave i crvene cevčice može da se odnosi na reciprocitet u odnosu u kome se oba učesnika napajaju tokom razmene. Pored toga, fotografija deluje kao da je preuzeta iz nekog naučno fantastičkog medicinskog ili biološkog udžbenika što sugerise univerzalnost poruke.

Fotografija na omotu albuma „Going For The One“ grupe Yes iz 1977. godine, takođe je delo grafičkog studia Hipgnosis. Na njoj je prikazan nag muškarac, okrenut leđima posmatraču, u kontrastu sa visokim soliterima. Okružen je mehurićima koji daju utisak podvodne fotografije. Istaknut je kontrast između organskih, krivudavih linija tela i geometrijskih, pravih linija i oštih uglova arhitekture. Kao i kod omota albuma „Parachute“ grupe Pretty Things iz 1970. godine, poruka nastaje iz superponiranja kontrastnih elemenata – motiva koji asociraju na život i prirodu i motiva koji asociraju na civilizaciju i tehnologiju. Za razliku od omota pomenutog albuma grupe Pretty Things, fotografska poruka na omotu albuma grupe Yes ne sugerise nikakvu etičku konotaciju. Kolorit deluje optimistično zbog jakih kontrasta dok su linije jasne i oštre zbog jasnog fokusa. Naziv albuma ima funkciju releja jer se optimizam, borbenost i spremnost na akciju iz fraze „Going For the One“, vizuelno izražavaju kroz fotografiju.

Aluzija na odnos kulture i prirode vidi se i na omotu albuma „Hemispheres“ grupe Rush iz 1978. godine. Kompoziciju čini više fotografija povezanih kroz fotomontažu sa crtežima. Prikazana su dva muškarca od kojih je jedan u formalnom odelu sa cilindrom i štapom, dok je drugi nag, u baletskoj pozi i podseća na starogrčku skulpturu Dionisa. Obojica su prikazani kako stoje na crtežima leve i desne hemisfere mozga, kao metafora za različite psihofizičke funkcije za koje su one zadužene. Kroz ovaj vizuelni prikaz, referira se ka psihologiji, sociologiji a ostvaruje se i veza sa ostalim omotima albuma ove grupe koji se bave filozofskim temama uz upotrebu mnoštva referenci ka društvenim naukama.

Fotografska kompozicija na omotu albuma „Back to the Egg“ grupe Paul McCartney and the Wings iz 1979. godine je intrigantna kao i naziv koji ima funkciju releja. Ona prikazuje muzičare koji su okupljeni oko otvora u svemirskoj letelici. Kroz otvor posmatraju Planetu Zemlju delujući zabrinuto. Poruka bi mogla da se tumači kao poziv na povratak prirodi, ovozemaljskim problemima ili kao odlazak na neku drugu planetu sa koje potiču članovi grupe. Kontekst fotografske poruke nije potpuno jasan bez temeljnog poznavanja prethodnog rada grupe i tekstova pesama. Širi kontekst se odnosi na povratak osnovama ili počecima. U slučaju ovog albuma, to je trebalo da označava povratak na put, na turneje i koncerte.

Već u nazivu albuma grupe Orchestral Manoeuvres in the Dark „Architecture and Morality“ iz 1981. godine je sugerisano da se radi o etičkoj temi, odnosno o odnosu arhitekture i etike. U

skladu sa nazivom albuma su i fotografije na omotu na kojim su prikazani detalji arhitekture, kao repetativni, ritmični vizuelni elementi. Površina spoljašnjeg omota je jednobojna i varirala je u zavisnosti od izdanja (od bež, svetlo zelene do potpuno bele). Spoljašnji omot je perforiran u obliku kvadrata kroz koji se vide pomenute fotografije inspirisane knjigom „Morality and Architecture“ Dejvida Votkina iz 1977. godine po kojoj je vrovatno i album dobio ime.

Naziv albuma „IV“ Pitera Gejbrijela iz 1982. godine, ne nudi nikakvo objašnjenje niti pomoć u dekodiranju poruke fotografije na omotu koja prikazuje portret muzičara koji je toliko iskrivljen da je neprepoznatljiv i da asocira na zastrašujuću masku. Ipak, sidrište se može pronaći u tekstovima pesama sa ovog albuma koje se bave emocijama straha i tuge, filozofijom i kulturom afričkih i indijanskih plemena ali i političkim temama kao što su kolonizacija i gušenje urođeničkih kultura. Fotografija nije naknadno obrađivana, već je snimljena video kamerom uz upotrebu krivih ogledala, što doprinosi njenoj dokumentarnoj uverljivosti.

Fotografija na omotu albuma „Big Science“ autora Lori Anderson iz 1982. godine je metaforični prikaz ekscentričnog naučnika koji je potpuno uronjen u sopstveni svet. Ona prikazuje Lori Anderson u belom odelu koje asocira na odeću naučnika u nekoj hemijskoj laboratoriji sa belim naočarima kroz koje je nemoguće gledati. Sidrište za tumačenje poruke fotografije se nalazi u nazivu albuma „Big Science“ koji označava naučno istraživanje za koje su potrebna velika finansijska sredstva a iz kog se očekuju rezultati od velikog značaja. Poruka se može shvatiti i kao kritika nauke koja je sama sebi dovoljna i koja nije u službi svakodnevice, naročito kada se u obzir uzme tekst pesme po kojoj se album zove a koji govori o prozaičnosti savremenog života, drajv-in bankama, tržišnim centrima u izgradnji, dugačkim automobilima...

Omot albuma „Synchronicity“ grupe The Police iz 1983. godine, čine tri kompleksne fotografije od kojih svaka predstavlja po jednog od članova grupe ali i temu kojom se album bavi - teorijom sinhroniciteta. Jedna od najpoznatijih pesama ove grupe „Breath“ bavi se i distopijskom temom praćenja, kontrole i posmatranja. Svaki član grupe je birtao na koji način će se predstaviti kroz kolaže od fotografija na temu vremena, sinhroniciteta, skrivenih mehanizama koji stoje iza slučajnosti. Frontmen grupe – Sting, prikazan je okružen skeletima dinosaurusu aludirajući na davnu prošlost, gitarista – Summers je prikazan sa metronomom i jajima na dirkama klavira, bubnjar – Copeland, prikazan je kako stoji ispod sata.

Na naslovnoj strani omota albuma „Stop Making Sense“ grupe Talking Heads iz 1984. godine fotografija koja prikazuje detalj figure Dejvid Birna, frontmena grupe, u predimenzioniranom sakou. Inspirisan japanskim Noh pozorištem, sako je koristio na nastupima tokom kojih je progresivno menjao odela, sve veća kako je koncert odmicao. Ova fotografija, sa relejem u nazivu albuma, obraća se poznavacima rada grupe jer je vizuelni deo koncertnog performansa grupe kojim se publika poziva na razmišljanje o značenju poruke koju je teško u potpunosti i sa sigurnošću odgonetnuti. U intervjuu koji je Dejvid Birn vodio sam sa sobom, pomenuto je da je namera bila da se glava učini vizuelno manjom u odnosu na telo kako bi se sugerisalo da je muziku potrebno doživljavati telom više nego na intelektualnom nivou. U drugom intervjuu iz 2012. za Entertainment Weekly, Birn daje drugačije objašnjenje. Ovog puta govori o želji da se postigne efekat naglašenih pokreta kao u pozorištu dodajući i da je na ideju uticao i njegov boravak u Japanu i poseta tradicionalnom japanskom pozorištu. Na kraju dodaje da je enigma u vezi odela toliko puta pominjana i nikad do kraja objašnjena da će natpis na njegovoj nadgrobnoj ploči biti: „Ovde leži telo Dejvid Birna. Zbog čega veliko odelo?“⁹⁸ Izbor odeće – sivo poslovno odelo, konceptualizuje poruku i ka jednoobraznosti ponašanja i odevanja u poslovnom svetu i navodi ka tumačenju poruke u pravcu razmišljanja o malom čoveku i njegovoj ulozi u poslovnom svetu i modernom društvu. Zbog toga ova fotografija ima vezu i sa aksijalnim kodovima društveno politička angažovanost.

98 Anderson Pete, Making Sense Of David Byrne's Big Suit, <https://putthison.com/making-sense-of-david-byrnes-big-suit-tom/>, january 26, 2017, (19.5. 2019.)

Jedan od dvoje članova grupe Dead Can Dance je autor koncepta omota albuma „Spleen and Ideal“ iz 1985. godine na kome se nalazi fotografija na kojoj je prikazana osoba, okrenuta leđima u crvenom plaštu. Ona drži jednu ruku visoko podignutu a u njoj model bele zvezde. U pozadini je ruševina zgrade. Opisani motivi na fotografiji su vizuelna metafora za naziv albuma koji ima funkciju i releja i sidrišta. Poruka je dovoljno jasna zainteresovanoj publici. Odnos fizičkog tela koje je sklono propadanju i ideala koje je zbog toga nemoguće dostići. Brendan Peri je sam objasnio nameru koncepta fotografije na omotu u neformalnoj komunikaciji na internet forumu na njegovoj internet stranici:

"Postoje dela koja predstavljaju vezu sa istorijskim pravcima - Barokom i srednjevekovnim periodom. Ona su samo muzički okviri. Sadržaj tekstova je očigledno ličan i on daje savremeni smisao našoj muzici. Naziv ovog albuma je preuzet iz poezije romantičarskog pesnika Bodelera i izabran je jer odslikava konflikt između grešnog mesa (spleen) i borbe za ideale. Propadanje i ideali sugerišu vrstu mehanizma, preplitanje u ljudskim odnosima sa svetom i u tom smislu osećam vezu ova dva aspekta sa dizajnom omota. Propadanje bi bio aspekt koji krade idealima efikasnost i moć da se ostvare." - Brendan Peri, član grupe⁹⁹

Album „No Guru, No Method, No Teacher“ Van Morisona iz 1986. se bavi odnosom prirode i religije. Fotografija na omotu albuma prikazuje muzičara kao starijeg čoveka kako stoji pored oštećene statue u Holand parku U Kensingtonu. Fotografija je kompoziciono, valerskim odnosima podeljena na dva jednaka dela. Morison je prikazan na svetlijoj polovini kompozicije, dok je na tamnijoj polovini prikazana statua, sugerišući odnos dva povezana sveta – prirode i religije. Tekstovi pesama i naziv albuma u ovom odnosu imaju funkciju releja fotografske poruke.

Karakteristika fotografija koje pripadaju ovom aksijalnom kodu je povezanost sa drugim aksijalnim kodovima zbog upotrebe tema, motiva i simbola koji se odnose na društvo, politiku, psihologiju, introspekciju, svakodnevni život, mitologiju, druga umetnička dela, druge kulture, religije i filozofije. Zbog korišćenja pomenutih simbola i znakova koji pripadaju raznolikim leksikonima, tumačenje fotografske poruke zahteva od posmatrača dobru opštu informisanost, posvećenost u dekodiranju i poznavanje prethodnog rada autora muzike.

V. 8. Muzička virtuoznost

Isticanje virtuoznosti muzičara kroz fotografije na omotima albuma predstavlja izraz želje da se muzički sadržaj albuma odvoji od svih drugih aspekata, kako popularne muzike, tako i muzičkih potkultura. Po koncepciji oni najviše podsećaju na omote albuma klasične i džez muzike na kojima su predstavljeni muzičari sa svojim instrumentima, najčešće u toku sviranja. Muzičari se na ovim omotima retko prikazuju kao popularne zvezde ili zabavljači. Njihov stil odevanja je u drugom planu i najčešće ne odaje pripadanje bilo kom muzičkom pravcu. U fokusu je umeće sviranja i kompetencija nad određenim instrumentom. Primećuje se težnja da se muzičar predstavi kao autoritet u svetu komponovanja i interpretacije muzike.

Fotografije su najčešće snimane na koncertima, kada je muzičar u prvom planu, izolovan od publike i ostalih aktera na sceni i zahvata veći deo kompozicije, kao što je slučaj sa omotom albuma "Band of Gypsies" Džimi Hendriksa iz 1970. godine. Scenska rasveta boji lice muzičara crvenim, žtim i zelenim tonovima upućujući na vezu sa afroameričkim korenima. Lice muzičara je nejasno prikazano a njegov pogled je usmeren ka instrumentu pa se stiče utisak da su mu oči zatvorene u zanosu sviranja.

Slična poruka se konstruiše i kroz fotografiju na omotu albuma "For Alto", Entoni Brekstona iz 1970. godine. Iako se ovde radi o crno beloj fotografiji sa koncerta za razliku od

99 <http://forum.brendan-perry.com/comments.php?DiscussionID=176&page=1> (21.1 2013.) Forum na web sajtu Brendan Perija

fotografije u boji na prethodno pomenutom omotu, prikaz muzičara je gotovo istovetan. Zatvorenih očiju, svirajući saksofon, stiče se utisak da je muzičar u potpunosti uronio u izvođenje i da je nezainteresovan za okruženje u kom se nalazi. Naziv albuma pojačava poruku, postavljajući instrument i predanost instrumentu u prvi plan.

Treća fotografija kod koje se može identifikovati sličan pristup prethodno pomenutim, nalazi se na albumu "Muddy Mississippi Waters" Madi Votersa iz 1979. Crnobela fotografija prikazuje muzičara u zanosu u toku nastupa, zatvorenih očiju pred mikrofonom.

Na omotu koncertnog albuma "Irish Tour" Rori Galagera iz 1974. godine, takođe je fotografija sa nastupa na kojoj je muzičar prikazan sam na sceni sa instrumentom u toku sviranja, zatvorenih očiju. Fotografija je snimljena u trenutku kada je muzičar držao gitaru visoko, tako da je instrument vidljiv u celini kao i portret muzičara. Slična fotografija se nalazi i na omotu albuma "Live in Europe" iz 1972. istog muzičara. On na ovoj fotografiji zauzima sličnu pozu. Jedino je osvetljenje drugačije i fotografija je snimljena iz donjeg rakursa, pomalo van fokusa i slabije oštine.

Na omotima albuma "Ted Nugent" muzičara Ted Nugenta iz 1975. i "Fly Like an Eagle", Stiv Miler Benda iz 1976. godine su fotografije sa koncerata na kojima su prikazani muzičari u toku sviranja gitara ali njihova poza stvara utisak fizičke energije i eksplozivnosti pri izvođenju. Utisak pokreta ostvaren je na isti način na obe fotografije kroz slabiju oštrinu i kroz prikaz razbarušene duge kose rasute u različitim pravcima oko lica muzičara.

Dve fotografije jednakih veličina koje prikazuju muzičara koji svira gitaru tokom koncerta nalaze se na omotu albuma Džordža Torguda i Destroyersa koji nosi naziv grupe iz 1977. godine. Fotografije su snimljene tokom istog događaja a postavljene su jedna uz drugu, verovatno da bi se sugerisao pokret koji je naglašen i pozama muzičara koji je prikazan kako se izvija od napora da izvede poseban ton na instrumentu. Postavljanje više fotografija jednakih veličina sa nastupa grupe je postupak koji je korišćen i na omotu grupe Van Hejlen istog naziva iz 1978. godine. Četiri fotografije prikazuju svakog muzičara sa svojim instrumentom tokom nastupa u klubu. Ipak, u ovoj kompoziciji se posebno ističe gitara frontmena grupe Van Hejlana, poznata publici po tome što ju je muzičar sam napravio, koja se danas čuva u Smitsonian institutu. Narativ o gitari, poznat zainteresovanim ljubiteljima grupe, ovde je upotrebljen kako bi se istakao značaj instrumenta u kreiranju i izvođenju muzike grupe.

Uloga instrumenta je naglašena i na fotografijama koje se nalaze na omotu albuma "Live at Carnegie Hall" Bila Vitera iz 1973. godine. Mnoštvo fotografija na kojima je prikazan Viter koji svira gitaru sedeći na stolici, snimljene su tokom istog nastupa. One su skoro identične. Jedina razlika je položaj glave ili ruke na svakoj od njih, čime se sugerise sekvenca pokreta. Ispod niza fotografija, nalazi se jedna veća fotografija na kojoj je prikazana bina na kojoj muzičar nastupa a u fokusu je jedna od njegovih gitara koja stoji prikazana u centru fotografije snimljene iz gornjeg rakursa. Gitara je dodatno naglašena svetlom reflektora koji je čini najsvetlijim područjem fotografije.

Isticanje instrumenta je praksa koja je korišćena i na fotografiji na omotu albuma "Brothers in Arms" grupe Dajr Strejts iz 1985. godine. Fotografija prikazuje samo gitaru na pozadini koju čine oblaci i nebo. Gitara, kao artefakt poznat ljubiteljima rada grupe i gitariste Mark Noflera, predstavljena je kao simbol muzike na albumu i kao njen najznačajniji element. Naziv albuma ima funkciju releja u kome je upotrebljena metafora kojom je gitara upoređena sa oružjem a ljubitelji muzike i članovi grupe sa "braćom po oružju". Sličan pristup se vidi i na omotu albuma "Deepest Purple" grupe Deep Purple iz 1980. godine na kom je prikazana električna gitara na purpurnoj pozadini. Naelektrisanje i javni nastup su sugerisani kroz dim, koji se širi u pozadini gitare i blještava svetla na potencijometrima električne gitare koja se i ovde pojavljuje kao simbol rok muzike.

Brzina sviranja i spretnost prstiju sugerisu se kroz fotografiju na omotu "Let there Be Rock" grupe AC/DC iz 1977. godine. Na crnobeloj fotografiji je prikazan vrat gitare na kome su,

fotomontažom prikazani prsti, tehnikom višestruke ekspozicije ili preklopljenih negativa. Na taj način je sugerisana brzina pokreta prstiju a gitara i sviračko umeće predstavljeni kao najvažniji element rok muzike.

Fotografije koje prikazuju muzičare u toku izvođenja muzike a na kojima nije vidljiv instrument, stavljaju u fokus interpretatora i njegovu pozu kako bi se istakla virtuoznost i sam akt interpretiranja. Na omotu albuma "The Köln Concert" Kit Džereta iz 1975. godine, crnobela fotografija prikazuje profil muzičara na kome nisu jasno vidljive crte lica. Njegov položaj tela je takav da sugerije povezanost sa instrumentom i posvećenost sviranju. Instrument nije vidljiv, osim jednog manjeg pravougaonika koji predstavlja bočni deo klavira.

Na omotu albuma "Into the Music" Van Morisona iz 1979. nema čak ni naznake instrumenta. Fotografija prikazuje crnobeli portret muzičara čije su oči zatvorene. Naziv albuma se može razumeti kao sidrište fotografije, kroz koje se sugerije da je muzičar zatvorio oči kako bi što više uronio u svet muzike.

Do sada pomenute fotografije iz aksijalnog koda muzička virtuoznost koncipirane su tako da najčešće prikazuju muzičara u toku sviranja instrumenta, tokom koncerta, tako da izražavaju deo atmosfere sa nastupa u vidu prikazanog osvetljenja, pokreta ili tipa instrumenta. U ovom aksijalnom kodu, nalazi se i veliki broj fotografija koje su snimljene u fotografskom ili muzičkom studiju sa istom namerom – da se predstavi muzička virtuoznost i posvećenost pri izvođenju muzike. Manji broj fotografija iz ovog aksijalnog koda, prikazuje druge subjekte ili ambijente kao metaforu za muzičku virtuoznost, kao što je slučaj sa omotom albuma "The Roar of 74' " Badi Ričija iz 1973. godine na kojoj je prikazan muzičar u trkačkom automobilu kao aluzija na epitet "najbržeg bubnjara na svetu".

Sugerisanje specifičnog ambijenta koji muzičko izvođenje može da stvori, vidljivo ja iz preklapanja dveju fotografija – pećine i simfonijskog orkestra, na omotu albuma "Jorney to the Centre of the World" Rika Vejkmana iz 1974. godine. Naziv albuma ima funkciju releja kroz metaforu u kojoj se muzika predstavlja kao centar sveta i u fizičkom (pećina i prolaz ka unutrašnjosti sveta) i u metafizičkom smislu (muzika kao centar života muzičara).

Prikaz nespecifičnog ambijenta za izvođenje muzike može da unese i dodatnu konotaciju pored one kojom se konotira virtuoznost muzičara kao u primeru fotografije na omotu albuma "Live in Cook County Jail" B.B. Kinga iz 1971. godine. Pored toga što je fotografija na kojoj je prikazan muzičar zatvorenih očiju u zanosu sviranja gitare snimljena u dvorištu zatvora, omot je napravljen od tkanine koja se koristila za zatvorske uniforme, čime se ambijent prenosi i kroz taktilna svojstva omota i fotografije. Konotacija ovakvog pristupa povezuje ovu fotografiju sa aksijalnim kodom društveno politička angažovanost.

Na omotu albuma "Stormcock" Roj Harpera iz 1971. godine, muzičar je prikazan na fotografiji snimljenoj u muzičkom studiju, u procesu snimanja albuma. Fotografija daje utisak da je snimljena spontano i da muzičar nije primetio da ga fotograf snima. Kako bi se istako proces stvaranja, muzičar nosi velike studijske slušalice dok svira gitaru ka kojoj je usmeren mikrofoni. Crnobeli tonalitet fotografije pojačava dokumentarni aspekt prikazane scene. Na ovaj način, omot prikazuje jedan od trenutaka stvaranja muzičkog sadržaja na ploči koja se u njemu nalazi.

Fotografije muzičara sa muzičkim instrumentom, snimljene u fotografskom studiu, sugeriju studioznost pored virtuoznosti. Dok fotografije sa koncerata ističu eksplozivnost i virtuožnu sposobnost interpretacije muzike, pažljivo koncipirane fotografije iz fotografskog studia ističu studioznost i ozbiljnost pri komponovanju. Primeri takve prakse se vide na omotima albuma "Afro Blue Impressions" Džon Koltrejna iz 1977. godine, "Tango: Zero Hour" Astora Piacole iz 1986. godine i "Flying In a Blue Dream" Džoa Satrianija iz 1989. godine.

V. 9. Pitanje stila

Popularni muzički pravci sedamdesetih i osamdesetih godina XX veka su uglavnom povezani sa odgovarajućim stilovima odevanja. Kod mladalačkih potkultura, muzika, odevanje, način govora (sleng), vizuelni simboli, povezani su u jedinstvene leksikone stilova koji su imali funkciju komunikacije i identifikacije. Zbog toga, prikazivanje stila kroz odeću, šminku, frizure, ambijent, grafičke elemente kao što je oblik slova i crtež, predstavlja najčešću praksu upotrebe fotografije na omotima gramofonskih ploča sedamdesetih i osamdesetih godina. Posebno se ističe period kraja sedamdesetih i početka osamdesetih godina kada su aktuelne brojne muzičke potkulture kod kojih je pitanje stila važan instrument komunikacije i identifikacioni i kohezioni element. Hebdidž ističe da je stil u potkulturama vid komunikacije sa namerom. Kod potkulturnih stilova vidljiva je namera da se konstruiše komunikacija kroz stil oblačenja, izražavanja i ponašanja a koji je drugačiji, ili čak suprotstavljen, glavnim tokovima popularne kulture ili mejnstrimu (Hebdige, 1979). Glavni tokovi popularne kulture, takođe koriste stilizovane elemente kako bi komunicirali sa publikom ali se retorika njihove komunikacije kroz stilove razlikuje od retorike potkulturnih grupa. Stilovi glavnih tokova su prikazani kroz elemente i simbole koji pretenduju da deluju uobičajeno, opšteprihvatljivo, normalno, razumna ili, kako Bart ovakve znake naziva, pseudoistiniti. Ovi simboli deluju tako što, kroz odsustvo koda, deintelektualizuju poruku i pojavljuju se kao kulturološki elementi koji su prirodno dati što je paradoks. Bart primećuje da je sa razvojem tehnologije za diseminaciju vizuelnih sadržaja, razvijena i mogućnost predstavljanja značenja konstruisane poruke pod maskom datog značenja (Barthes 1977, 46).

Sa druge strane, stilovi potkulturnih grupa ističu da je značenje njihovih simbola konstruisano i time razotkrivaju masku mejnstrim simbola. Potkulture koriste mejnstrim kao referentnu tačku u odnosu na koju stvaraju devijantne, oprečne i provokativne stilove oblačenja, govora i ponašanja. O tome govori i Hebdidž kada ističe značajnu različitost i paralelnu komunikaciju grupnog identiteta, kao poentu komunikacije koja se nalazi iza stilova svih potkultura (Hebdige 1979, 101). U želji da provociraju, potkulture koriste elemente komunikacije kojim će prekršiti i pisana i nepisana pravila ponašanja. Najčešće se ističu pripadnost određenoj socijalnoj klasi, kao što je slučaj sa pank potkulturom, nonkonformizam i konfuzija simbola rodnih identiteta. Glavni elementi svih potkulturnih stilova je i upotreba znakova dominantne, mejnstrim kulture, kao što je odeća, upotrebni predmeti, nakit ali sa izmenjenim značenjem ili pozicijom. Na primer, donji veš, korseti iz viktorijanskog perioda, postaju modni detalj u kolekcijama jedne od prvih pank modnih kreatorki Vivijan Vestvud. Upotreba svakodnevnih predmeta kao što su sigurnosne kopče, lanci sa katancima, escajg na nekonvencionalan način (kao nakit ili deo odeće) je jedna od praksi kojom pripadnici pank potkulture provociraju društvo. Subverzivnost ove prakse ogledala se u isticanju lažne očiglednosti simbola. Poruka bez kôda, dobija kôd i kroz njega novo značenje. Subverzivnost potkultura ima ograničen vek. Glavni tokovi, iz čije perspektive se nova potkultura posmatra kao opasna, zastrašujuća, prljava, divlja i razarajuća, vremenom usvajaju pojedine a kasnije i mnoge simbole potkulture, poništavaju njihove kodove tako što brišu njihove poruke i asimiluju ih kao stilske elemente poruke bez kôda. Ovaj mehanizam se može jasno videti kroz primer pank potkulture kod koje je način potrošnje, odnosno konzumerizam bio jedan od važnih elemenata koji su se adresirali kroz odbijanje učestvovanja u uobičajenoj potrošačkoj praksi. Pravljenje sopstvene odeće, prepravljanje kroz distorziju, sečenje, sito štampu u garaži, pravljenje nakita od svakodnevnih predmeta i ostale "uradi sam" tehnike (DIY, eng. skraćenica) ili snabdevanje u manjim zanatskim radnjama koje su vodili pripadnici pank potkulture, je bio način da se izbegne učešće u potrošačkom društvu. Neučestvovanje u potrošačkom društvu se sa druge strane ogledalo u originalnoj odeći koju nije mogao lako da nabavi niti da kreira bilo ko ko nije poznavao komunikacijski kôd pank stila. Vremenom, kao što je slučaj bio i sa predhodnom hipi potkulturom, pojedini simboli potkulture bivaju asimilovani u mejnstrim potkulturu i pretvoreni u robu za masovnu potrošnju čime se briše njihov kôd. U slučaju pank potkulture, ovaj proces deluje razarajuće jer obesmišljava jednu od glavnih odlika potkulture – odbijanje učestvovanja u konzumerizmu srednje klase. Proces je opisan u pesmi "Punk's Dead" grupe Crass sa albuma

"Feeding of the 5000" iz 1978. godine: "Yes that's Right, punk is dead, It's just another cheap product for the consumers head"¹⁰⁰. U navedenom stihu se ističe da se znak da je pank mrtav nalazi baš u tome što je postao "još jedan jeftin proizvod" na tržištu. Komunikacija kroz stil odevanja je ograničenog veća zbog pomenutog mehanizma u kome glavni tokovi preuzimaju simbole i brišu kodove poruka potkulturnih grupa.

Kako je muzika jedan od medija kroz koji komuniciraju različite potkulture, omoti gramofonskih ploča imaju i funkciju oglašavanja i sugerisanja muzičkog sadržaja albuma. Potkulture često koriste vizuelne simbole, koji čine njihove stilove na omotima gramofonskih ploča, sa ciljem što jasnije komunikacije sa potencijalnom publikom. Ova funkcija omota je posebno važna za muzičare i muzičke grupe koje se nisu još afirmisale i koje nisu dovoljno poznate, kako bi se uključile u mrežu kodirane komunikacije i na taj način stigle do odgovarajuće publike.

Na fotografijama iz ovog aksijalnog koda, uvek su prikazani muzičari u specifičnim pozama i odeći. Na omotu albuma grupe New York Dolls, koji nosi isti naziv, iz 1973, članovi grupe su prikazani kao androgini ekscentrici. Kao preteče pank potkulture oni su i u muzičkom i u vizuelnom smislu provocirali publiku i muzičku kritiku tada naklonjenu prog rok muzici. Prog rok muzičari su postajali sve ambiciozniji u muzičkom i tehničkom smislu a istovremeno sve dalji od mladalačkih potkultura i buntovništva. Njujork dolls u takvoj "klimi" nastupaju sa spontanom i agresivnom muzičkim izrazom sa upadljivim odsustvom virtuoznosti i daleko od tehničke savršenosti ali sa jasno izraženim stavovima. Njihov stil odaje neke od elemenata budućeg pank brikolaža kao što je izveštačen glamur i androgenost, upotreba jake i obilne šminke upadljivih boja. Važnost stila u komunikaciji među članovima grupe i njihovim potonjim saradnicima opisuje jedan od članova grupe u intervjuu časopisu Guitar World iz 2008:

"Najzad sam odlučio da odem i proverim o čemu se radi sa tim momkom, jer nikom nije bilo dopušteno da deluje tako neobično osim ako nešto zaista ne radi!"¹⁰¹

Sylvian Sylvian, gitarista grupe tvrdi da je on uticao na konačni izgled omota albuma jer je pozvao fotografa Tošija koji se inače bavio modnom fotografijom. Pronašli su kauč na ulici i dovukli ga na mesto snimanja - studio. Ime grupe i naziv albuma su ispisani karminom jer je šminka bila jedan od simbola grupe. Prethodno je snimljena fotografija na ulici, u Ist Vilidžu u Njujorku, ispred novinarnice Gem Spa. Ova fotografija se našla na zadnjoj strani omota a lokacija je ostala poznata i popularna kao mesto na kome se turisti i fanovi fotografišu. Čak su i Njujork dolls ponovo snimili svoj zajednički portret na ovoj lokaciji

Iz iste godine datira omot albuma grupe Aerosmith koji nosi ime grupe a na kome se nalazi fotografija članova grupe u odeći koja sugerise pravac hard rok. Pored odeće, duga i neuredna kosa takođe sugerisu isti stil zbog kog publika može da stekne utisak o muzičkom sadržaju albuma. Kod ovog primera se može videti primena uobičajenih marketinških postupaka u grafičkom dizajnu većih izdavačkih kuća. Na isti način ali u drugačijem stilu, pristupalo se i dizajnu omota albuma „3+3“ grupe The Isley Brothers iz 1973. godine. Ovde je stilizacija odeće ka mejnstrimu sedamdesetih godina najuočljiviji vizuelni element. Na dizajn i fotografijama su radili iskusni dizajneri i fotografi iz izdavačke kuće, tako da se vidi profesionalni pristup koji zadovoljava marketinške kriterijume od kojih je prvi prepoznatljivost. S obzirom da je u pitanju jedanaesti album ove grupe, publika je već dobro upoznata sa njihovim stilom, tako da je ono što im izdavačka kuća isporučuje prepoznatljivo od prvog vizuelnog kontakta.

Iz ova tri primera iz iste godine vidi se da su pristupi koncipiranju fotografija iz ovog aksijalnog koda bili različiti i imali raznolike ciljeve i poruke. Dok prvi primer (Njujork dolls) deluje subverzivno kroz stil koji šokira i provocira, drugi i treći su način da se dopuni informacija o muzičkom sadržaju na ploči i da se na taj način dopre do odgovarajuće publike. U slučaju drugog

100 "Da, tačno je, pank je mrtav, to je samo još jedan jeftin proizvod za potrošače" prevod K.N.

101 Intervju sa muzičarem Sylvian Sylvian <http://www.guitarworld.com/new-york-dolls-interviews-doll-parts?page=8> (27.4. 2015)

primera (Aerosmith) radi se o simbolima i porukama koje su nekad bile subverzivne i provokativne ali već u vreme izlaska albuma, one su šire prihvaćene.

Fanki pravac muzike je bio prepoznatljiv po fotografijama muzičara na omotima albuma koji su obučeni u raznobojnu odeću a neretko iskazivali i materijalno bogatstvo. Na omotu albuma "Inspiration Information" Šagi Otisa iz 1974. godine, koji pripada ovom pravcu, prikazan je muzičar koji sedi u raskošnoj bašti. Njegova poza i direktan pogled u posmatrača odaju utisak samouverenosti i spremnosti na provokaciju. Odeća aludira na disko klubove i uličnu modu, "ljude sa čoška", uska italijanska odela koja asociraju na mafiju... Hebdidž opisuje ovaj sti kao "crnački ali urban" (Hebdige 1979, 42) Na sličan način deluje i omot albuma "I'm Still in Love With You" Al Grina iz 1972. godine na kome se nalazi fotografija muzičara obučenog u potpuno belo odelo sa skupim nakitom i satom u enterijeru koji je takođe beo i deluje luksuzno. Za razliku od fotografije Šagi Otisa, Al Grin je prikazan kao nasmejan i otvoren. Ovim fotografijama bi se mogla dodati i fotografija na omotu albuma "C'est Chic" grupe Chic iz 1978. godine koja podseća na fotografiju Al Grina i po enterijeru u kom je snimljena i po odeći u kojoj poziraju članovi grupe. Oni su u potpuno belim odelima u belom enterijeru. Zajedničko ovim fotografijama je prikazivanje materijalnog uspeha kroz skupocenu odeću i nakit, što postaje svojstveno omotima afroameričkih muzičara fank pravca. U tom pravcu je najdalje otišao mejnstrim muzičar Majkl Džekson. Počevši od albuma "Off the Wall" iz 1979. i "Thriller" iz 1982. godine, na kojima je muzičar prikazan u skupim odelima sa leptir mašnjama do zaokreta u imidžu na omotu albuma "Bad" iz 1987. godine na kome je prikazan u kožnoj jakni sa mnogo nitni koja asocira na rok i pank muziku.

Omot albuma "That's the Way of the World" grupe Earth, Wind, Fire iz 1975. sledi sve stilske stereotipe prethodno pomenutih fank albuma. Na naslovnoj strani je zajednička fotografija članova grupe u uskim elegantnim odelima. Oni su nasmejani, relaksirani i deluju kao da plešu.

Evociranje scene kroz odeću i kroz scenske efekte kao što je dim i svetla reflektora je svojstvena fotografijama na mnogim omotima fank, disko i glem rok muzičkih albuma. U slučaju albuma "The Heat is On" grupe The Isley Brothers iz 1975. godine radi se o zajedničkoj fotografiji članova grupe, bez muzičkih instrumenata, koja je snimljena u fotografskom studiju ali uz scenske efekte kao što je dim i scensku odeću koja asocira na stil slavnog muzičara Elvisa Prislija. Muzička scena, slava, popularnost i uspeh deluju kao da su poruka koju autori žele da pošalju kao i kod mnogih drugih albuma afroameričkih muzičara.

Fanki stil je više povezan sa afroameričkom i afrobritanskom disko scenom, dok je glem stil bio gotovo isključivo promovisan od strane belih muzičara. Sličnost ovih pravaca je u tome što su stilovi oblačenja i klupska scena bili gotovo jedini njihov vanmuzički izraz. Njihove poruke su retko društveno ili politički angažovane za razliku od ostalih potkulturnih muzičkih pravaca. Poruke koje se konstruišu kroz vizuelne prikaze i stilove na omotima muzičkih albuma odražavaju pravila kroz koja se muzički pravac definiše. Važnost ovih pravila varira u zavisnosti od muzičkog pravca. Pank potkultura ističe ideologiju i pitanja društvene klase, odnosa u društvu i socijalnu nepravdu, kao njen glavni element. Za razliku od pank, disko, fank i glem rok se bave pitanjima stilova odevanja, frizure i šminke a omoti albuma Nju ejdž muzike su najviše uticali na njen prepoznatljiv imidž (Frith 1988, 93).

Nisu ni svi omoti fank i glem rok muzičkih albuma isključivo usmereni ka prikazivanju vizuelnog stila i stila oblačenja. Kao i kod pank, hevi metal, rok, rege i rep muzike, mnogi omoti albuma se ne bave samo pitanjem stila već se ono pojavljuje kao sporedni element ali ipak prisutan i nameran. U ovom aksijalnom kodu su primeri omota albuma kod kojih je prikazivanje i oglašavanje stila oblačenj, šminkanja i frizure ili spoljašnji izgled, primarna poruka. Ponekad oni sadrže i prateće elemente kao što je slučaj na omotu albuma "Slade in Flame" grupe Slejd iz 1974. godine na kome se nalazi zajednička fotografija muzičara koji su obučeni u scensku odeću u glem stilu. Scenska odeća, koja u ovom slučaju ima i elemente komičnog kada se posmatra sa vremenske distance, jasno odudara od svakodnevnog odeće u kojoj bi se muzičari pojavljivali van scene. Oni su u belim jednodelnim kostimima a fotografija je obrađena tako da deluje kao da oni sami svetle i time

se referira ka nazivu albuma (Slejd u plamenu). Isticanje scenske ličnosti vidljivo je i u aksijalnom kodu alterego, međutim pristup u ovom primeru je značajno drugačiji jer je alteracija samo stilske prirode odnosno samo u odeći koja poput radne uniforme predstavlja kostim za nastup.

Omot albuma "Ultravox!" grupe Ultravox iz 1977. godine, pored glem rok stila oglašava i povezanost sa krautrok stilom grupe Neu! Neonska reklama kojom su ispisana slova naziva albuma i grupe se često pojavljuju na omotima albuma kao motiv koji treba da sugerise afirmisanost muzičara na klupskoj sceni. Neonski znak je postavljen na zid od cigala kojim se sugerise urbana i potkulturna scena a ispred zida su fotografisani članovi grupe obučeni u glem rok stilu, jedan do drugog, nalik na neke ratnike podzemlja iz budućnosti. Glem rok stil je podrazumevao eklektičnu kombinaciju raznih stilova mladalačkih potkultura pa uključuje elemente rokerskog stila odevanja kao što su kožne pantalone, duge kose ili kraće kose oblikovane gelom ili lakom za kosu, elemente pank stila kao što je vojnička obuća, kožne jakne sa nitnama, pop i disko stilova kao što je šminka i nakit, mnogo sjajnih ukrasa, ženski odevni elementi u muškoj odeći i obratno, gotik stilova kao što je odeća koja asocira na prošlost kroz elemente baroka i romantizma. Kombinacija gradskog eksterijera i uglađene i svetlucave odeće kao glem stil primenjena je i na fotografiji na omotu albuma "Double Vision" grupe Foreigner iz 1978. Više fotografija na kojima su prikazani članovi grupe, spojene su u jedinstvenu kompoziciju kolažiranjem. Fotografijama koje su crnobeke, dodat je negde plavičast a negde sepia ton. Članovi grupe su u kožnim jaknama i bundi od krzna, bez muzičkih instrumenata a u pozadini se vidi zid od cigala.

Kompozicija sačinjena kolažiranjem fotografija članova grupe, nalazi se i na omotu albuma "Colour by Numbers" grupe Culture Club iz 1983. godine. Frontmen grupe, Boj Džordž, prikazan je najvećom fotografijom. On je našminkan tako da podseća na žensku osobu a duga kosa mu je upletena u mnoštvo pletenica sa dosta raznobojnih ukrasa i asocira na afro frizure. Kroz stil prikazan na fotografiji, izražena je i androginost i seksualna ambivalencija koje su osamdesetih godina bile karakteristične za muzičare glem rok pravca (Dejvid Bouvi, Fredi Merkjuri, Roksi mjuzik, Brajan Ino...)

Korišćenje vizuelnih elemenata koji evociraju stilove prošlih epoha, naročito romantizma i baroka, primetni su i u scenskom kostimu i na omotima albuma glem rok stila. Primer upotrebe ovih motiva je omot albuma "Heart" istoimene grupe, iz 1985. godine. Članovi grupe su fotografisani u ambijentu koji podseća na hol muzeja ili enterijer baroknog stila. Njihove frizure, duge kose uvijene u lokne i talase, takođe aludiraju na taj period u istoriji, kao i marame od čipke ili satena koje nose oko vrata, uski sakoi koji naglašavaju struk i ramena i satenske košulje jarkih boja.

Na omotu albuma "Pretenders II" grupe Pretenders iz 1981. godine ukršteni su stilovi odeće pank i rok potkultura i mods potkulture sa elementima iz perioda kraja XIX veka i romantizma. Ovakav brikolaž je svojstven glem rok stilu odevanja i omota albuma.

Androginost, imidž pop zvezda, sjaj pozornice su uobičajeni motivi koji se pojavljuju i na omotu albuma "Duran Duran" istoimene grupe iz 1981. godine na kome je fotografija članova grupe obučeni u elegantna odela sa baroknim detaljima. Frontmen grupe je naslonjen na automobil čiji se jedan deo vidi u prvom planu fotografije.

Kombinacija stilova odevanja fank i glem rok pravaca se pojavljuje na fotografijama na omotima albuma grupe B 52's iz 1979. godine (album koji nosi naziv grupe) i 1989. godine ("Cosmic Thing"). Na oba omota, članovi grupe su na grupnim fotografijama obučeni u raznobojnu odeću veoma intenzivnih boja. Frizure muzičarki su velikih dimenzija, visoko podignute kose. Raznobojni omoti, intenzivne boje, jaki kontrasti, odaju utisak zabave i vesele atmosfere.

Fotografije na omotima glem rok albuma koje se bave pitanjem stila, evociraju glavne odlike muzičkog pravca koji opisuju. Iako lišeni direktne društvene angažovanosti pank, hipi, rege ili rep potkultura, tekstovi pesama su raznovrsne tematike, od socialnih, psiholoških, duhovnih i političkih do prozaičnih i romantičnih. Kako su teme i muzički uticaji raznovrsni, tako postoji i eklektičnost i sloboda u stilu odevanja. Za razliku od fank i glem rok pravaca, pank stil je

podrazumevao povezanost sa potkulturnom ideologijom. Zbog toga je interpretacija stila od strane pripadnika potkulture bila u jasnim okvirima i, uprkos maštovitim kombinacijama, ujednačena.

Omoti albuma pank grupe Ramones su prepoznatljivi primeri kozistentnog prikazivanja kroz fotografije. Na gotovo svim njihovim omotima su prikazani članovi grupe, frontalno okrenuti ka kameri, bezizražajnih lica, tupog pogleda, sa specifičnim frizurama koje podsećaju na šišanje dece "na lonac", kožnim jaknama u rok stilu, iscepanim teksas pantalonama i platnenim patikama "All Stars". Uvek su prikazani bez instrumenata u urbanom eksterijeru (album "Ramones", 1976.), iza pank kluba CBGB, ispred zida od cigala (album "Rocket to Russia", 1977.), na krovu zgrade (album "Leave Home", 1977.) ili u podzemnoj železnici (album "Subterranean Jungle", 1983.) Specifičnost njihovog insistiranja na identičnim pozama i stilu je i u poruci koju taj stil generiše a koja je sociološkog karaktera. Oni se kroz stil oblačenja i frizure koje asociraju na detinjstvo prikazuju kao otpadnici od društva koji se nisu uklopili, koji nisu odrasli i koji su ometeni u intelektualnom razvoju. Ovaj imidž je bio konstruisan ali zbog toga nije bio manje efekatan, kako je primetio Dragan Ambrozić u razgovoru koji sam sa njim vodila 2015. godine (u prilogu):

„U onom trenutku to je bila brutalna fotografija nekih uličara pored kojih ne bi smeo da prođeš na ulici. U onom miljeu, pored Pink Flojda, Led Cepelina i njihovih sledbenika i ti shvatiš da nema priče, kakve asocijacije, sve je bolno jasno, znači, dobićeš batine. Dobro, oni ovde imaju neki ugao jedne dementne porodice, četiri mentalno zaostala brata, ali ulica je namerno kao... Tu je sada potpuno jedna druga priča ispričana u umetničkom smislu zato što ovi ljudi ne žele nikakvu komercijalizaciju svoje muzike i žele da njihova poruka ostane verna njihovoj ružnoj svakodnevnici. Tu nema više nadraščanja ružne svakodnevnice. Tu je ružna svakodnevica koja priča i svedoči o svojoj ružnoći. I to se vidi i na omotu. Oni su takvi i na sceni, oni su takvi i kući. I to je tako i svako ko je jadan kao oni prepoznaje sebe u tome i kaže "pa, kao, nisam ja jedini jadnik na svetu, njima je još gore nego meni" i to ti je čar nekog punka... Pa da, postiže se razumevanje sa klicima koji, zaista, nisu hteli da budu deo ničijeg profitabilnog scenarija u budućem životu, nikakvog predvidljivog, malograđanskog scenarija koji ti isplanira život do kraja života, a da ti još nisi ni u školu pošao, nego u fazonu ono kao mi smo glupi, toliko smo glupi i toliko smo jadni da ne možemo ni da budemo deo sistema. S tim što u Americi, moram ti reći, to nije kao u Evropi, to je, ne znam da li smeš da upotrebljavaš takve reči, ali to je zajebano. Zato što ti tamo nemaš socijalnu zaštitu i kada ispadneš iz sistema ti si ispao iz sistema. U Engleskoj je postojala socijalna zaštita i mogao si da preživiš nekako uz pomoć te socijalne zaštite i u Evropi postoji jedna fina mreža društvenog i porodičnog podržavanja za ljude koji su rešili da budu otpadnici malo. U Americi toga nema.“¹⁰²

Pank stil oblačenja i urbani ambijent, najčešće oronule fasade, zapušteni prolazi ili podzemna železnica su česti motivi na omotima pank albuma iz ovog aksijalnog koda. Fotografija na omotu albuma "The Clash" grupe Kleš iz 1977. godine podseća na crno bele fotografije na omotima albuma grupe Ramones snimljenih ispred zida od cigala i obrađenih tako da podsećaju na fotokopiju ili kopiju lošijeg kvaliteta. U ovom slučaju, fotografija čak deluje kao da je istrgnuta iz novina i zalepljena na podlogu omota, zbog čega asocira i na "uradi sam" tehniku koja je bila jedno od obeležja pank stila.

Oblik slova i upotreba pink boje su jedan od motiva koji referiraju ka pank stilu a koji se vide na primeru omota albuma "Pure Mania" grupe Vibrators iz 1977. godine. Fotografija mladića koji je obučen u pank stilu a u rukama drži novine, dopunjuje utisak.

Grupa Buzzcocks na svoja dva omota albuma "Different Kitchen" iz 1978. i "Singles Going Steady" iz 1979. godine upućuju na pank potkulturu kroz odeću i frizure muzičara prikazanih na fotografijama ali i kroz njihovu pozu sa spuštenim gitarama. Poza, frizura i odeća su elementi fotografije koja predstavlja portret Nine Hagen na omotu albuma "Nina Hagen Band" iz 1978.

102 Prilog: Intervju sa Draganom Ambrozićem

godine. Iako naziv ukazuje na bend odnosno muzičku grupu, na omotu je prikazana, poput zaštitnog znaka ili ikone, samo pevačica i frontmen grupe. Kroz njen portret, koji je dodatno obrađen tehnikom solarizacije i kolorizacije retuširanjem, referira se ka pank potkulturi. Pank stil odevanja i frizure su primarni elementi kojim se referira ka pank potkulturi i na omotu albuma "Generation X" istoimene grupe iz 1978. godine. Međutim ovde se pojavljuje novi stil u komponovanju fotografija na omotima albuma pank žanra, koji će postati svojstven omotima Nju vejev albuma – bela pozadina kao bezlični i nedefinisan prostor u kome su fotografisani članovi grupe, najčešće u tamnim tonovima, tako da grade sa pozadinom oštre kontraste. Ovaj stil je primenjen na omotu albuma "One Step Beyond" grupe Madness iz 1979. godine. Zajednička fotografija članova grupe služi i kao relej za naziv albuma jer su oni zauzeli pozu tako da stoje u koloni, sasvim priljubljeni jedni uz druge, dok je prvi u koloni zakoračio. Madness je grupa koja je negovala ska muzički stil koji je povezan sa rege i rok stedi stilovima ali su mnogi pripadnici mods i skinhed potkultura prihvatili ovaj muzički stil. Ukrštanje žanrova i publike je postojalo i između pank i nju vejev muzičkih žanrova. Primer te vrste mešanja je omot albuma "Pretenders" istoimene grupe iz 1980. godine. Na omotu je zajednička fotografija članova grupe na potpuno beloj, neutralnoj pozadini. Odeća koju nose upućuje na pank stil ali sa elementima glem roka u vidu elegantnih sakoa ali većih dimenzija nošenih na ležeran način.

Omot albuma "Psychocandy" grupe Jesus and Mary Chain iz 1985. godine bi mogao da pogrešno navede kupca koji nije dovoljno informisan, da se radi o albumu u pank ili nju vejev stilu. Potpuno bela pozadina odnosno potpuno nedefinisan prostor kao odlika fotografija na omotima albuma nju vejev stila je jedan od tih zbunjujućih elemenata. Drugi znak su razbarušene i neuredne frizure dvojice članova grupe koji deluju bezvoljno. Ipak, njihove poze ne deluju preteće, već melanholično i uspavano, tako da taj element ukazuje na povezanost sa post pank i šu-gejz pravcima. Šu-gejz (od shoe-gaze, zuriti u cipele na engleskom) se odnosi na podžanr muzike nezavisne scene koja se nazivala indi (indy, od independent jer se misli na nezavisne izdavačke kuće) ili alternativna muzička scena. Specifičan stil odevanja šu-gejz publike je bila odeća većeg broja, naročito rukava koji su prelazili preko šaka, vojničke obuće ili Dr. Martin cipela, karakterističnih za pank potkulturu i farmerki spuštenih ispod kukova. Specifičan je i stil slušanja muzike po kome je pravac i dobio ime, uz blago njihanje glave koja je pognuta kao da slušalac "zuri u svoje cipele".

Post pank je iznedrio i gotik stil koji se formirao oko publike grupe Bauhaus i njihove pesme "Bela Lugosi's Dead" (Sabin 1999, 60). Kao što je šu gejz publika bila više introvertna nego što je sledila ideologiju ili se uključivala u borbu za socijalnu pravdu, tako su i pripadnici gotik potkulture više bili okrenuti ka odevnim stilovima, specifičnom plesu i stvaranju zatvorene grupe koja teško prihvata autsajdere ili nove članove i koja se od ostale publike izdvajala poznavanjem gotik muzičke scene i relevantne gotik književnosti kao elementima potkulturnog kapitala.

Elektronska muzika, više vezana za evropsku scenu sedamdesetih i osamdesetih godina, razvijala se paralelno sa pank scenom, ali je kroz post pank i ukrštanje sa brojnim muzičkim pravcima uticala na pojavu novih stilova kao što je sint-pop, indastrijal, sajber pank, elektropop, gliterpop, elektronska ambijentalna muzika i sl. Svaki od ovih pravaca je imao i poseban odeveni stil koji su praktikovali muzičari i njihova publika. Na omotima albuma elektronske muzike su retko korišćeni portreti ili zajedničke fotografije članova grupe na kojima se ističe odeveni stil. Kada se to ipak čini, kao u slučaju grupe Kraftwerk i omota albuma "The Man-Machine" iz 1978. godine, onda je vizuelni prikaz stila deo kodirane poruke povezane sa temom albuma. Pored toga, fotografija na ovom omotu referira i ka umetničkom pravcu - suprematizmu i ruskom umetniku El Lisickom, futurizmu i ruskoj avangardi. Na omotu su prikazani članovi grupe bezizražajnih lica koja podsećaju na robote humanog lika, potpuno isto obučeni, u crvene košulje sa crnim kravatama. Tipografija takođe asocira na oblike slova sa ruskih umetničkih avangardnih postera. Kao i kod pank i mods odevnih stilova i ovde je moguće primetiti praktikovanje brikolaža, odnosno preuzimanje znakova dominantne kulture (mejnstrima) i menjanje njihovog značenja i međusobnih

odnosa znakova kako bi se konstruisale drugačije poruke i razotkrio kulturološki konstrukt znakova koji su smatrani prirodno datim.

Omoti albuma grupe The Jam, kroz fotografije članova grupe na naslovnim stranama, prikazuju mods stil koji je bio svojstven mods potkulturi nastaloj šezdesetih godina. Ovaj stil je prethodio pank stilu a njegovi poštovaoci su bili takođe pripadnici niže srednje klase. Tipično za modse je bilo opsesivno bavljenje najsitnijim odevnim detaljima. Nosili su upadljivo konzervativna odela u sivim ili braon tonovima i bili besprekorno uredni. Kosa im je uvek bila kratka, čista i uredno očešljana. Kako Hebdidž objašnjava, specifičnost mods stila je bila u tome što je on prikrivao isto onoliko koliko je i otkrivao, zbog čega su modsi lako mogli da pomire odevanje primereno školi, poslu i slobodnom vremenu. Remeteći odnos znaka i značenja, modsi su podrivali konvencionalno značenje poslovnog odela i kravate tako što su bili uredni do apsurdnosti (Hebdige, 1979, 52). Ipak, uz preteranu urednost, često su, koristili i detalje koji bi poremetili besprekornost kao što su bedževi sa porukama ili na čudan način vezana kravata. Na omotu albuma "This Modern World" iz 1977. godine, članovi grupe The Jam su prikazani u svakodnevnoj, ali urednoj odeći. Kvalitetni, uredni džemperi, košulje i pantalone i ambijent Zapadnog Londona, koji asociraju na mods potkulturu i modernizam u arhitekturi, dopunjeni su lepljivim trakama zalepljenim na džemper jednog od muzičara tako da formiraju dve strelice različitih smerova i bedževima koji asociraju na pank potkulturu. Na omotu albuma "In the City" iz iste godine, referiranje ka panku je još više naglašeno kroz naziv grupe ispisano auto-lakom na keramičkim pločicama, verovatno u podzemnoj železnici. Ovde su članovi grupe u odelima i sa kravata ali specifične poze, izrazi lica, jedan bedž i ambijent fotografisanja upućuju na mods i pank potkulturu.

Na omotu albuma "All Mod Cons" iz 1978. godine, u odeći karakterističnoj za mods potkulturu (odelo, kravate, košulje, uredne i elegantne pantalone), članovi grupe poziraju u praznom enterijeru kojim preovlađuje jeftin, oronuo lamelni parket. Kroz ambijent, stil oblačenja i sidrište u nazivu albuma (mod con – od modern convenience, što označava pogodnosti povezane sa životom u modernim kućama) dodatno se referira i ka životu srednje klase.

Rep i hip hop muzički pravci su, poput pank stila imali i socijalno angažovanu komponentu. Za razliku od panka, hip hop i rep su gotovo isključivo vezani za afroameričku muzičku kulturu pa time i sa građanskim pravima američkih crnaca koji su kroz istoriju bili izloženi segregaciji i siromaštvu. Hip hop je potkultura sa izraženim vizuelnim elementima koja se izražavala kroz specifične plesne pokrete (brejk dens), specifično oblikovane, raznobojne grafite, raznobojnu odeću sportskog stila (trenerke, kapuljače, sportske patike), muzički žanr – rep koji je uključivao dugačke tekstove, naraciju, recitovanje i svojstveni sleng. Pored vizuelnog i muzičkog izraza, hip hop potkulturu definiše i teritorijalna povezanost pripadnika potkulture. U pesmama se takođe ističe povezanost sa ulicom i sa komšilukom. Karakteristika hip hop kulture je, kako tvrdi Gelder, njena bazična nevinost (Gelder 2007, 115). Mladalačka nevinost je sa jedne strane zaslužna za nastanak hip hop potkulture ali sa druge je za posledicu imala njenu getoizaciju i neuključenost u spoljašnji svet. Hip hop potkultura, iako parcijalno prihvaćena i među mladima izvan Bronksa odakle je potekla, nikada nije zaživela jednakim intenzitetom i sa jednakom posvećenošću njenih pripadnika.

Glavna karakteristika rep muzike, kao muzičkog izraza hip hop potkulture je bila povezanost sa ulicom. Diskurs ulice je prisutan u svim oblicima stilizovanog izražavanja – odevanje, omoti albuma, ples, tekstovi pesama, nastupi... Tekstovi pesama su se uglavnom bavili prisustvom na ulici i snalaženjem u uličnom okruženju. Takođe se ističe želja za novcem i pokazuje smisao za drugačiji način muzičkog poslovanja kroz oslanjanje na klike, kolektive i posebne izdavačke kuće.

Na omotima rep albuma se jasno vidi izraz hip hop stila kroz odeću, pozu i ambijent fotografisanja. Na motu albuma "Run D.M.C." istoimene grupe iz 1984. godine, prikazana su dva člana grupe obučeni u sportske trenerke sa šeširima. Kombinovanje trenerki, šešira i upadljivog zlatnog nakita je takođe primer brikolaža u verziji hip hop potkulture. U pozadini se vidi zid od cigala koji daje utisak urbanog ambijenta kao i na omotima mnogih pank grupa (Ramones, Clash).

Pogledi prikazanih članova grupe su usmereni prema posmatraču a jedan od njih pokazuje pesnicu, što je bila neka vrsta pozdrava koji istovremeno poziva na borbu.

Rap muzika je bila prevashodno muzika crnih, afroameričkih izvođača. Belci koji su pokušavali da se bave rep muzikom su smatrani za neautentične i neuspešne izvođače. Tek kada su lokalni muzičari počeli da se kroz rep muzički stil i tekstove bave lokalnim problemima na maternjem jeziku ili lokalnom slengu, počeli su da dobijaju pažnju publike ali nikada nisu bili prihvaćeni od strane muzičke industrije ili izdavačkih kuća koje su bile specijalizovane za afroamerički rep. Pripadnost crnoj rasi je bila jedna od karakteristika hip hop potkulture i rep muzike na sličan način kao što je to bio slučaj sa bi bap muzikom. Vernost lokalnoj zajednici i rasi isticala se i kroz nazive albuma i nazive grupa, kao što je slučaj sa albumom "Straight Outta Compton" grupe Niggas With Attitudes (N.W.A.) iz 1988. godine. I na ovom omotu je vidljiva uniformnost hip hop stila odevanja. Svi članovi grupe su u kadru, obučeni u trenerke, sa kačketima na glavama i upadljivim nakitom. Kako je snimano iz donjeg rakursa, vidljivi su i krovovi zgrada u naselju i nebo. Identičan stil se vidi i na omotu albuma "Critical Beatdown" grupe Ultramagnetic MC's iz 1988. godine na kome su prikazani članovi grupe ispred zgrade sa fasadom od cigala, obučeni u trenerke, sa kačketima i upadljivim zlatnim nakitom.

Muzički pravac koji se, za razliku od hip hop muzike, isključivo vezuje za belućku populaciju i koji ima jasno definisan stil oblačenja, je hevi metal sa brojnim podstilovima kao što su glam, sweet, death i black metal. Kako Hebdidž opisuje, hevi metal je snažno amplifikovana forma rok muzike koja se bazira na ponavljanju standardnih gitarskih deonica. Publika se prepoznaje po veoma dugačkoj kosi, kožnim ili denim pantalonama i "idiot" plesu koji uključuje repetitivne i žustre pokrete glavom i telom gore, dole. Publika je dolazila iz radničke klase i studentske populacije i kako Hebdidž kaže, delovala kao "čudna kombinacija hipi estetike i mačizma sa fudbalskih tribina" (Hebdige 1979, 155). Pripadnici hevi metal potkultura su često koristili i elemente horora (Ozi Ozburn), mitologije i smrti. Njihov vizuelni imidž je često uključivao i jaku, scensku šminku (grupe Kiss, Elis Kuper). Na omotu albuma "Night Songs" grupe Cinderella iz 1986. godine, prikazani su članovi grupe koji poziraju u urbanom ambijentu tipičnom za pank i rep potkulture, sa fasadom od opeke. Fotografija je snimana tokom dana ali tako da deluje kao da je slikana noću. Muzičari su obučeni u odeću karakterističnu za glem metal: kožne jakne, čizme u belo, crvenoj ili žutoj boji, namerno iscepane, veoma uske farmerke, kožne jakne od sjajne kože, duga, talasasta kosa...

Grupa Kiss je bila poznata po načinu šminkanja koji je od njihovih lica pravio zastrašujuće maske. Horror elemente, kao što je pomenuta šminka, na omotu albuma "Kiss" iz 1974. godine su udružili sa referiranjem ka Bitlsima kroz kompoziciju portreta članova grupe na omotu koja asocira na kompoziciju fotografije na omotu albuma Bitlsa "With the Beatles" iz 1963. godine, na kojoj su portreti tri člana grupe prikazana u istoj, horizontalnoj liniji, dok je portret četvrtog ispod njih.

Duge kose, kožne pantalone i mitološki motivi povezani su i sa hard rok muzičkim stilom od kog su potekli hevi metal stilovi. Na omotu albuma "Electric" grupe The Cult iz 1987. godine. Oblik slova kojim je ispisan naziv albuma asocira na neko staro pismo severnoevropskih naroda ili plemena. Duge kose, kožna odeća i majice bez rukava, predstavljaju zaokret u stilu grupe koji je podsećao na mračan dark i gotik stil ka rok stilu koji je vidljiv i na omotu albuma "Badlands" istoimene grupe iz 1989. godine. Na ovom omotu je crnobela fotografija članova grupe koji su obučeni u rok stilu u uske kožne pantalone i koji imaju duge kose. Muževnost i imidž opasnih momaka su karakteristični za hard rok i hevi metal pravce a ona se kroz stilske elemente vidi i kod ženskih izvođača kao što je na primer Džoan Džet na omotu albuma "I Love Rock and Roll" iz 1981. godine i na omotu albuma "Bad Reputation" iz 1980. godine. Na oba omota je prikazana kao divlja i opasna devojka ali ipak glamurozna poput pop i rok zvezda. Imidž opasne devojke koristi i Bonnie Raitt na omotu albuma "Nick Of Time" iz 1989. godine. Obučena tako da sugerise i rok i kantri muzički stil, muzičarka drži gitaru prebačenu preko ramena i zauzima snažnu pozu raširenih

ramena i provokativnog pogleda. Motivi leopardovog krzna, vatreno crvena kosa i velika metalna šnala na kaišu sugerišu sirovu snagu.

Nagoveštavanje muzičkog stila albuma je naročito primetno kod prvih izdanja nekog muzičara ili grupe. Kako muzičari nisu još dovoljno poznati, oni na taj način, koriste pripadanje određenom muzičkom stilu kao način da objasne potencijalnoj publici o kakvom albumu je reč. To je najčešća praksa kod kantri muzičara koji se svojoj publici uvek obraćaju sa istom vizuelnom porukom. Obučeni u stilu američkih kauboja sa prepoznatljivim šešikom, farmerkama i teksas ili kožnim jaknama i najčešće u seoskom ambijentu. Jedan od primera je omot albuma "Guitars Cadillac, Etc., Etc." Dvajt Joakima iz 1986. godine. Iako je u pitanju samo portret a ne cela figura, kao što je uobičajeno kod omota kantri albuma, obod šešira i kragna jakne daju dovoljno sugestija kantri stila. Na sličan način je na omotu albuma "In Step" Stivi Rej Vona iz 1989. godine sugerisan meksički stil, kroz odeću – pončo i šešir koje muzičar nosi iako njegovo lice nije vidljivo. Na taj način se šalje poruka da je muzički sadržaj, a naročito njegov stil, značajniji od lika samog muzičara koji je sugerisan samo kroz ime na omotu.

Mnogi muzičari su kritikovali praksu isticanja vizuelnih i modnih stilova na omotima gramofonskih ploča kao pokazatelj da elementi komunikacije unutar potkultura postaju samo elementi forme bez sadržaja, odnosno zanaci lišeni prvobitnog značenja, pretvoreni u tržišnu robu. Ova vrsta kritike vidi se na omotu albuma "Jesus of Cool", muzičara Nick Lowe iz 1978. godine koji je dizajnirao Barni Babs, poznat po omotima za albume pank potkulture i Elvis Kostela. Na omotu je prikazan muzičar na šest fotografija. Na svakoj od fotografija je muzičar u drugačijoj odeći i sa drugačijom gitarom. U uglovima fotografija se nalaze slova kojima je ispisano "Pure Pop for Now People", što predstavlja sidrište za tumačenje fotografija koje su kritika komodifikacije nekada subverzivnih odevnih stilova. To je kritika pomenutog mehanizma preuzimanja znakova i menjanja značenja koji je svojstven odnosu potkultura i dominantne, glavne popularne kulture u kom prvo pripadnici potkulture uzimaju znakove i simbole popularne kulture, kroz brikolaž im menjaju značenje i poruku, da bi na kraju mejnstrim stil, ponovo preuzeo simbole potkulture, lišio ih njihovog značenja i pretvorio u modni detalj.

V. 10. Mitologija i religija

Aksijalni kod u koji su svrstani omoti gramofonskih ploča koji referiraju ka mitološkim i religijskim temama, povezan je sa aksijalnim kodom Skrivene poruke kao poziv na razmišljanje i potkategorijom Misterija jer takođe odaje utisak mističnosti, tajnovitosti a kroz znakove i simbole poziva posmatrača na razmišljanje i dalje istraživanje. Kroz ovakav pristup, muzičari kroz omot žele da stvore utisak o sebi i o svojoj muzici kao elementu koji je deo šire priče povezane sa istorijom, onostranim i misterioznim. Po stvaranju mistične aure kroz upotrebu grafičkih simbola poznata je grupa Led Zeppelin. Kao sredstvo su za kreiranje mističnih poruka oni su koristili tarot karte i njihovu simboliku, kreiranje ličnih grafičkih znakova inspirisanih različitim istočnjačkim religijama kao i drevno nordijsko pismo – Rune. Kod omota albuma grupe Led Zeppelin je takođe upadljivo odsustvo naziva grupe na omotu kao i naziva albuma kako bi se identitet potpuno oslonio na simboliku i poruke koje su konstruisane kroz tekstove, muziku i vizuelne znakove na omotima gramofonskih ploča. Na drugim omotima iz ovog aksijalnog koda, naziv albuma ima funkciju sidrišta ili releja i pomaže posmatraču da pri čitanju poruke oseti atmosferu misterioznosti i drevnih kultura.

Referiranje ka religijama je korišćeno kako bi se poslala kritičarska poruka o religiji, najčešće Hrišćanstvu kao što je slučaj na omotu albuma "Judee Sill", istoimene autorke iz 1971. godine. Ipak, ne radi se o propagiranju religije već o stvaranju aure mističnosti kombinovanjem religijskih simbola i okultnih motiva u pesmama. Tekstovi pesama u ovom primeru predstavljaju relej za razumevanje vizuelne poruke.

Referirane ka religijama kroz stil odevanja je bilo praktikovano kroz fotografije na omotima albuma šezdesetih i početkom sedamdesetih godina, kao što je slučaj na omotu albuma "His Band and the Street Choir", Van Morisona iz 1970. godine. Na ovoj fotografiji je prikazan muzičar u kaftanu a korišćena je i tada popularna tehnika višestruke ekspozicije negativa čime se stvarala zamućena, snolika slika. Pored referiranja ka istočnjačkim kulturama, odeća muzičara na ovoj fotografiji asocira na popularnu hipi potkulturu pa bi ova fotografija mogla da se svrsta i u aksijalni kod Pitanja stila. Sam muzičar se žalio na stereotipnost ovog omota zbog kog su ga svrstavali u pripadnika hipi potkulture. Na isti način, Elis Koltrejn referira ka Istoku i duhovnom putovanju, kroz nošnju na omotu albuma "Journey In Satchidananda" iz 1971. godine, kao i Stivi Vonder na omotu albuma "The Talking Book" iz 1972. On na ovoj fotografiji nosi indijsku tradicionalnu odeću i mnogo nakita čime asocira na indijsku religiju i filozofiju koje su se tada vezivale za hipi potkulturu u SAD.

Prikazi religijskih artefakta drugih kultura, najčešće maski, su korišćene na nekolicini omota iz ovog aksijalnog koda. Na omotu albuma "Rock of Ages" grupe The Band iz 1972. godine, nalazi se crnobela fotografija afričke maske koja upućuje na drevnu afričku kulturu, rituale i poreklo ritmova koji se i danas koriste u rok muzici. Na omotu albuma "Y" grupe The Pop Group iz 1979. godine, prikazan je ritual pod maskama koji deluje zastrašujuće i kroz koji se referira ka afričkim plemenima. Fotografija ima dokumentarni i etnografski karakter, tako da njeno pojavljivanje van okvira literature ili kataloga, na omotu gramofonske ploče deluje neočekivano, posebno u kontekstu naziva grupe koji aludira na popularnost i glamur. Fotografija afričke statue iz Horniman muzeja u Forest Hillu, deo je kolaža na omotu albuma "Juju" grupe Siouxsie and the Banshees iz 1981. godine. Skulptura je kroz brikolaž upotrebljena da se prikaže "dodir dva sveta" – savremene tehnologije i drevnih rituala čime se konstruiše poruka o korenima muzike u ritmovima primitivnih plemena kao kod pomenutog omota albuma "Rock of Ages" iz 1972. godine. Kroz fotografiju maske sa Papua Nove Gvineje, grupa Dead Can Dance na istoimenom albumu iz 1984. godine referira ka drugim kulturama ali posebno ka njihovom poimanju odnosa života i smrti i idejama o ponovnom rađanju. Sidrište i relej za ove teme nalaze se u nazivu albuma i grupe.

Na omotu albuma "Peter Gabriel IV" autora Pitera Gejbrijela iz 1982. godine, fotografija ne prikazuje ritualnu masku, već asocira na nju kroz upotrebu fotografskih efekata i trikova. Fotografisan je muzičarev odraz u iskrivljenom ogledalu koje je učinilo da njegov lik bude raširen do neprepoznatljivosti i da asocira na ritualnu masku nekog afričkog plemena. Fotografija je namerno zamućena, van fokusa i dosta tamna, u plavičastim tonovima jer je snimana video kamerom kako bi se dobio utisak slike iz košmarnog sna. Ovaj vizuelni prikaz korespondira sa temama pesama na albumu koje se bave strahom i tugom, afričkim i indijanskim plemenima i njihovom filozofijom, efektima koje je kolonizacija imala na gušenje urođeničkih kultura u SAD.

Na omotu albuma "Bad Moon Rising" grupe Sonic Youth iz 1985. godine, prikazan je paganski artefakt, poznat kao Džek O'Lentern – bundeva sa izrezbarenim zastrašujućim licem u kojoj se nalazi sveća a koji se koristi u praznovanju Noći veštica u Irskoj i SAD. U pozadini, se vidi savremeni gradski pejzaž u sumrak. Svetla na pojedinim prozorima jednoličnih zgrada su upaljena, dok strašilo u prvom planu daje zlokobni ton celoj fotografiji. Nazivi pesama (Halloween, Satan is Boring...), kao i naziv albuma imaju ulogu sidrišta fotografije. Fotografska poruka je povezana i sa društvenom tematikom jer je konstruisana kroz elemente koji upućuju na, sujeverje, anonimnost i kolektivno stanovanje u gradskim višespratnicama.

Omot albuma "Pieces of Eight" grupe Styx iz 1978. godine, pored mitoloških upućuje i na sociološku tematiku pa se nalazi i u aksijalnom kodu Društveno politička angažovanost u potkategoriji Kritika konformizma. Mitološka referenca na fotografiji se pojavljuje kroz prikazivanje figura Moai sa Uskršnjih ostrva koje su delo drevne i misteriozne civilizacije Rapa Nui za koju su predstavljale stanište svetih duhova. Pored toga, one su bile i simbol političke i religijske moći. Kako su statue imale glave čije su dimenzije činile tri osmine ukupne visine, moguće je da se naziv albuma "Delovi osmice" odnosi na ovaj podatak. Misterija koja je povezana sa ovim

figurama, prenosi se i na konstruisanu vizuelnu poruku omota a koja je povezana sa tajnim značenjima, tajnama civilizacija, političkom i ekonomskom moći i odsustvom emocija koju reflektuju hladni pogledi i bezizražajna lica žena na fotografijama na čijim ušima vise Moai figure u formi naušnica.

Mitološke teme na omotima gramofonskih ploča vezane su i za aktuelne i savremene mitove kao što je mit o nadmoćnoj civilizaciji sa druge planete koja upravlja životom na Zemlji, otima pojedine ljude i radi u tajnosti. Pored distopijske teme koja je povezana sa idejom o totalitarnom režimu kojim, u ovom slučaju, upravlja vanzemaljska civilizacija, na omotu albuma "Houses of the Holly" grupe Led Zeppelin iz 1973. godine prisutan je i mitološki motiv dolaska nadmoćne civilizacije po "svoju decu". Na omotu se nalazi fotografija inspirisana knjigom Artura Klarka – "Kraj detinjstva" iz 1953. godine koju je osmislio i realizovao poznati grafički studio Hipgnosis. Na njoj je prikazano jedanaestoro dece bez odeće kako se penju na stenovito brdo (radi se o dvoje dece koja su fotografisana i fotomontažom prikazana kroz jedanaest poza). Upadljivo je odsustvo bilo kakvog teksta na omotu. Nema ni naziva autora ni naziva albuma koji bi posmatraču mogli da posluže kao sidrište ili kao relej. Mitologija povezana sa idejom o vanzemaljskim civilizacijama prisutna je u brojnim religijama i religioznim pokretima kao što u Sagentologija, Kapije Raja i Raelizam koje veruju u davnašnji i sadašnji kontakt sa vanzemaljskim bićima i njihovom inteligencijom i čest je motiv u literaturi naučno fantastičnog žanra. Karl Gustav Jung se takođe bavio mitom o neidentifikovanim letećim objektom, odnosno o ljudskoj želji da veruje u mitove o vanzemaljskim otmicama i posetama, u knjizi "Flying Saucers: a modern myth of things seen in the skies", iz 1970. godine. U ovoj knjizi, Jung analizira i slike na kojima se pojavljuju motivi ovih mitova, posebno ističući vezu između prikaza apokalipse i žudnje za intervencijom vanzemaljske inteligencije kojom bi se ona sprečila.

Pomenuta knjiga Artura Klarka je više puta korišćena kao inspiracija u muzici sedamdesetih godina. Pesma "Childhood Ends" grupe Pink Floyd sa albuma "Obscured by Clouds" iz 1972. godine, singl grupe Genesis "Watchers Over the Sky" i pesma grupe Van der Graaf Generator "Childlike Faith in Childhoods End" sa albuma "Still Life" iz 1976. godine. Ka ovom omotu je kasnije bilo referenci u popularnoj kulturi. Jedna od njih je iz poslednje scene u filmu "Bill and Ted's Excellent Adventure" iz 1989. godine, u kojoj se pojavljuje opis Stare Grčke: "470. godine pre nove ere, u vreme kada je veći deo sveta izgledao kao omot albuma Houses of the Holly grupe Led Zeppelin..."

Mitologija povezana sa neidentifikovanim letećim objektima je motiv i na fotografiji na omotu albuma "Flash and the Pan" istoimene grupe iz 1979. godine. Na fotografiji su prikazani istovetno obučeni muškarci i žene koji sede, udobno naslonjeni, na ležaljkaama na plaži sa tamnim naočarima za sunce, kao publika u nekom bioskopu sa efektima prikaza trodimenzionalnih slika. Svuda oko posmatrača lete raznobojni tanjiri. Aludira se i na konzumerizam (uživanje u masovnoj zabavi, spektaklu, prepuštanje bez razmišljanja, posmatranje na život kao da se radi o filmu) i na distopiju (istovetna odeća, naočare kroz koje se posmatra svet).

Mitologija iz polja naučne fantastike se pojavljuje i na drugoj varijanti omota albuma "On the Third Day" grupe Electric Light Orchestra iz 1973. godine koja je prodavana u Velikoj Britaniji. Fotografija na ovom omotu oslanja se na naziv albuma koji ima ulogu sidrišta a na njoj je prikazana planeta Zemlja koju iz drugog plana posmatra čovek fotografisan van fokusa, kao da se sugeriše njegova velika udaljenost i fizička veličina. Kroz odnos naziva albuma i fotografije, sugeriše se starozavetni kontekst stvaranja sveta i to "trećeg dana" kada je Bog sakupio more da bi se pojavilo kopno i na njemu biljni i životinjski svet. Na fotografiji je Zemlja prikazana kao lopta na čijoj je površini uzburkano more, koju, kao neku fascinantnu igračku posmatra prikazan muškarac. Prva verzija omota takođe pripada ovom aksijalnom kodu ali sadrži i elemente komičnog. Na ovoj fotografiji su prikazani članovi grupe u naizgled uobičajenim pozama za zajedničko fotografisanje. Međutim, tek kasnije, posmatrač otkriva da svako od prikazanih muzičara pomera rukom odeću kako bi izložio posmatraču svoj pupak. Način na koji oni to čine deluje potpuno prirodno, čime

iznenaženje posmatrača postaje veće. Pokazivanjem pupka oni referiraju ka tabuima zapadne kulture u kojoj se ovaj čin smatra nepristojnim za razliku od kulture u Indiji ili Japanu u kojoj se pupak smatra centrom iz kog potiče sav život pa mu se zbog toga posvećuje posebna pažnja. Brojne mitologije se bave motivom pupka. U Japanu se deci često govori da pokriju pupak inače će po njih doći Bog groma. U Kini postoji verovanje da oblik pupka može da predvidi koliko dece će neko imati. U grčkoj mitologiji, reč omfalos označava kamen ili sveti artefakt koji je bio pozicioniran u Delfima za koje su smatrali da predstavljaju centar sveta. Ista reč označava i pupak. U gotovo svim mitologijama postoji neki narativ vezan za pupak a u mnogim kulturama je i deo tabua. Koji kontekst od mnogih mogućih, autori omota šalju kroz ovu fotografiju? Možda je u pitanju provokacija kroz tabu, međutim, ako se uzme u obzir naziv albuma kao sidrište, pupak bi mogao da se posmatra kao veza čoveka sa Zemljom. U knjizi "The ELO Story" autora Bev Bevansa koja je citirana na jednom internet forumu koji se bavi traganjem za odgovorima na pitanje zbog čega je na omotu albuma fotografija na kojoj su prikazani članovi grupe koji pokazuju pupak, na 62. strani piše: "Kada je fotograf Ričard Avedon angažovan da nas fotografiše za omot albuma, verovatno je pomislio: 'Šta sad da radim sa ovom ruljom?' Postavio je studijsko svetlo i rekao 'Želim da svi pokažete na svoj pupak.' Tako smo i uradili. Fotografija je postala omot za naš sledeći album 'On the Third Day' i trebalo je da ima neko duboko značenje među mnogim slušaocima grupe. Jednostavna istina je da smo mi razgolitali stomake jer je to od nas tražio Ričard Avedon"¹⁰³.

Iz ovog iskaza vidi se da je poruku konstruisao sam fotograf, Ričard Avedon a da su članovi grupe znali da će fotografiju pomno analizirati publika grupe tražeći u njoj ispravno značenje poruke. Ričard Avedon je izabrao motiv koji, zbog veze sa mnogim religijama i tabuima, pokreće mnoštvo narativa.

Na omotu albuma "Living in the Material World" autora Džordž Harisona iz 1973. referira se ka Hinduizmu i Hrišćanstvu, kroz simbole kao što je hindu medaljon i slika poznate hrišćanske scene – Tajne večere. Na naslovnoj strani omota je kirlian fotografija Harisonove šake. Kirlian fotografija je posebna fotografska tehnika kojom se vizuelno beleži fenomen električnog koronarnog pražnjenja. Fotografija nastaje kada se na fotoosetljivu podlogu postavi premet koji je priključen na visoki napon a bila je predmet istraživanja naučnika, alternativne medicine a posebno su za nju bili zainteresovani istraživači paranormalnog koji su verovali da je pomoću nje moguće zabeležiti energetsku auru živih bića. Pomenuti religijski i mitološki motivi, kroz brikolaž konstruišu poruku o duhovnoj osnovi muzike i njenoj povezanosti sa filozofijom. Ističe se dihtomija na relaciji duhovno – materijalno kroz sidrište u nazivu albuma „Život u materijalnom svetu“ gde vizuelni priskaz izražava posvećenost duhovnosti i poteškoće i neudobnost iskustva života u materijalnom svetu u kom je sticanje novca imperativ opstanka. Ta strana dihtomije predstavljena je kroz novac prikazan na zadnjoj strani, na kirlian fotografiji šake, umesto hinduističkog medaljona. Poruka je dopunjena još jednim slojem kojim se autor obraća poznavocima njegovog rada i međusobne komunikacije kroz omote bivših članova Bitlsa i to kroz tekst kojim se aludira na novoosnovani „fan klab“ Pol Makartnija i nude informacije o imaginarnom fan-klubu „Jim Keltner Fan Club“ svakome ko pošalje „golog slona sa markicom“.

Grupa Roxy Music je na svim omotima albuma postavljala fotografije privlačnih žena, devojaka i partnerki muzičara u provokativnoj odeći i pozama, ali je referiranje ka mitologijama takođe čest motiv koji je na njima korišćen. Na omotu albuma "Siren" iz 1975. je fotografija devojke sa zlatnom kosom i krunom na glavi, na morskoj hridi. Ona predstavlja mitološko biće, Sirenu, koja ima noge umesto peraja, što je verovatno aluzija na narativ u kome je Sirena žrtvovala svoje najjače oružje – glas, kako bi dobila noge i time šansu da se zbliži sa smrtnikom u kog je zaljubljena. Kao i na prethodnim i potonjim omotima, u pitanju je partnerka jednog od članova grupe – Brajan Ferija – Džeri Hol. Atmosfera koju fotografija sugerise kroz plavičaste tonove koji preovlađuju, deluje kao da je u pitanju san. Na omotu njihovog albuma "Flesh and Blood" iz 1980.

103 https://rateyourmusic.com/board_message/message_id_is_38449, komentar na forumu poslat Monday Oct 13, 2003, 07:12 AM GMT, (22.6.2019.)

godine, referira se ka grčkoj mitologiji, ka amazonkama – ženama ratnicama kroz fotografiju koja prikazuje tri mlade žene u belim drapiranim haljinama sa crvenim kopljima u rukama. Na omotu albuma "Avalon" iz 1982. godine referira se ka legendi o kralju Arturu i njegovom misterioznom putovanju u Avalon. Na fotografiji je Lusi Helmor, devojka Brajana Ferija, koja na glavi nosi srednjevekovni šlem. Pošto je okrenuta leđima, ne vidi joj se lice. U ruci drži sokola a ispred nje se vidi pejzaž sa morem i horizontom u daljini. Ovim omotom grupa Roxy Music nastavlja tradiciju prikazivanja žena na omotima ali i referiranja ka mitologiji. Kako na ovom omotu nije vidljivo lice žene, kreator vizuelne poruke se oslanja na znanje i informisanost publike koja već očekuje fotografiju devojke povezane sa nekim od članova grupe na omotu albuma. Očekuje se i da posmatrač poznaje priču o ostrvu Avalon kojim je upravljala čarobnica Morgan le Fej sa svojih osam sestara a da su bile vešte u lečenju rana pa je kralj Artur tamo lečio rane nakon svoje poslednje bitke. Kroz evociranje ovog mitološkog narativa pomoću sidrišta u nazivu albuma i fotografije na omotu, vizuelna poruka se, kao i na prethodnim omotima bavi razmišljanjem o višeslojnoj ulozi i prirodi žena. Na svim fotografijama na omotima albuma Roxy Music, one su istovremeno produhovljene i izrazito telesne, seksualno privlačne i udaljene, prirodne i nalik lutkama, nežne i snažne.

Sam naziv grupe Blue Oyster Cult sugerise da se radi o parodiji na okultne religiozne organizacije i sekte a na omotu njihovog albuma "On Your Feet or on Your Knees" iz 1975. godine se parodija nastavlja kroz fotografiju na kojoj se nalazi zgrada koja predstavlja okultni i nepoznati hram, ispred čije kapije se nalazi crna i verovatno skupocena limuzina sa zastavicom na kojoj je znak nepoznate organizacije. Fotografija je snimljena širokougonim, takozvanim "riblje oko" objektivom koji se koristi kod bezbednosnih kamera preko kojih se nadzire širok ugao prostora. Zbog toga fotografija daje utisak tajnovitosti, kao da je snimana bez znanja pripadnika kulta ili vlasnika limuzine. Mračnu atmosferu pojačava i sivo nebo puno gustih oblaka i sivi ton koji preovlađuje na celoj fotografskoj kompoziciji. Fotografija verovatno adresira i licemerje prisutno u mnogim religijskim sektama koje propagiraju odricanje od materijalnog bogatstva a ubiraju od svojih članova novac i uživaju u luksuzu. Verovatno naziv albuma funkcioniše kao relej koji opisuje ovaj odnos u kom su neki članovi na kolenima a neki na nogama. Na omotu albuma "Spectres" iz 1977. godine je fotografija članova grupe koji sede u nekoj opskurnoj biblioteci ili alhemičarskoj laboratoriji. Simbol Saturna (Kronosa), koji se pojavljuje na svim omotima grupe i podseća na starogrčki simbol haosa, koristio je i dizajner omota Bil Goulik u svojoj master tezi "Grad budućnosti" na Arhitektonskom fakultetu Stony Brook univerziteta. U drugom planu se vidi časovnik koji pokazuje ponoć. Mnoštvo teško razumljivih simbola se pojavljuje na fotografiji što stvara utisak okultnog.

Naziv albuma "Faith" (Vera) grupe The Cure iz 1981. godine, sugerise temu koja je povezana sa religijom. Naziv albuma je, u ovom slučaju sidrište za fotografiju na omotu na kojoj je, sasvim nejasno, prikazana delimično porušena crkva Parohije Bolton. O ovoj fotografiji je bilo reči u aksijalnom kodu Skrivene poruke kao poziv na razmišljanje, potkategorija Misterija zbog načina na koji je snimljena – iz donjeg rakursa, vrlo slabih kontrasta, sa jedva razumljivim obrisima crkve. Sam album se bavi preispitivanjem sopstvene religioznosti i odnosa prema religiji samih članova grupe a odiše depresivnom i hermetičnom atmosferom. Parohija Bolton je povezana i sa jednim folklornim mitom o većem broju ljudi koji su nestali i utapali se pokušavajući da preskoče reku koja je u blizini crkve izuzetno brza. Pored toga, za isto mesto je vezana pričao pojavljivanju duhova sveštenika koje prati miris tamjana. Misterioznost i mitološka i religijska konotacija fotografije na omotu albuma, uz sidrište u nazivu albuma, stvaraju melanholičnu, depresivnu i misterioznu atmosferu karakterističnu za Dark i Gotik post-pank muzičke stilove.

Mračnu i melanholičnu atmosferu, obavijenu misterijom stvara i omot albuma "Dolmen Music" autorke Meredith Monk iz 1981. godine. Već i sam naziv nagoveštava mitološku tematiku povezanu sa dolmenima – megalitskim nadgrobni spomenicima. Fotografija je crnobela, tamnijeg valera a na njoj je prikazana žena (možda Meredith Monk) snimljena iz donjeg rakursa, tako da joj se

ne vidi lice i tako da je u prvom planu dugačka, crna kosa upletena u pletenicu. I ova fotografija, kao i prethodna, upućuje na melanholičnu i mračnu atmosferu povezanu sa Dark i Gotik muzikom iako se radi o savremenoj klasičnoj muzici.

Mnoštvo simbola koji upućuju na različite mitološke i tajanstvene motive, nalaze se na omotu albuma "Seven and the Ragged Tiger" grupe Duran Duran iz 1983. godine. Članovi grupe su se za ovaj omot fotografisali ispred biblioteke u Južnom Novom Velsu. Kao pozadinu ove fotografije koja je uokvirena, dizajner Malkolm Geret je postavio staru geografsku kartu i mnoštvo kriptičnih simbola kao što je tigrovo oko u ruži vetrova, simboli rune, astrološki simbol meseca, simboli tajnih udruženja Iluminata i Masona, razni nju ejdž simboli. Članovi grupe su kroz ovakav prikaz predstavljeni kao tajnoviti muzičari – alhemičari, obrazovani i upućeni u ekskluzivne tajne.

Naziv albuma "A Pagan Place" grupe Waterboys iz 1984. godine je sidrište za fotografiju koja bi bez naziva i bez grafičkog simbola, koji podseća na neki stari paganski simbol za vodu, označavala samo post pank stil. Na crnobeloj fotografiji je prikazan jedan od članova grupe. Lice nije jasno vidljivo, oči su prekrivene gustom razbarušenom kosom a gornja polovina tela je bez odeće. Naziv albuma referira i ka knjizi istog naziva autora Edne O'Brajan iz 1970. godine, a time i ka vezi pojedinih članova grupe sa Irskom. Treba pomenuti i da Majkl Skot, pevač grupe, koji je dao ime albumu, nije pročitao knjigu¹⁰⁴ pa je pretpostavka da album nije povezan sa narativom ove knjige.

Mit o mladiću Narcisu koji je, zadivljen odrazom svog lika u površini jezera, umro od žeđi jer nije hteo da poremeti prikaz svog lika na površini jezera, verovatno je bio motiv za koncepciju fotografije na omotu albuma "True Colors" Sindi Loper iz 1986. godine. Na fotografiji je prikazana muzičarka koja leži na pesku dok joj je ispod glave ogledalo koje podseća na vodenu površinu. Utisak blizine vode pospešuje i školjka koja asocira na more. Grčki mit o Narcisu je priča o zaljubljenosti u samog sebe i o stradanju zbog samoljublja pa zbog toga ova fotografija pripada i aksijalnom kodu Psihološke teme.

Sidrište u nazivu albuma kao i fotografija na omotu albuma "No Guru, No Method, No Teacher" autora Van Morisona iz 1986. godine, jasno upućuju na temu religioznosti, odnosno na njeno preispitivanje i udaljavanje od religije. Pored sidrišta u nazivu albuma, tekstovi pesama predstavljaju relej za fotografski poruku jer se međusobno dopunjuju kroz teme o odnosu prirode i religije i traganja za sopstvenim mestom u tom odnosu. Na fotografiji je prikazan muzičar koji deluje starije kako stoji pored statue u Holand parku u Kensingtonu. Kompozicija je, upotrebom svetla, vizuelno podeljena vertikalno na dva skoro jednaka dela. Na levoj strani je prikazan Morison sa svetlom pozadinom i drvetom u drugom planu, dok je sa desne strane prikazan oštećena statua koja podseća na nekog duhovnika. Pre ovog albuma muzičar je pripadao Sajentološkoj crkvi, tako da se kroz ovaj album ponovo distancirao od nje.

Publika grupe Pixies je upoznata sa upotrebom aluzija na Hrišćansku religiju koja je prisutna u tekstovima pesama i na omotima nekolicine albuma grupe a koja je verovatno povezana sa preispitivanjem sopstvenog odnosa prema religioznosti frontmena grupe Blek Frensis (odnosno Čarls Tompsona kako mu je pravo ime) koji je odrastao u religioznoj porodici. Na omotu albuma "Come On Pilgrim" iz 1987. godine su prisutni simboli Hrišćanske religije kao što je krst i riba. Ova fotografija, autora Sajmona Larbalestiera je predmet studije slučaja (str. 320) a pripada i aksijalnom kodu Zazorno. Naziv albuma jasno upućuje ka religioznoj tematici (Pilgrim – hodočasnici) i ima funkciju releja u konstruisanju vizuelne poruke fotografije. Na omotu albuma "Surfer Rosa" iz 1988. godine ponovo su prisutni simboli Hrišćanstva – raspeće koje visi na oronulom zidu. Autor fotografije je takođe Sajmon Larbalestier što je vidljivo i zbog karakterističnog fotografskog postupka i ambijenta koji je sličan ambijentu sa fotografije sa omota prethodnog albuma grupe Pixies. Kao što je na prethodnom omotu prikazan čovek veoma dlakavih leđa koji kao da prolazi kroz iskušenje telesnog užitka, na ovom omotu je predstavljena flamenko plesačica obnaženih grudi koja takođe asocira na greh telesne požude u Hrišćanstvu.

104 <http://forums.delphiforums.com/waterboys/messages?msg=2466.17&gid=2009175010>, (1.12. 2019.)

Grupa Dead Can Dance često koristi etničke muzičke motive u svojim kompozicijama i kroz muziku se bavi različitim mitologijama i religijama pa su mitološke teme prisutne u mnogim fotografskim porukama na omotima njihovih albuma. Jedan od tih omota je i omot albuma "Serpent's Egg" iz 1988. godine. Fotografija je snimak iz visine (možda iz aviona ili satelita) na kome se vidi deo reke Amazon u Brazilu. Oblik reke podseća na zmiju koja obmotava jaje, na šta, kroz sidrište ukazuje naziv albuma. Motiv zmije i jajeta je prisutan u mnogim mitologijama i religijama. U Staroj Grčkoj jedna od Orfejevih misterija, koje su se bavile poreklom života, besmrtnošću, kreativnosti i mudrostima, je kosmičko jaje iz kog se izleglo primordijalno hermafrodino božanstvo – Protogonus koji je stvorio druge bogove. Protogonus se često predstavljao kao jaje oko kog je obmotana zmija. Motiv zmije i jajeta se pojavljuje i u egipatskoj mitologiji gde je Bog Ra prikazan kako zrači iz svog jajeta, dok je zmija predstavljala božansku mudrost a zmija sa repom u ustima Oroboros predstavljala je večnost.

Referiranje ka Bibliji nije tipično za omote albuma hip hop potkulture ali ka njoj referira omot albuma "No One Can Do It Better" grupe The D.O.C. Iz 1989. godine. Na fotografiji je prikazan muzičar koji stoji ispred statue na kojoj je ispisan stih iz Biblije: "King of Kings, Lord of Lords". Statua se nalazi ispred katoličke crkve Christ the King u Rosmoru u Novom Južnom Velsu. Kompozicija je dodatno dramatizovana fotografijom tamnijih valera, tako da deluje kao da je snimljena na groblju a ne na dobro osvetljenoj ulici ispred crkve. Muzičar je jače osvetljen, dok je skulptura slabije osvetljena. Oko vrata muzičar nosi privezak u obliku afričkog kontinenta čime referira ka svom poreklu a na kačketu mu je ispisan "Kings" čime upućuje ka stihu iz Biblije koji je ispisan na spomeniku.

Naziv albuma "Mummer" grupe XTC iz 1983. godine, ima funkciju sidrišta kroz koje posmatrač može da tumači da su senke na izgužvanom papiru, koje su prikazane na fotografiji, ustvari metafora za članove grupe u ulogama Mamera, bića iz dečijih bajki, koja praznuju završetak stare i početak nove godine.

V. 11. Alter ego, scenska ličnost

Termin alter ego je originalno korišćen u psihologiji kako bi se označilo ponašanje koje ljudi mogu da pokažu u različitim situacijama. Razlikuje se od ponašanja karakterističnog za ljude koji pate od poremećaja višestruke ličnosti po tome što su ljudi sa alter egom svesni svoje druge ličnosti i sami je svesno oblikuju. Termin je prvi put pomenuo Ciceron u prvom veku nove ere i to kao filozofski konstrukt kojim se opisuje "drugo ja". Kasnije, u XVIII veku, termin je korišćen kako bi se opisao način ponašanja osobe u stanju hipnoze koji je drugačiji od ponašanja u budnom stanju. Antom Mesmer, nemački lekar i astronom je koristio hipnozu kako bi izdvojio alter ego iz osobe verujući da se pod hipnozom, u stanju izmenjene svesti, razvija drugi karakter u istom telu.

Alter ego je popularan motiv u pop kulturi u kojoj se pojavljuje u filmu kao različiti karakteri unutar jedne osobe i muzici, kroz muzičare koji kreiraju svoju scensku ličnost ili "drugo ja" kao deo narativa koji prožima tekstove pesama, scenski nastup i omote albuma. Alter ego je prisutan i kod pripadnika subkultura kroz različitost ponašanja kod kuće i "na ulici", kao izmenjeno ponašanje u društvu, prilagođeno nepisanim pravilima potkulturne grupe. Izmenjen govor, drugačije akcentovanje, sleng, drugačija odeća od svakodnevne, dnevne odeće pa čak i pokazivanje drugačijeg temperamenta, neke su od karakteristika kreiranja alter-ega kao društvene persone kod pripadnika potkulturne grupe. U kontekstu potkultura, alter ego podseća na Personu kako ju je opisivao Karl Jung – vrsta maske kojom osoba impresionira druge i prikriva svoju pravu prirodu.

I u slučaju scenske persone i društvene persone pripadnika potkultura, kreiranje alter ega je svesno. Najpoznatiji po kreiranju alter ega koji je i akter narativa tekstova pesama, filmova, muzičkih spotova i omota na albumima, je muzičar Dejvid Bouvi. On je kreirao više karaktera koji su postajali njegovo "drugo ja" u različitim periodima karijere. Ovi karakteri su ponekad bili povezani jedan sa drugim. To su bili Mejdžor Tom, Zigi Stardast, Aladin Sejn i Tin Vajt Djuk.

Bouvi je ponekad koristio ove karaktere kako bi izrazio svoju biseksualnost i "rodnu fluidnost" kao što je muzičar poznat pod imenom Princ, koristio alter ego Kamil koja je navodno izvodila pevačke deonice visokog tonaliteta. Princ je devedesetih potpisao pesmu "Manic Monday" koju je komponovao za grupu Bengls, kao Kristofer. Početkom dvehiljaditih, promenio je ime u simbol, dok je na kraju karijere sebe nazivao "Umetnik nekad poznat kao Princ" kao reakciju na prevaru od strane njegove izdavačke kuće. Džim Morison, pevač grupe Dors je koristio pseudonim Mr. Moho Rajsan kao anagram svog imena. Džoni Mičel je kraće vreme promovisala svoj alter ego, crnca, muškog pola kog je nazvala Art Nuvo. U ulozi crnog dendija - Art Nuvoa, pojavljuje se na omotu albuma "Don Juan's Recless Daughter" iz 1977. godine.

Alter ego popularnih muzičara deo je njihove scenske ličnosti, odnosno deo spektakla koji takođe učestvuje u konstrukciji određenih poruka. Piter Gejbriel je često koristio scenski alter ego u svojim nastupima a ponekad i na omotima albuma. Kao "Watchers in the Sky" pojavljuje se u vreme promovisanja albuma njegove grupe Genesis "The Lamb Lies Down on Broadway" 1974. godine. Tokom turneje na kojoj je promovisan pomenuti album, Piter Gejbrijel je iznenađivao i svoje prijatelje iz grupe pojavljivanjem u različitim kostimima i sa različitim maskama na nastupima. Piter Gejbrijel je korišćenjem različitih scenskih maski odvajao svoju scensku ličnost od svoje ličnosti van scene. Kontrast teatralnosti na sceni i prizemnosti van scene, omogućavao je Gejbrijelu da njegov politički aktivizam bude ozbiljnije shvaćen od političkog aktivizma muzičara kao što je Bono Voks ili Sting koji nisu odvajali politički aktivizam od scenskog nastupa (Pedelty i Weglary eds. 2013, 30). Nil Jang je koristio alter ego pod pseudonimom Bernard Šejki kada je snimao filmove. Kroz alter-ego, muzičar je odvajao svoje ličnosti na osnovu posla koji je obavljao ili umetnosti kroz koju se izražavao.

Najpoznatiji po kreiranju različitih persona odnosno alter egoa, bio je Dejvid Bouvi. Njegov prvi, do tančina definisan alter ego bio je Zigi Stardast koji se pojavio na konceptualnom albumu ili rok operi "The Rise and Fall of Ziggy Stardust" iz 1972. godine. Pre toga, Dejvid Bouvi je kreirao androginu personu kroz koju se prvo izjašnjavao kao homoseksualac a kasnije kao biseksualac. Ova persona se pojavljuje na omotima albuma "The Man Who Sold the World" iz 1970. godine i "Hunky Dory" iz 1971. godine. Na prvom omotu je fotografija na kojoj Bouvi pozira u poluležećem položaju u svojoj kući, obučen u kreaciju "Man's Dress" (mušku haljinu) koju je kreirao dizajner Michael Fish. Ovu haljinu je koristio i tokom turneje u SAD na kojoj je promovisao album. U to vreme je već kreirao i lik astronauta – Mejdžor Toma kroz singl "Space Oddity" iz 1969. godine. Lik astronauta Toma pojavljivao se kroz singlove "Ashes to Ashes" iz 1980. godine, "Hello Spaceboy" iz 1995, "New Killer Star" iz 2003. godine, odnosno tokom cele Bouvijevе karijere, do poslednjeg albuma, "Blackstar" iz 2015. godine. Vizuelizacija alter ega Majora Toma nije se pojavila ni na jednom omotu ali je Bouvi glumio ovaj lik u video spotu za pesmu "Space Oddity". Imidž bića sa druge planete, atipičnog međuzvezdanog putnika – astronauta, Bouvi je negovao uz sve ostale scenske persone koje je podjednako detaljno planirao. Biseksualnost i naglašena androginitet su istaknuti su i kroz fotografiju na omotu albuma "Hunky Dory" iz 1971. godine. Fotografija je inspirisana jednom od fotografija iz knjige o Marlen Ditrh koju je Bouvi poneo sa sobom na snimanje. Najpoznatiji Bouvijev alter ego je Zigi Stardast čije ime opet asocira na zvezde. Prvi put se pojavljuje na konceptualnom albumu "The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars" iz 1972. godine. Na omotu ovog albuma je fotografija koja prikazuje Bouvija koji stoji u mračnoj ulici. Iznad njegove glave je znak za radnju na kome piše K. West a okolo je dosta kesa sa smećem. Ulica je mračna a jedina svetla figura na fotografiji je Dejvid Bouvi. Kako primećuje Dragan Ambrozić u razgovoru koji smo vodili (u prilogu), Zigi Stardast je osmišljen kao glamurozni heroj koji doleće u mračnu i depresivnu englesku svakodnevicu. On, kako kaže Ambrozić, stvara još jednu mogućnost za autoprojekciju tadašnjoj publici: " ... mogućnost projekcije u tu personu koju on tu, namerno, igra. Zapravo, svima je bilo jasno, na neki način, igra, ali da ta igra, poetski, opisuje bolje svakodnevni život nego bilo šta drugo tj. jad i čemer nekog svakodnevnog života koji je u to vreme bio prilično ...Ovde je sve bilo upravo zbog toga da bi se

glamuroznim i malo šarenim pristupom osvetleo bolje mrak u kome obitava taj svakodnevni život u kojem su ljudi, uglavnom, provodili svoje vreme. On je bio kao kontrapunkt toga, kao heroj koji je došao, zapravo, da osvetli, izbavi, žrtvuje se za one koji pate. "

Ambrozić se osvrće i na mitološki aspekt Bouvijevog alter-ega, mit o super-zvezdi, vrsti spektakularnog popularnog ali nedodirljivog božanstva: "Zigi Stardast ima jednu mitološku karakteristiku koju sam ti malopre objasnio, a to je kao super zvezda, znači čovek koji je veći sam od rok end rola i svih nas, u jednoj sporednoj, mračnoj uličici u kojoj se odvija većina života za njegovu publiku. Generalno, to je kontrapunkt na kome je dramatičnost Zigi Stardasta i njegov emotivni kvalitet bio očigledan. On je, zapravo, i hteo da se spustio tu zbog te prljavštine, mraka, kao što rekoh, jada i čemera, koji okružuju ljude. Mladi su se u tome prepoznali, to nije postojalo ranije. On je to, na fin jedan način, pretvorio u umetnički izraz."

Kroz lik Zigi Stardasta, Bouvi pokazuje i koliko daleko je spreman da ide u promišljanju svakog detalja pri kreiranju alter ega koristeći i druge medijume pored muzike za kreiranje poruke. Taj medijum je, u slučaju Zigi Stardasta a i kasnije kreiranih persona, bio sam Bouvi. O tome takođe govori Ambrozić: "Naravno da su postojale, pre toga, ludački obučene rock zvezde. Naravno da su se i ljudi ranije raspojasavali još u vreme Liberačija i raznih drugih izvođača, čak i džezeri su znali, kao da ne pričamo crnci, ali niko to nije pretvorio, kao David Bowie, u umetničku ekspresiju u tom smislu da je on koristio odeću, make up, znači šminku i zvuk kao jednu celinu u tome da kaže kao "ali, ja sam jedna kreacija". On je kreacija, i sve je bilo kreacija oko toga. Ali, da bi to bilo još upečatljivije trebala mu je ta mračna pozadina. A još je luđe bilo što je izabrao za mračnu pozadinu sporednu englesku ulicu koju su, očigledno, svi u Engleskoj instiktivno doživeli kao nešto što je jedna svakodnevnica." Ambrozić dalje vidi i Bouvijevu socijalnu angažovanost u kreaciji alter-ega Zigi Stardasta: "To se stvarno desilo, nije to sad bilo igra. U slučaju David Bowiea je bio stvaran pomak sa stvarnim ljudima i sa stvarnim životima tih ljudi. U tome je negde veličina i čar i magija David Bowiea bila kao izvođača, u tim nekim ranijim periodima. Nije to bila gluma glume radi, igra igre radi, presvlačenje presvlačenja radi, kao kod nekih izvođača kasnije. To je stvarno, u tom trenutku, delovalo oslobađajuće...dato sa vrlo jasnim rok end rol stavom i istom tom antikorporacijskom oštricom i on u stvari, kritikuje rok end rol kao biznis, isto kao i Pink Floyd. Cela ta generacija koja je odrasla tamo, mada je prodavala mnogo ploča, je zadržala tu antikorporacijsku oštricu i kasnije."

Bouvi je govorio da mu je, kao inspiracija za kreiranje estetike lika Zigi Stardasta, služio prikaz likova iz Barouzovog romana "Wild Boys" iz 1971. godine: "Mešavina toga (Barouza) i filma 'Paklena pomorandža' su dali oblik i izgled onoga što će postati Zigi i Pauci. Oba dela su bila moćna, posebno pljačkaške dečake bande iz Barouzovih 'Divljih dečaka' sa njihovim noževima. Ja sam se snažno oslonio na to. Sve sam učitavao u sve. Sve je moralo da bude beskrajno simbolično."¹⁰⁵ Uticaj Barouzove novele vidljiv je i u homoerotskim motivima i androgenom stilu koji je praktikovao i alter-ego Zigi Stardast.

Album "Aladdin Sane" koji je Bouvi objavio 1973. nakon velikog uspeha prethodnog albuma, prikazuje i naznake novog alter-ega baziranog na Zigi Stardastu. Kako je album koncipiran u vreme Bouvijske ture u SAD, sam muzičar je često govorio da je Aladin Sejn ustvari Zigi Stardast na američki način. Ime lika je ustvari igra reči 'Aladdin Sane – A Lad Insane' što znači 'ludi mladić'. Bouvi je opisivao taj period kao vreme u kom je želeo da bude na sceni i izvodi svoje pesme, dok je istovremeno želeo da ne bude okružen "tim čudnim ljudima" aludirajući na predstavnike muzičke industrije i organizatore koncerata. Oprečna osećanja, kao i potrešenost šizofrenijom njegovog polubrata, bila su inspiracija za alter ego Aladin Sejna. Na fotografiji koja se nalazi na prednjoj strani omota, prikazan je lik Dejvid Bouvija sa crtežom oblika munje crvene i plave boje koja njegovo lice oštro deli na dva dela, jarko crvene kose i dočrtanom suzom koja se sliva niz lice i kaplje u udubljenje na ramenu. Fotografija je snimljena 1973. godine i postala je najpoznatija fotografija Dejvid Bouvija. Fotograf Brajan Dafi je mislio da je Bouvi dobio

105 <http://www.underground-england.co.uk/news/wild-boys/>, (7.6.2019.)

inspiraciju za oslikavanje lica munjom po prstenu koji je Elvis Prisli nekada nosio, međutim motiv je upućivao na pukotinu u личности ili na podeljenost ličnosti kako je sam Bouvi objašnjavao. Toni Defris, Bouvijev menadžer je zahtevao da fotografija bude štampana, tada najnovijom tehnologijom štampanja iz sedam (umesto 4) prolaza, što je jedino mogla da izvede štamparija u Cirihu (Pegg 2011, 664). Fotografija sa ovog omota je postala ikonični simbol muzičara, prevazilazeći popularnost samog albuma i prodirući u sferu opšte kulture i informisanosti.

Sledeća persona je bio Halloween Jack, glavni lik osmog Bouvijevog albuma "Diamond Dogs" iz 1974. godine. Na omotu ovog albuma je retuširana, odnosno oslikana fotografija na kojoj je prikazan muzičar koji je pola čovek a pola pas. Helouvin Džek je lik koji živi u oronulom i propalom gradu gladi – "Hunger City" a likom i dalje podseća na Zigi Stardasta i Aladin Sejna, naročito zbog vatreno crvene kose i uklonjenih obrva. Druga persona, koja je pratila album "Diamond Dogs" i prateću turneju, bio je The Soul Man. Soul Men je bio uvertira za sledeći album u ritam i bluz stilu, "Young Americans", a neke od pesama sa ovog albuma su izvođene na turneji koja mu je prethodila. Ovaj alter-ego je imao narandžastu kosu ali mnogo uredniju, uglađenu unazad, nosio je žuto odelo i, poput prethodnih Bouvijevih persona, nije imao obrve. Njegova fotografija se pojavljuje na omotu albuma "Young Americans" iz 1975. godine. Na njoj Bouvi deluje muževnije i prirodnije nego na prethodnim omotima i kao da najavljuje njegov sledeći i poslednji alter ego.

Uz album "Station to Station" iz 1976. godine, Dejvid Bouvi je kreirao jedan od njegovih najčudnijih alter egoa – hladnokrvnog Thin White Duke koji je, po spoljašnjem izgledu delovao, manje čudno. Obučen u belu košulju, sive ili crne pantalone i mantil, uredno očešljane kose, Thin White Duke se razlikovao od svih prethodnih Bouvijevih persona. Muzičar ga opisuje na sledeći način: "Arijevac, fašističkog tipa koji bi želeo da je romantičan, apsolutno bez ikakvih emocija ali ispaljuje mnogo neo-romantike."¹⁰⁶ Ovaj alter ego je vremenski koincidirao sa periodom u kom je Bouvi najviše konzumirao droge ali i sa njegovim radom na filmu Nikolas Rega – Čovek koji je pao na zemlju iz 1976. godine. Bouvi je glumio vanzemaljca, Njutona, koji je trebalo da deluje kao da nema emocije pa je moguće da je pripremanje za ovu ulogu uticalo i na kreiranje hladnog alter ega koji prati album "Station to Station". Kontrast između androginog Zigi Stardasta, Aladina Sejna i muževnog i ekstremno urednog Tin Vajt Djuka, bio je upadljiv i koncipiran je pri povratku nastupima u Evropi, što je možda bilo i tendenciozno osmišljeno kako bi se dopao evropskoj publici. Kako bi svoj alter ego učinio realističnim, Bouvi je često ulazio u njegovu ulogu i van scene pa je u tom periodu izjavljivao u intervjuima da je "Hitler bio jedna od prvih rok zvezda... jednako dobar kao Džeger (Mik Džeger iz grupe Roling Stouns)". Nakon perioda prekomernog konzumiranja droge koji je obeležio ovaj alter ego, Bouvi započinje takozvanu Berlinsku trilogiju i u potpunosti prestaje da kreira nove alter egoe, izjavljujući da je upravo iskustvo sa poslednjim alter egom bilo zastrašujuće a da je period od 1974. do 1977. godine, "najmračniji period njegovog života" kada se ozbiljno zabrinuo za svoje mentalno zdravlje.

Ni jedan muzičar nije imao toliki broj alter egoa kao Dejvid Bouvi koji je za svaki konceptualni album kreirao lik u čiju ulogu bi ulazio na sceni ali i van scene. Piter Gejbrijel je takođe kreirao više scenskih persona ali je njih koristio samo pri javnim nastupima i one nikada nisu postale toliko opšte poznate. Jedan od njegovih scenskih alter ega, Monkeyman Gabriel (majmun-čovek Gabrijel) nalazi se na omotu albuma "Plays Live" iz 1983. godine. Album je sniman "uživo" na koncertu, tako da je, po uobičajenoj praksi, na imotu fotografija sa koncerta. Međutim, ova fotografija je uvećan segment tridesetpet milimetarskog filma na kome je prikazano šminkom maskirano lice muzičara koje podseća na majmuna. Šminka je svetlucava i plavičastih tonova, tako da ne deluje prirodno, već nadrealno. Fotograf i novinar, Armando Galo o ovoj fotografiji kaže: "Fotografija je snimljena u decembru 1982. godine u Univerzal Amfiteatru u Los Anđelesu, tokom etape Piterove 'Security' ture. U toku izvođenja pesme 'Lay Your Hands On Me'

106 Alex Wood, The Thin White Duke – David Bowie's Fascist Alter-Ego, 2019. <https://standrewsradio.com/the-thin-white-duke-david-bowies-fascist-alter-ego/> (11.12. 2019.)

Piter bi pogledao u publiku na vrlo intenzivan način, pre nego što bi se bacio na podignute ruke obožavaoca. To je takođe bio redak trenutak da se uhvati kamerom plavetnilo njegovih očiju. I uspeo sam! Nekoliko meseci kasnije, Piter je došao u moju kuću u Los Angelesu jer sam mu pripremio slajd šou iz kog je trebalo da izabere fotografije za njegov sledeći album sniman uživo. Kada se pojavila ova fotografija, svima nam se najviše svidela. Bio sam iznenađen kada sam video konačan rezultat na 'Plays Live'. Originalna fotografija njegovog lica i ruku je bila na filmu od 35mm ali je fotografija koja se našla na omotu hrabro isečena i uveličana tako da se vidi samo njegovo lice, zbog čega se dobila znastva tekstura slike."¹⁰⁷

Piter Gejbrijel je koristio maske kako bi kreirao scenske persone koje su mu pomagale da odvoji svoju privatnu ličnost od scenske i popularne. Ove persone su pojačavale političku poruku njegove muzike ali i dozvoljavale izvesno razgraničenje između njegovog političkog aktivizma i delovanja u političkim organizacijama kao što je Amnesty International i muzičkog performansa. (Pedelty 2013, 28)

Muzičarka Džoni Mičel se u periodu od oko šest godina pojavljivala kao alter ego muškog pola, koga je nazvala Art Nuvo. Ovaj alter ego je specifičan po tome što je drugačijeg pola i boje kože od muzičarke koja se povremeno maskirala u njega tako da je i bliski prijatelji nisu prepoznavali. Džoni Mičel, prurušena u Art Nuvoa, pojavljuje se na omotu albuma "Don Juan's Reckless Daughter" iz 1977. Na omotu albuma je kolaž od više fotografija komponovanih tako da je prikaz Džoni Mičel kao Art Nuvo, crnac u odelu karakterističnom za makroa, u prvom planu, dok je fotografija muzičarke na kojoj je prepoznatljiva, u drugom planu. Alter ego Art Nuvo se javno pojavljuje u još nekoliko navrata. U filmu o koncertu "Shadows and Light", iz 1980. montažom je ubačen snimak u kom poslednji stih pesme "Furry Sings the Blues" izvodi Art Nuvo tako da deluje kao da on preuzima identitet pevačice. Ovakav potez je i ironičan jer tekst pesme govori o savremenoj beloj muzičarki koja odlazi u prošlost i u Memfis da svedoči rađanju bluz muzike.¹⁰⁸ Alter ego Art Nuvo se pojavljuje i u kratkom filmu iz 1982. godine "The Black Cat in the Black Mouse Socks". Kroz ovaj alter ego Mičel adresira i crnačko, odnosno bluz poreklo rok muzike i pitanja rodnog identiteta i uloge. Na ostalim omotima, muzičarka se pojavljuje kao zamišljena ili prirodna devojka, najčešće snimljena u prirodnom ambijentu ili uz upotrebu efekta preklapanja negativa koji daje utisak sanjarenja. Primetno je odsustvo namere da se primeni aktuelni, popularni i komercijalno fokusirani princip u koncipiranju omota ploča i stiče se utisak da umetnica ima kontrolu nad aspektom dizajna omota njenih albuma.

Stivi Niks je kreirala misterioznu scensku personu Rhianon inspirisana velškom mitologijom. Sarađivala je i sa dizajnerkom odeće Mrdži Kent kako bi osmislila odeću u kojoj je nastupala kao ovaj alter ego a koja se sastojala iz širokih haljina i suknji, dugih šalova i cipela sa đonom u obliku debele platforme. Lik Rhianon se pojavljuje i u istopimenoj pesmi na albumu "Life Becoming a Landslide iz 1975. godine. Pesa opisuje njene karakteristike:

"...She is like a cat in the dark
And then she is darkness
She rules her life like a fine skylark
and when the sky is starless
Once in a million years a lady like her rises..."

Iz pesme se vidi da je ona mračna i misteriozna, nedostupna i upravlja svojim životom graciozno i nadmoćno. Persona Rhianon se uklapala u narativ iz osamdesetih po kom je Stivi Niks praktikovala magiju i bila veštica. Stivi Niks je ove narative stimulisala još sedamdesetih kada je na koncertima, dok je najavljivala pesmu Rhianon, govorila da je to pesma o veštici. Njeni nastupi su

107 <http://realworldgalleries.com/live/> (28.5 2019.)

108 Miles Parks Grier, The Only Black Man at the Party – Joni Mitchell Enters the Rock Canon, Genders OnLine Journal, Issue 56, Fall 2012

bili toliko sugestivni da su neki rok kritičari opisivali kako je na koncertima govorila nekim čudnim arhaičnim jezikom i delovala kao da je pala u trans. Lik Rhianon se pojavljuje na fotografiji na omotu albuma "Roumors" iz 1977. godine. Na fotografiji su dvoje članova grupe, Flitvud i Niks obučeni u renesansne kostime. Niks je obučena u svoju scensku personu "Rhiannon" dok Flitvud oko struka ima vezane dve loptice koje mu vise između nogu ludirajući na testise. Ove loptice je uvek imao na sceni i često ih koristio da svira na njima. U ruci Flitvud drži staklenu kuglu kroz koju se referira ka drugim albumima i omotima iste grupe. Staklena kugla je prikazana i na omotu albuma "Fleetwood Mac" iz 1975. godine. Na ovoj fotografiji su prikazani Bakingem i Flitvud, takođe u kostimima iz ranijih epoha. Flitvud kleči na cipelama tako da deluje kao patuljak, dok je kristala kučla u vazduhu, iznad njegove glave a njegovav ruka je u takvom položaju kao da ju je ona izbacila u vis. Kristalna kugla na fotografijama na omotima albuma grupe Flitvud Mek je motiv koji se ponavlja i koji gradi vezu među albumima ali i misteriozni narativ kroz koji se stvara aura misterioznosti. Kada se pažljivo posmatra kristalna kugla na omotu albuma iz 1977. "Roumors" vidi se da se u njoj nalazi odraz fotografije sa omota albuma iz 1975. godine, dok se na omotu albuma "Dance" koji je sniman na koncertu a objavljen 1997. nalazi kristalna kugla sa refleksijom fotografije sa omota albuma "Roumors".

Rhianon se, kao alter ego pojavljuje i na omotu prvog samostalnog albuma Stivi Niks "Bella Donna" iz 1981. godine, kao i na omotu albuma "Wild Heart" iz 1983. godine. Na prvom albumu je fotografija muzičarke u dugoj beloj haljini sa velikom belom pticom u rukama dok se na drugom omotu nalazi montaža triju fotografija muzičarke. Inspiracija za ovaj kolaž su slike nemačke umetnice Sulamit Vulfing koju je Stivi Niks pominjala kao izvor inspiracije za sve elemente stilizacije njene scenske persone Rhianon.

Scenski alter ego je jedan od načina na koji muzičari stvaraju identitet odvojen od njihovog privatnog identiteta koji koriste u ličnoj komunikaciji. Nekad je scenski alter ego način da se konstruiše i pošalje društvena, psihološka ili politička poruka (Bouvi, Gejbrijel). U drugim slučajevima, scenski alter ego je estetski izraz ili sredstvo kreiranja misterioznog narativa (Niks, Bakingem, Flitvud, Loper, Kuper). Potreba za konstruisanjem scenskog alter ega potiče iz pozorišnog karaktera muzičkih koncerata. Scenografija, kostimi i libreto karakteristični za operu, na rok koncertima imaju drugačiji oblik i stil ali su i dalje prisutni. Muzički albumi koji kroz tekst opisuju određeni narativ, nazivaju se rok operama. Kroz pomenute elemente je moguće uočiti vezu pozorišnog i muzičkog scenskog izvođenja a time i povezanost kreiranja scenskog alter ega u muzici i likova na pozorišnoj sceni. Bitna razlika je u tome što muzičar ne menja svoj alter ego kroz različite koncerte (mada ga neki od muzičara menjaju tokom karijere, poput Dejvid Bouvija) i što nikada u javnom izvođenju, a ponekad i u privatnom životu (Bouvi), ne izlazi iz uloge svog scenskog alter ega.

V. 12. Imaginarni svet

Omoti albuma koji uključuju fotografije koje ne konstruišu određenu poruku koju je moguće verbalizovati, već stvaraju određenu atmosferu ili prikazuju svet iz mašte, retki su u prvoj polovini sedamdesetih godina. Osamdesetih godina, pojavom ambijentalne muzike a naročito elektronske ambijentalne muzike nezavisnih izdavačkih kuća, više je primera omota koji pripadaju ovom aksijalnom kodu. Odsustvo muzičra na omotima i nejasna poruka a često i apstraktni, neprepoznatljivi oblici na fotografijama, sugerišu odsustvo potrebe da se publika privuče bilo kojim drugim narativom osim samim muzičkim sadržajem. U ovom pristupu vidljivo je negiranje učešća u marketinškoj sferi dominantne muzičke industrije popularne muzike i isticanje umetničkog karaktera ili umetničke komponente muzike. Omoti su koncipirani tako da privlače publiku iz sfere poznavaoaca muzike i višeg obrazovanja. Potkategorije u okviru ovog aksijalnog koda uključuju prikaze koji su nadrealni, apstraktni ili impresionistički. Nadrealni prikazi su češći u periodu sedamdesetih godina kada je pojačano opšte interesovanje za nadrealizam u umetnosti, psihoanalizu

i eksperimentisanje sa opijatima i halucinogenim drogama. Apstraktna i impresionistička fotografija su češći osamdesetih godina kroz period u kom se razvijaju elektro i ambijentalni muzički pravci.

Nadrealistička fotografija, koja je kadar iz nadrealnog filma Filipa Garela "Unutrašnji ožiljak" iz 1972. godine, pojavljuje se na omotu albuma "Desertshore" autorke Nico iz 1970. godine, dakle pre nego što je film završen. Na fotografiji je prikazana Niko koja jaše belog konja koga za uzde vodi njen sin, tako da je moguće, s obzirom na naziv filma, da se radi i o psihoanalitičkoj temi. Fotografija je uokvirena ramom koji asocira na optičku umetnost.

Apstraktna fotografija koja opisuje naziv albuma nalazi se na omotu albuma "Obscured by Clouds" grupe Pink Floyd iz 1972. godine. Na albumu je ugaonom muzika koju je grupa snimila za film "La Vallée" koga je režirao Barbe Šreder 1972. godine. Omot je, kao i skoro sve omote grupe, dizajnirao Storm Torgerson sa Obri Povelom iz dizajn studia Hipnozis. Na omotu se nalazi fotografija projekcije slajda sa kadrom iz filma, fomata od 35mm na kome je bio prikazan čovek koji sedi na drvetu. Slajd je bio oštećen i uvećan tako da se na fotografiji ne vidi više ljudska figura, već brojne tačke koje deluju kao kišom zamagljen pogled u svetlo. U knjizi "Pigs Might Fly – The Inside Story of Pink Floyd", Mark Blake citira Torgersona koji govori o fotografiji na ovom omotu u njegovoj knjizi "Mind Over Matter": "Odjednom, pred našim očima, fotografija van fokusa dodala je prikazu transcendentni kvalitet...Ili smo tako nešto rekli Barbeu (Šrederu)". Kasnije je Torgerson poricao Šrederovu tvrdnju da Hipnozis namerno nije posvetio više pažnje omotu ovog albuma jer nije hteo da konkuriše predstojećem albumu "Dark Side of the Moon" koji je nedugo potom objavljen, govoreći da su jednaku pažnju posvetili svakom omotu na kom su radili (Blake 2013, 185).

Omot albuma "Mind Games" Džona Lenona iz 1973. godine može da se svrsta u nekoliko aksijalnih kodova: Pitanja identiteta (potkategorija deljenje privatnosti) i Psihološke teme uz aksijalni kod Imaginarno kom pripada zbog nadrealne kompozicije fotografije koja je konstruisana iz više fotografija. Komponovana kao nadrealni pejzaž, fotografija uključuje profil Joko Ono koji je postavljen na horizontu, tako da deluje kao planina. Na nebu, iznad profila, prikazana su dva Sunca ili dva Meseca, dok poljem koje se prostire do planine "korača" Džon Lenon.

Naglašena umetnička komponenta muzike kroz apstraktnu fotografiju je deo poruke vizuelnog prikaza na omotu albuma "Belonging" čiji su autori različiti kompozitori savremene klasične i ambijentalne muzike: Jan Garbarek, Kit Džeret, Palle Danielsson i Džon Kristensen. Na fotografiji, kojom preovlađuju plavi tonovi neba i vode, kao akcenat se ističu četiri jajeta ili balona koji su priljubljeni jedno uz drugo i u različitim bojama – žutoj, svetlo plavoj, zelenoj i ljubičastoj. Jaja se ogledaju u vodenoj površini, kao i nebo, tako da kompozicija deluje nedokučivo. U jednom trenutku deluje kao da jaja ili baloni lebde na nebu a u drugom kao da plutaju po vodenoj površini. Upadljiva je aluzija na četiri kompozitora, autora albuma, kao i odsustvo njihovih likova ili želje za popularnošću.

Nebo i more su prikazani i na omotu albuma "Stratosfear" grupe Tangerine Dream iz 1976. godine. Fotografiskim postupkom pri razvijanju fotografije dodate su neprirodni pink i zeleni tonovi, kao i geometrijske forme koje sugerišu perspektivu sa jednom tačkom nedogleda, tako da se u kompoziciji mešaju realno i imaginarno što rezultira intrigantnim prikazom.

Brajan Ino i Dejvid Birn su bili poznati po sklonosti eksperimentu u muzici ali i po kontroli svakog aspekta njihovih izdanja u kojima omot predstavlja važan element celine. Na omotu albuma "My Life in the Bush of Ghost" nalazi se fotografija televizijskog ekrana na kom se nalaze geometrijske forme koje podsećaju na šematizovane prikaze ljudi. Cela površina fotografije je prekrivena tankim linijama koje asociraju na uvećanu površinu ekrana. Omot je koncipiran i napravljen na sličan način na koji je koncipirana i napravljena muzika na albumu – kroz upotrebu elektronskih i organskih elemenata odnosno električnih i akustičnih instrumenata. Piter Sevil, koji je bio dizajner izdavačke kuće Factory Records koja je objavljivala i albume grupe New Order i negovala post pank i elektronsku muziku osamdesetih godina, dizajnirao je i ovaj omot. Odabir Sevila za dizajnera omota ovog albuma koji nije objavila izdavačka kuća Factory Records, sugeriše

idejnu povezanost muzičara sa autorima ove izdavačke kuće. Fotografija ekrana ali bez dodatnih oblika koji bi išta sugerisali, nalazi se i na omotu albuma "World of Echo" autora Artura Rasela iz 1986. godine. Album takođe pripada žanru savremene eksperimentalne i elektronske muzike. Brajan Ino je koristio apstraktnu fotografiju i na omotu albuma "Apollo: Atmospheres and Soundtracks" iz 1983. godine. Ipak, iako fotografija podseća na apstraktne fotografije neke teksture na zidu, radi se o fotografiji koja je snimljena 1971. godine tokom Misije na Mesec Apolo 14, a predstavlja površinu Meseca. I na omotu albuma "Pearl" koji je Brajan Ino snimio sa Harold Badom a objavljen je 1984. godine, nalazi se fotografija teksture tkanine bogato ukrašene biserima, draguljima i ostacima plastike.

Iako se na omotu albuma "Pornography" grupe The Cure iz 1982. godine, nalazi zajednička fotografija članova črupe, ona je toliko zamućena i distortirana da lica nisu prepoznatljiva. Preovlađuju crveni i narandžasti tonovi kao i kontrastni, crni. Prikaz deluje kao scena iz sna ili košmara.

Fotografija koja je isečena na uske trake koje su nakon toga ponovo složene tako da daju izmenjen fotografski prikaz, stvara efekat hladnoće i impresiju unutrašnjih psihičkih lomova koji se sugerišu i naslovom albuma "Burning from the Inside" grupe Bauhaus iz 1983. godine, pa se zbog toga može svrstati i u aksijalni kod Psihološke teme. Tonovi na fotografiji su crni, sivi, plavi i beli a na njoj je prikazano ogoljeno drvo sa izlomljenim granama. Fotografija je u kontrastu sa nazivom albuma jer deluje hladno, dok naziv albuma sugeriše sagorevanje i toplotu odnosno sagorevanje koje se ne vidi jer se odvija "iznutra".

Nezavisna izdavačka kuća 4AD je bila prepoznatljiva po omotima koji sugerišu određenu, najčešće melanholičnu i misterioznu atmosferu ili imaginarni svet i skoro nikada ne prikazuju muzičare na fotografijama. Kroz ovakav pristup dizajnu, izdavačka kuća tretira izdanja kao umetnička dela, odvojena od samih autora, dok sebe stavlja u ulogu saradnika u kreiranju predmeta ploče. Jedan od tipičnih primera je omot albuma "Treasure" grupe Cocteau Twins iz 1984 godine na kome se nalazi fotografija fine, providne tkanine, ukrašene bogatim vezom, ispod koje se vidi krojačka lutka obložena crnim satenom. Tkanina lebdi oko lutke u dramatičnoj igri svetlih i tamnih tonova i podseća na duha ili misterioznu energiju zbog koje deluje kao da se nabori kreću. Na sledećem albumu iste grupe – "Victorialand", iz 1986. godine, nalazi se fotografija neprepoznatljivih oblika i teksture koja asocira na blago namreškano površinu vode. Moguće je da se radi o fotografiji dela Antarktika koji se zove Viktorialend, na kog upućuje naziv albuma.

Na drugom izdanju iste izdavačke kuće "It'll End in Tears" grupe This Mortal Koil iz 1984. godine, nalazi se fotografija žene koja žmuri dok joj je kosa nošena vetrom ili vodom a oko nje svetlucaju zvezde. Fotografija je monohromatska ali slabijih kontrasta pa se dobija utisak melanholije. Pomenuta grupa je projekat izdavačke kuće kroz koji su se okupili razni muzičari koji su objavljivali albume za ovu izdavačku kuću pa je kroz ovaj album izdavačka kuća još dublje ušla u kreativni proces stvaranja albuma. Na omotima ostalih albuma ove grupe, nalaze se fotografije istog modela (Pallas Citroen) snimljenih na sličan način, čime se stvara kontinuitet u dizajnu.

Na omotu albuma "Signos" grupe Soda Stereo iz 1986. godine, nalazi se apstraktna fotografija na kojoj se uočava nekoliko sitnih oblika koji nisu dovoljni da bi se utvrdilo kako je ona nastala. Moguće je da se radi o mrljama na filmu ili o mikroskopskom preparatu.

Fotografija na omotu albuma "Candy Apple Gray" grupe Hüsker Dü iz 1986. godine deluje kao sjajna staklena površina osvetljena svetlima različitih boja tako da efekat podseća na sliku iz kaleidoskopa. Na opisanoj površini naziru se nitne karakteristične za odeću pank, post pank i hevi metal stila, tako da se kroz delimično apstraktnu fotografiju sugeriše i muzički pravac. Tekstura na omotu albuma "The Nephilim" grupe The Fields of the Nephilim iz 1988. godine, sugeriše stari pergament. Nema drugih oblika na ovoj fotografiji osim površine na kojoj je tekstura starog papira na kojoj su ispisana imena grupe i albuma čime su autori želeli da dodaju mističnost drevnih manuskripta albumu i muzici.

Mračan imaginarni svet u kome svetle samo televizijski ekrani, melanholija i bezvoljnost, čine atmosferu koju sugeriraju fotografije na omotu albuma "Darklands" grupe Jesus and Mary Chain iz 1987. godine. Fotografija je kadar iz video spota za pesmu "Happy When it Rains". Postavljena je ukoso i zamučena je a kontrasti su toliko jaki da figure muzičara deluju kao siluete. Iako im lica nisu vidljiva, bezvoljnost i inertnost se vide iz položaja njihovih tela.

Zamućena fotografija, fotografija van fokusa, preklapanje više negativa, dodavanje i menjanje boje su fotografski efekti koji se često koriste na fotografijama na omotima post pank muzičkih albuma kako bi se postigao efekat melanholične ili snolike atmosfere. Primer preklapljenih negativa uz dodavanje hladnih tonova boja vidi se na fotografiji na omotu albuma "Desintegration" grupe The Cure iz 1989. godine. Na fotografiji je i delimično providan, poput duha, portret frontmena grupe a njegovo izrazito bledo i našminkano lice prekrivaju listovi i cvetovi crne, plave i zelene boje.

U ovom aksijalnom kodu, najviše je izdanja nezavisnih izdavačkih kuća koje su težile da se i vizuelno razlikuju od izdavačkih kuća mejnstrim popularne muzike. Negiranje želje za finansijskim uspehom i širokom popularnošću, stvaranje aure elitističke autorske muzike koja je namenjena samo publici sa prefinjenim ukusom koji se razlikuje od ukusa većine, posmatranje muzičkog albuma i njegovog mota kao umetničkog proizvoda, odnosno umetničkog dela, stoji u osnovi konstrukcije koncepta omota iz ovog aksijalnog koda. Bruce Licher, muzičar i osnivač izdavačke kuće Independent Project, govori o sopstvenom pristupanju kreiranju muzičkog albuma i njegovog omota: „Osnovao sam izdavačku kuću jer mi se dopadala ideja stvaranja ploče kao umetničkog dela a i skoro sam kupio gitaru. Dok sam studirao na UCLA kao student umetnosti, želeo sam samo da stvaram malo buke koju bih stavio u zanimljivu formu, tako da, kada sam jednom napravio singl od 7 inča, pomislio sam 'Ovo je bilo zabavno, napraviću još jedan!' Tako je sve počelo“¹⁰⁹

V. 13. Zajedništvo

Na fotografijama na omotima albuma iz ovog aksijalnog koda nalaze se zajedničke fotografije članova grupe na kojima je vidljivo isticanje prisnog i prijateljskog odnosa među članovima, najčešće kroz pozu i gest a ponekad i kroz odeću i ambijent snimanja. Odnosi među muzičarima u muzičkim grupama su bili česta tema novinskih narativa kojima je zainteresovana publika zadovoljavala znatiželju. Fotografije na omotima albuma su tako postajale sastavni deo narativa o prijateljstvu ili emotivnim odnosima među članovima muzičkih grupa. U interakciji narativa i fotografija na omotima albuma iz ovog aksijalnog koda, narativi, kada su prisutni, imaju funkciju releja za fotografije. Zajedništvo kao tema fotografija na omotima gramofonskih ploča je češće na izdanjima iz sedamdesetih godina a karakteristično za grupne fotografije na omotima pank albuma. Na ovim omotima, često se ističe drugarski odnos među članovima grupe. Na skoro svim grupnim fotografijama oni su u nekoj interakciji ili pokazuju povezanost kroz stav i pozu. Skoro svi omoti albuma grupe Ramones, prikazuju članove grupe kao da su braća iz iste porodice a oni su se često i predstavljali tako, koristeći naziv grupe kao svoje prezime (Ramone). Na fotografijama oni uvek stoje naslonjeni na zid u istovetnoj odeći i sa sličnim frizurama, istih, nezainteresovanih pogleda koji deluju kao da su pod uticajem droge. Članovi grupe Clash, na zajedničkim fotografijama (Sandinista, 1980, Combat Rock, 1982.) deluju povezano kroz zajednički cilj. Oni, za razliku od Ramonsa, izgledaju kao da su u nekoj borbi protiv sistema o kojoj govore i njihove pesme. Članovi grupe Buzzcocks, na omotu albuma "In A Different Kitchen" iz 1978. godine, prikazani su kako stoje u malom prostoru i svi posmatraju kameru, odnosno posmatrača. Njihova odeća i skućeni prostor, kao i blago oslanjanje jednih na druge, grade utisak da se dobro poznaju i da su u čvrstom prijateljskom odnosu. Za razliku od njih, na zajedničkoj fotografiji na omotu albuma "Damned" istoimene grupe, članovi grupe su prekriveni šlagom i deluju kao da se

109 Interview: Savage Republic's Bruce Licher, <https://daily.redbullmusicacademy.com/2013/06/bruce-licher-interview>, (12.5.2016.)

međusobno zadirkuju i zabavljaju. Prikaz "lide" zabave šalje poruku o njihovoj opuštenosti u međusobnom odnosu i prihvatanju šale na sopstveni račun, svojstvenom grupi dobrih prijatelja.

Hard rok i hevi metal grupe, takođe ističu zajedništvo kao motiv na omotima albuma ali je kod njih istaknuto drugarstvo među članovima grupe, pre nego zajednička borba i ideologija koja povezuje članove grupe. U tom smislu, fotografije na ovim omotima sadrže motive koji ilustruju emotivnu komponentu odnosa među muzičarima.

Primeri zajedništva u kreativnom procesu su fotografije na omotima albuma "At Filmore Est" Allman Brothers Band iz 1971, "CSN" Crosby, Stills & Nash iz 1977 i "Who Are You" grupe The Who iz 1978. godine. Nasmijana lica iza scene, među transportnim kutijama prikazuju verovatno jednu od scena sa turneje Allman Brothers Band a slična je i fotografija na omotu albuma "Who You Are" grupe The Who na kojoj su prikazani članovi grupe među kablovima i pojačalima iza koncertne pozornice, kao da se radi o radnicima u nekoj fabrici. Crosby, Stills & Nash kroz fotografiju na omotu albuma CSN prikazuju metaforu za zajednički kreativni proces. U svakodnevnoj, sportskoj odeći, u ležernim pozama oni sede na brodu i jedre po talasastom moru. Svaki od muzičara gleda u drugom pravcu kao metafora za različite stilove svakog od njih, ali se brod, metafora za putovanje kroz kreativni proces, kreće u jednom, zajedničkom pravcu.

Grupa Slayed na omotu albuma "Slayed?" iz 1972. godine prikazana je bez instrumenata a u prvom planu su pesnice na kojima je ispisan naziv grupe čime ističu da je njihov zajednički identitet ono što žele da istaknu ispred individualnosti svakog od članova. Iz iste godine je i album "Foghat" istoimene grupe na kome su prikazani članovi grupe u seoskom ambijentu i svakodnevnoj odeći, kao da se radi o druženju tokom odmora krajem nedelje. Na ovoj fotografiji je upotrebljen i efekat monohromatske fotografije u sepia tonovima tako da deluje kao da se radi o staroj fotografiji iz privatnog fotografskog albuma. Na isti način, opušteni i nasmijani u uobičajenoj, svakodnevnoj odeći u prijateljskoj interakciji, prikazani su i članovi grupe Lynyrd Skynyrd na omotu albuma "(pronounced 'lēh-'nérd 'skin-'nérd)" iz 1973. godine, ali se oni nalaze u gradskom ambijentu, na ulici u Jonesborou u Džordžiji u SAD.

Jedna od najpoznatijih fotografija koje ilustruju prijateljstvo među muzičarima, autorima muzike na albumu je fotografija na omotu albuma "Born to Run" Bruce Springsteen iz 1975. koju je snimio Eric Meola. Na fotografiji su prikazani Bruce Springstin i saksofonista u Springstinovoj grupi, Klirens Klemons. Crnobela fotografija se prostire na obe strane omota, tako da ju je moguće sagledati jedino prilikom otvaranja stranica omota. Fotografija je postala toliko poznata i simbolična da su Springstin i Klemons zauzimali pozu sa fotografije na svakom koncertu. Fotografija, iako deluje spontano, snimljena je u studiju na šta ukazuje i osvetljenje i potpuno bela pozadina. U uvodu knjige Klirens Klemons - Big Man, Springstin se osvrće i na ovaj omot: "Kada pogledate omot albuma Born to Run, vidite lepu fotografiju, dobar omot, ali kada ga otvorite i vidite Klirensa i mene zajedno, album počinje da proizvodi svoju magiju. Ko su ovi momci? Odakle su se stvorili? Kakvu šalu njih dvojica dele? Prijateljstvo i narativ usečen u komplikovanu istoriju Amerike počinje da se formira a muzika je već u vazduhu." (Springsteen u Clemons 2009). U citiranom uvodu, Springstin pominje narativ koji je neplanirano proistekao iz fotografije a odnosi se na pitanje odnosa crnaca i belaca u SAD. Prijateljstvo dvojice muzičara prikazano kroz fotografiju na ovom omotu stavljeno je u kontekst problematičnih međurasnih odnosa u društvu kao primer da je moguće snažno prijateljstvo i zajednički kreativan rad. Kroz ovaj proistekli narativ, fotografija na omotu dobija i društveni kontekst.

Hipi potkultura je propagirala univerzalnu ljubav i široki krug prijatelja a se taj narativ često izražava kroz fotografije mladih ljudi na kalifornijskim plažama, okupljenim noću oko vatre, uz zvuke gitare i pesme. Fotografija na omotu albuma „Northern Lights / Southern Cross“ grupe The Band iz 1975. godine pripada ovom narativu kroz koji referira i ka hipi potkulturi i ka prijateljstvu među članovima grupe.

Omot albuma "Babylon By Bus" Bob Marlija iz 1978. godine ima naslovnu stranu na kojoj je nacrtan prednji deo autobusa sa prorezima na mestu gde su prozori, kroz koje se vide fotografije

muzičara koji sviraju u autobusu i zabavljaju se. Pored referiranja na naziv albuma, fotografije referiraju i ka druženju, zajedničkom putovanju, izvođenju muzike za sebe i zbog uživanja.

Fotografija na kojoj su muzičari bez instrumenata u svom stambenom bloku ukazuje na zajedničko poreklo, odrastanje i bliskost u svakodnevnom životu. Grupa Undertones je izabrala za omot istoimenog albuma iz 1979. godine takvu fotografiju, snimljenu u njihovom rodnom gradu Deriju. Oni sede na zidiću koji je verovatno njima dobro poznato mesto okupljanja, dok se u pozadini vide jednolični stambeni blokovi koji referiraju i ka sociološkim temama. Na sociološke teme upućuje i odeća članova grupe koja je u post pank stilu – Dr. Martin cipele, farmerice, crni kaputi.

Grupa Queen je na svim omotima albuma referirala zajedništvu među članovima grupe kroz zajedničke portrete, sa instrumentima (album "The Game" 1980.) ili kroz ikonične kompozicije (album "Queen II" iz 1974. godine). Na omotu albuma "The Miracle" iz 1989. godine, korišćenjem inovativnog alata Quantel Paintbox, lica članova grupe su spojena u jedno lice a u beleškama na omotu se ne spominje ni jedno ime osim imena grupe. Na taj način, članovi grupe ističu identitet grupe i njihov zajednički rad a svoju individualnost stavljaju u službu timskog kreativnog procesa.

Članovi grupe Van Halen na omotu albuma "Women and Children First" iz 1980. godine, prikazani su kako svi istovremeno sviraju jednu gitaru glumeći zanos sviranja na sceni i zabavljajući se iskazujući složnost u kreiranju i zajeničkom životu kao jedan od motiva karakterističnih za muške hard rok i hevi metal grupe.

Na omotu albuma "The Trinity Session" iz 1988. godine, članovi grupe Cowboy Junkies su prikazani kako sede oko niskog stola prepunog brze hrane i piće kako, u kućnoj atmosferi, verovatno stvaraju muziku sa ploče koja je unutar omota. Sa zadnje strane omota je fotografija istog stola, ovog puta bez muzičara i sa ostacima hrane i pića, kao reference na kreativnu žurku iz koje je nastao album. Fotografije imaju dokumentaristički karakter svedočenja o nastanku predmeta na čijem se omotu nalaze ali i o trenutku iz zajedničkog života članova grupe koji stvaraju u kućnoj, porodičnoj atmosferi.

Motiv muškog prijateljstva kao iskrenog i dubokog odnosa jeste motiv lojalnosti, postojanosti, muške čvrstine i vrline, jedne od moralnih vrednosti koja je bila značajna u muzičkim potkulturama sedamdesetih i osamdesetih godina. Grupa Kvin je isticala motiv prijateljstva i u tekstu pesme "Friends Will Be Friends" sa albuma "A Kind of Magic" iz 1986. godine. U tekstu pesme prijateljstvo traje do kraja života dok su ljubavni odnosi bolni i privremeni. Prijatelji su tu u svim teškim situacijama:

"It's not easy love, but you've got friends you can trust
Friends will be friends
When you're in need of love they give you care and attention
Friends will be friends
When you're through with life and all hope is lost
Hold out your hand 'cause friends will be friends
Right till the end"

V.14. Kritika muzičke industrije

Poruke kroz koje se demaskira i kritikuje muzička industrija, paradoksalno se pojavljuju na omotima gramofonskih ploča koje su predmet koji je, kao nosač zvuka, produkt muzičke industrije. U ovom paradoksu postaje vidljiva dualna tržišna priroda predmeta gramofonske ploče – ona je i kulturološki i komercijalni objekat. Gramofonska ploča, kao nosač zvuka, je predmet koji povezuje muzičare sa njihovom publikom ili medijum kroz koji muzičari prenose poruku do svoje publike. Takav predmet već implicira i strukturalni dualizam – medijum koji se proizvodi u fabrici i poruka koju proizvode muzičari i inženjeri zvuka. Gramofonska ploča, poput knjige, predstavlja medijum

kroz koji ideje, osećanja, misli deluju opipljivo i dolaze do publike. Kroz istoriju gramofonske ploče menjao se odnos prominencije autora muzike i autora patenta odnosno proizvođača nosača zvuka. Tomas Edison je na omotima i etiketama isticao samo ime svoje kompanije i patenta, dok je RCA počela da ističe imena muzičara i izvođača na koricama pored imena kompanije. Tokom pedesetih godina, prominencija izdavačke kuće je sve manja na omotima ploča i potpuno se preselila na etiketu zbog čega su muzičke izdavačke kuće počele da se nazivaju etiketama (labels, eng.). Tokom sedamdesetih i osamdesetih godina, velike izdavačke kuće su u drugom planu u vizuelnoj vidljivosti na omotima ploča, svedene samo na umanjeni logotip sa zadnje strane omota ili na kružnu etiketu na samoj ploči. Na taj način se maskira poreklo predmeta gramofonske ploče, odnosno stvara se privid umetničkog predmeta od industrijski proizvedenog, komercijalnog proizvoda.

Proizvodnja gramofonske ploče je visoko industrijalizovana i podrazumeva kompleksne mašine, stručne radnike i inženjere, skupu štampu omota i kako bi došlo do izdanja albuma, potrebno je da izdavačka kuća investira materijalna sredstva u proizvodnju. Ovakav odnos, podrazumeva međusobnu zavisnost jer kreacija predmeta gramofonske ploče nije moguća bez angažovanja obe strane - autora muzike i izdavačke kuće. Izdavačke kuće su, vođene isplativošću izdanja na tržištu i finansijskim uspehom, uspostavile komercijalne kriterijume pri odabiru autora i muzičkih albuma u čiju proizvodnju bi uložile novac. Pored toga, pravni timovi su sačinjavali kompleksne ugovore kojima bi često obmanjivali autore muzike i stavljali ih u nezavidan položaj tokom dužeg vremenskog perioda. Velike izdavačke kuće su se često mešale i u muzičku koncepciju albuma kao i u grafički dizajn omota sa ciljem podilaženja masovnom tržištu. Muzičare i muziku su u tom procesu posmatrali kao sredstvo za osvajanje tržišta. Sa druge strane, muzičari su se osećali iskorišćeno i prevareno u ovom odnosu. Iz tenzije na relaciji autori muzike – izdavači, nastale su nezavisne izdavačke kuće i muzička scena koja se oko njih formirala kao alternativna muzička scena a veće izdavačke kuće počinju da čine izvesne ustupke veoma popularnim autorima, tako što se manje mešaju u idejni, muzički i grafički koncept albuma ovih autora. Ustupci su u pojedinim slučajevima bili toliki da su dozvoljavali demaskiranje odnosa unutar muzičke industrije. Demaskiranje uz dopuštenje muzičke industrije, posmatrano iz ugla izdavačke kuće, predstavlja maskiranje komercijalne strane gramofonske ploče i uticaja izdavačke kuće jer deluje kao da su dizajner i muzičari potpuno nezavisni od druge strane u procesu kreacije. Maskiranje procesa proizvodnje, trgovine i poslovnosti koji stoje iza svakog proizvoda na tržištu, pa i iza gramofonske ploče i knjige, je karakteristično u slučaju muzičkih albuma rok muzike i ostalih potkulturnih muzičkih pravaca. Umetnost tokom šezdesetih godina i pop arta preispituje status umetničke slike kao robe i kroz obesmišljavanje kolekcionarstva razbijanjem aure originala i namernim stvaranjem serija istovetnih dela. Posedovanje umetničkog dela je dalje narušeno kroz umetnost performansa, enformela, dadaizam i futurizam, pravce koji su u likovnim umetnostima obeležili dvadeseti vek. Umetnost odbija da bude identifikovana kao ekskluzivna roba koja ima tržišnu vrednost. U popularoj muzici takođe dolazi do preispitivanja statusa albuma koji je neka vrsta meta-objekta, kao fotografija i kao knjiga. Nije oslobođena materijalnosti i industrije ali je njen sadržaj nematerijalne prirode. Otuda tendencija poricanja tržišne igre i proizvodnog procesa – jer se kroz ovo poricanje, ploča kao materijalni predmet, pojavljuje kao umetnički objekat, drugačiji od objekata masovne potrošnje. Ploča postaje kolekcionarski objekat vrlo rano u svojoj istoriji, već sa prvim šelak diskovima i tokom četrdesetih godina dvadesetog veka, pa i ranije u vreme fonografskih cilindara ali samo za bogatije kolekcionare.

Tenzija između muzičkih umetnika i muzičke industrije proizilazi iz različitih ciljeva i očekivanja koja ove dve strane imaju od predmeta gramofonske ploče. Komunikacija i povezivanje sa publikom sa jedne strane i finansijska korist i dobit sa druge strane reflektuju metafizički status muzičkog albuma na gramofonskoj ploči. Kritika muzičke industrije kroz fotografsku poruku na samom proizvodu muzičke industrije je paradoks koji takođe postoji zahvaljujući dihtomiji predmeta gramofonske ploče.

Jedan od najpoznatijih primera fotografije kroz koju se demistifikuje muzička industrija nalazi se na omotu albuma "Wish You Were Here" grupe Pink Floyd iz 1975. godine. Fotografija se ne nalazi na naslovnoj strani omota koji se prodavao uvijen u papir za pakovanje paketa, što se takođe može tumačiti kao subverzivna poruka kojom se ukazuje na tretiranje muzičke umetnosti kao tržišne robe, već je jedna od četiri fotograafije koje se nalaze na stranicama omota ploče. Fotografija korespondira sa pesmom "Have a Cigar" u kojoj se govori o lažima kojima muzička industrija zavodi muzičare željne slave dok ih tretira kao robu, bez empatije:

"Come in here, dear boy, have a cigar,
You're gonna go far,
You're gonna fly high,
You're never gonna die,
You're gonna make it if you try,
They're gonna love you.
I've always had a deep respect and I mean that most sincere;
The band is just fantastic, this is really what I think,
Oh, by the way, which one's Pink?
And did we tell you the name of the game, boy?
We call it 'Riding The Gravy Train' "

Druga pesma na albumu, "Welcome to the Machine" takođe se bavi temom muzičke industrije i muzičarima koji sanjaju da budu zvezde zamenjujući svoje želje i ciljeve tuđim:

"Welcome, my son
Welcome to the machine
What did you dream?
It's alright, we told you what to dream
You dreamed of a big star
He played a mean guitar
He always ate in the Steak Bar
He love to drive in his Jaguar
So welcome to the machine."

Fotografija u nadrealističkom maniru, podsećajući na slike Rene Magrita, prikazuje čoveka bez lica u poslovnom odelu, sa cilindrom i belim rukavicama tipičnim za mađioničare, kako stoji na pesku u pustinji. U ruci drži providnu gramofonsku ploču, koja je metafora za medij bez poruke ili medij bez sadržaja. Providna ploča ima samo etiketu koja je identična etiketi koja se zaista nalazi na ploči albuma "Wish You Were Here" kao da fotografija prikazuje jednu od situacija koje su prethodile izdavanju albuma. Pod jednom nogom čoveka bez lica, nalazi se poslovna torba izlepljena raznobojnim etiketama čime sugerise brojne uspešno zaključene ugovore koji se u njoj nalaze. Time se proces kreiranja gramofonske ploče opisuje kao deo trgovine i to banalne verzije prodaje od vrata do vrata od strane trgovačkih putnika. Druga fotografija na istom omotu prikazuje dva čoveka koji se rukuju a jedan od njih je u plamenu što je asocijacija na sleng koji se koristio da se opiše osoba koja je dovedena u loš položaj prevarom muzičke industrije – "getting burned" (zupaljen).

Muzičari kao deo pozorišne predstave ili lutkarskog pozorišta u kome je onaj koji režira predstavu i pokreće figure pravi kreator, prikaz je koji je grupa Jethro Tull koristila na omotu albuma "Benefit" iz 1970. godine. Fotografije muzičara su isečene i savijene tako da predstavljaju figurice u malom kartonskom pozorištu. Kroz jedan od prozora na pozornici, prikazani su sami članovi grupe kako posmatraju ovu pozorišnu predstavu. Ovaj fotografski kolaž uključuje i element

samokritičnosti i raskrinkavanja uloge samih muzičara u keiranju spektakla koji pokreće muzičku industriju.

Kritikovanje muzičke industije sa aspekta kreiranja muzičkih zvezda praktikovano je na omotu albuma "In Color" grupe Cheap Trick iz 1977. godine. Na fotografiji u boji, na prednjoj strani omota, prikazana su dva člana grupe na motociklima, kao dva opasna momka, dok se sa druge strane omota nalazi crno bela fotografija druge dvojice. Na ovoj fotografiji, koja je okrenuta naopako, prikazani su kako voze bicikle i deluju neugledno, dok iznad piše "...and in black and white". Igranje uloga medijski poželjnih i nepoželjnih muzičara su koristili i na prethodnom omotu prikazujući da je imidž zvezda nešto što je konstruisano i planirano a ne spontano i iskreno.

Na sličan način Elvis Costello kreira svoj imidž na omotima koje je dizajnirao Barney Bubbles. Na omotu albuma "This Year's Model" iz 1978. godine prikazan je muzičar sa fotoaparatom koji je istovremeno i model i posmatrač. Omot je namerno štampan sa štamparskim greškama, kao da se radi o papirnom pakovanju robe široke potrošnje na kojima mašina nije pravilno isekla delove pa su vidljivi tehnički štamparski elementi kao što je registar boja i linije za uklapanje. Na taj način se gramofonska ploča i muzičar deklarišu kao roba široke potrošnje, popularni model sa kratkim rokom trajanja.

Grupa Undertones na omotu albuma "Hypnotised" iz 1980. godine prikazana je kako u restoranu, sa portiklama, jede jelo koje je platila izdavačka kuća nakon potpisivanja ugovora. Pored toga što je fotografija humoristička ona predstavlja i raskrinkavanje klijentilističkog, poslovnog odnosa izdavačke kuće i muzičara.

Pojam komercijalnosti se u muzičkim potkulturama koristio kao negativan epitet koji označava nekog ko je "prodao" ideju da bi bio finansijski uspešniji. U tom smislu sam naziv "Commercial Album" albuma grupe The Residents iz 1980. godine predstavlja adresiranje ove pojave u muzičkoj industriji. Istovremeno se suprotstavljaju dva polariteta "komercijalno" i "umetničko" a sam album se samoetiketiranjem kao "komercijalni" kvalifikuje za album koji kritikuje ovakav pristup kreiranju muzičkog albuma. Omot dopunjuje poruku naziva albuma koji ima funkciju releja. Na njemu je kolaž sačinjen od fotografija Barbare Strejsend i Džona Travolte, fotografija članova grupe na kojima su glave zamenjene crtežima očiju. Isticanje popularnih glumaca na omotu, stavljenih u neočekivan, potkulturni kontekst je primer brikolaža upotrebljenog za kreiranje poruke kojom se kritikuje muzička industrija i popularna muzička scena.

"Nekomercijalna" muzika, odnosno muzika koja nije donosila mnogo novca muzičkoj industriji i nije predstavljala glavni stil odnosno "mejnstrim", nije imala ni značajno mesto u programoma radija. Uglavnom je muzika nezavisne muzičke scene i autora koji nisu imali potpisane ugovore sa velikim izdavačkim kućama, emitovana u kasnim noćnim satima u specijalizovanim emisijama. Ka ovom elementu uređivačke politike muzičkih urednika u sprezi sa rukovodiocima velikih izdavačkih kuća, referira omot albuma "The Nightfly" Donalda Fagena iz 1982. godine. Na njemu je predstavljen muzičar kao disk džokej na radiju, sa mikrofonom i framofonom. U ruci drži cigaretu a na stolu su pepeljara, kutija cigareta marke Česterfild dok je ispred njega omot albuma iz 1958. godine Sonny Rollins and the Contemporary Leaders. Sat na zidu pokazuje vreme poznato kao "mrtvo vreme" u radio programu – 4:09.

Naziv albuma "We're Only In It For The Money/Lumpy Gravy" Frenka Zape iz 1985. godine već postavlja sidrište fotografske poruke u okviru kritike muzičke industrije fokusirane na finansijski profit. Omot je u isto vreme i parodija na već poznat omot albuma Bitlsa "Sgt. Pepper" iz 1967. godine. Na njemu je kolaž koji se sastoji iz fotografija muzičara, gipsanih figura, dok se u prvom planu, gde se na originalnom omotu nalazi cveće, ovde nalazi smeće. Na fotografiji je prikazan i poznati muzičar Džimi Hendriks. Referiranje ka jednom od najpoznatijih omota u istoriji popularne muzike i parodija na taj omot uz sidrište u nazivu albuma konstruišu poruku koja se ne odnosi samo na trenutak u vremenu kada izlazi album, već na ceo period postojanja muzičke industrije, odnosno na same njene temelje.

Ka novcu referira i naziv albuma "Paid in Full" Eric B. i Rakim iz 1987. godine. Vizuelna poruka je toliko direktna da je banalizovana. Na omotu su prikazani muzičari sa mnogo zlatnog nakita, i gomila novčanica. Naziv albuma je ispisan u vidu pečata koji podseća na označavanje predmeta ili robe koja prolaze kontrolu u proizvodnji ili ugovora koji su zaključeni. Svi elementi konstruišu istu poruku – da je pred posmatračem predmet, roba i da su kreatori dobro plaćeni.

Još jedna metaforična poruka o nepravednom odnosu muzičara i muzičke industrije konstruisana je kroz banalan prikaz dveju ruku koje se rukuju kao kod poslovnog dogovora, na omotu albuma "Pleased to Meet Me" grupe The Replacements iz 1987. godine. Jedna ruka izlazi iz odela, na njoj je skupoceni sat i prsten sa dragim kamenom koji blješti i sugerise poslovnog čoveka i finansijski uspešnu osobu, dakle nekog iz muzičke industrije. Druga ruka izlazi iz pocepane košulje i verovatno sugerise umetnika, muzičara. Scena rukovanja je korišćena u sličnoj poruci na pomenutom omotu albuma "Wish You Were Here" grupe Pink Floyd iz 1975. godine a kompozicija na ovom omotu referira i ka omotu ploče Elvisa Prisljija "Elvis G.I. Blues".

Posmatranje muzike kao biznisa i stalno referiranje ka novcu i želji za velikom zaradom česta je tema fotografija na omotima hip hop albuma. Pored već pomenutog "Paid in Full" albuma, omot "Strictly Business" grupe EPMD iz 1988. godine takođe referira ka novcu i poslovnim aranžmanima sa izdavački kućama ali aludirajući na mafijačke odnose i "poslove". Na fotografiji su prikazani članovi grupe koji gledaju u kameru, obučeni u zatvorske uniforme, ozbiljnih izraza lica. Fotografija stvara atmosferu susreta gangsterske družine koja je prisutna i na drugim omotima hip hop potkulture.

V. 15. Referiranje, reference

Referiranje ka drugim muzičkim albumima, filmovima, piscima, pesnicima, knjigama, novelama, likovnim umetnicima, i delima iz likovne umetnosti, predstavlja najširu i najbrojniju tematsku kategoriju poruka na fotografijama na omotima gramofonskih ploča sedamdesetih i osamdesetih godina. Kroz ove poruke, autori, manje ili više otvoreno upućuju na određenog umetnika, autora ili delo stvarajući vezu muzičkog albuma i gramofonske ploče, sa tom referencom. Primetna je potreba da se sa publikom podeli afektivnost prema delu ili autoru, istakne lično poznanstvo ili intimna povezanost sa autorom ili napravi veza sa ideologijom koju propagira autor ili njegovo delo. Referiranje ka drugim autorima i njihovim delima je praksa kojom se stvara mreža kulturoloških referenci. Uspostavljanje referentnih veza između autora i između dela stvara svojevrsnu interesnu sferu ili mrežu povezanih putanja koje čine neku vrstu neformalnog, autokordinisanog i neopipljivog muzeja ili galerije, bez kustosa. Publika je ove reference koristila kako bi što više saznala o autorima albuma, bolje razumela poruke pesama i što više se približila muzičarima i njihovim mislima. Reference je u vreme izdavanja albuma o kojoma je reč, bilo ponekad vrlo teško pratiti, naročito ako su upućivale na manje poznate autore ali je zadovoljstvo otkrivanja bilo u istoj meri veće. Danas je, zahvaljujući internetu vrlo lako pratiti reference sa omota albuma ali one i dalje imaju svoju ideološku i estetsku funkciju i i dalje čine mrežu kulturoloških referenci.

Sposobnost praćenja referenci na omotima gramofonskih ploča sedamdesetih i osamdesetih godina, zavisila je od kulturnog kapitala publike, tako da su se muzičari koji su koristili ovu vrstu poruka, obraćali entuziastičnoj i zainteresovanoj publici bogatog kulturnog kapitala. Pored toga, ovakve poruke su i izraz želje da se postane deo kulturne mreže, kulturnog tkiva generacije (ili više njih) suprotno od masovne ali kratkotrajne popularnosti. Referiranje ka drugim delima, "utiskuje" i muzički album u već postojeću kulturološku mrežu. On nije potpuno nepoznat, već je već kroz omot i reference povezan sa svetom.

Referiranje ka drugim delima, posebno iz oblasti filma i književnosti ajviše su praktikovali David Bowie i grupa The Smiths. Oni na svakom omotu, kroz fotografije upućuju ka filmovima, glumcima, piscima i njihovim delima ili ka slikarima.

Posmatrano iz ugla referenci, tokom sedamdesetih godina se ističe referiranje ka grupi Bitls i njihovim omotima i ka delima Artura Klarka, naročito ka knjizi "Kraj detinjstva" i filmu Stenlija Kjubrika čiji se scenario bazira na knjizi A. Klarka – "2001: Odiseja u svemiru". Često je i referiranje ka knjigama Džordž Orvela – "1984" i "Životinjka farma". Omoti albuma često referiraju ka likovnim umetnicima u čemu prednjači referiranje ka Pop artu i Endi Vorholu koji je preko grupe Velvet Andergraund i bio povezan sa muzičkom scenom još od šezdesetih godina. Referira se i ka Nadrealizmu i delima Rene Magrita i Salvadora Dalija i ka drugim likovnim umetnicima. Referiranje je retko kada bukvalno, kada se prikazuje omot knjige ili samo umetničko delo na fotografiji na omotu albuma, već zahteva razumevanje i otkrivanje veze kroz asocijacije. Na primer gitara na fotografiji na omotu albuma Erika Kleptona "Money and Cigarettes" iz 1983. je prikazana kao da se topi poput topljenog sira i glizi niz ivicu stola asocirajući na sliku "Trajnost memorije" Salvadora Dalija iz 1931. godine na kojoj su na sličan način prikazani časovnici koji se tope. Da bi se uočila veza između fotografije na omotu albuma i umetničke slike, potrebno je da postoji već nekakvo iskustvo posmatrača sa slikom na koju referira fotografija. Pri tome, nije dovoljno samo prepoznavanje elemenata na slici već i simbola i njihovog značenja kako bi referenca bila detektovana i shvaćena.

Autori koncepcije omota koji pripadaju ovom aksijalnom kodu su uvek muzičari sami. Ponekada su oni i autori omota. Iz toga je moguće zaključiti da je referiranje ka drugim umetničkim delima način da se muzičari izraze kroz koncipiranje poruke. Oni ne iskazuju samo omaž drugim umetnicima, već na taj način žele da se pozicioniraju u kulturološkom kontekstu.

Dejvid Bouvi kroz omote na albumima koncipira brojne poruke ali uvek ostavlja i reference ka određenim umetnicima i delima. Na omotu albuma "The Man Who Sold The World" iz 1970. godine on pozira u muškoj haljini i kroz taj element referira ka dizajneru haljine Majkl Fišu i ka Mik Džegeru, pevaču grupe Roling Stouns koji je takođe nosio mušku haljinu istog autora na koncertu u Hajd parku, godinu dana ranije. Bouvi je haljinu nosio i pri svom prvom intervjuu za časopis Rolling Stone. Na fotografiji na omotu albuma on je prikazan kako leži na sofi u svilenj haljini koja pada svuda oko njega. Na podu su razbacane karte za igru a jednu kartu muzičar drži u ruci. Sa leve i desne strane su teške draperije koje asociraju na pozornicu u pozorištu. Dejvid Bouvi je u vreme izlaska albuma eksperimentisao sa svoji izgledom a verovatno i svojim rodnim identitetom. Više puta je u intervjuima napominjao da ne pristaje ni na šta manje od posebnog i da nikako ne želi da bude prosečan.

Na omotu albuma "Hunky Dory" iz 1971. godine Bouvi referira ka Marlen Ditrih tako što zauzima jednu od njenih poza sa fotografija iz foto-albuma koji je Bouvi poneo sa sobom na snimanje i pokazao svom fotografu. Originalno je fotografija bila izrađena monohromatski – u sepia tonovima. Dizajner omota, Underwood, je inače Bouvijev prijatelj iz detinjstva a fotografiju, koju je izabrao za omot retuširao je postupkom ručnog bojenja. Interesantno je da je Underwood Bouvijev prijatelj koji ga je u detinjstvu udario u oko i time prouzrokovao trajno oštećenje koje je bilo jedno od muzičarevih obeležja – jedno oko mu je zbog toga bilo plavo dok je drugo delovalo zeleno¹¹⁰.

Kao i ostali omoti albuma Dejvida Bouvija, omot albuma "The Rise and Fall of Ziggy Stardust and Spiders from Mars" iz 1972. godine obiluje referencama i narativima koje one podstiču. Jedna od referenci vodi ka literaturi i filmu odnosno ka Barouzovom romanu "Wild Boys" koji govori o homoseksualnom mladalačkom pokretu čiji je cilj pad zapadnjačke civilizacije. Kosa, odeća i šminka Dejvid Bouvija, odnosno njegovog alter ega Zigi Stardasta na ovom omotu su koncipirani prema opisima Divljih momaka u knjizi. Dejvid Bouvi je rekao u vezi omota: "Ideja je bila da se postigne izgled između stila Malcom McDowel-a (glumca sa čestim mačo ulogama) i onog sa našminkanim trepavicama i insektima. To je bilo vreme Barouzovih Wild Boys. To je ukrštanje između toga (Barouza) i Paklene pomorandže (film Stenli Kjubrika iz 1971. godine) koje

110 <http://www.nme.com/photos/david-bowie-the-revealing-stories-behind-his-incredible-album-artwork/379190#yFullbDRE4sisiR3.99> (12.11.2019)

je dalo oblik i izgled onoga što će Ziggy i Spiders from Mars postati. Sve je moralo da bude beskrajno simbolično”¹¹¹

Na omotu albuma "Station to Station" iz 1976. godine je kadar iz filma "The Man Who Fell to Earth" iz 1976. godine u kom Bouvi glumi vanzemaljca. Na ovoj fotografiji, koja je na omotu prikazana kao crno bela iako je u filmu u punom koliru, Dejvid Bouvi, u liku vanzemaljca Tomasa Džeroma Njutna, ulazi u kapsulu svemirskog broda kako bi se vratio na svoju planetu. Fotografija direktno upućuje na film ali i učestvuje u kreiranju jednog od Bouvijevih alter ega – bića sa druge planete.

Na omotu albuma "Low" iz 1977. godine je takođe kadar iz filma "The Man Who Fell To Earth" Nikolasa Rega iz 1976. godine. Iako je fotografija direktna referenca ka filmu, kadar koji prikazuje Bouvija iz profila, kroz jake kontraste, referira i ka pop artu i Endi Vorholu.

Na omotu albuma "Heroes" iz 1977. godine nalazi se crno bela fotografija – portret muzičara sa čudno i karakteristično postavljenim šakama. Inspiracija za pozu na fotografiji je slika "Roquairol" nemačkog umetnika Erika Hekela. Roquariol je lik iz novele "Titan" Žan Pola koju je objavio u četiri toma između 1800 i 1803. godine. Hekel je bio inspirisan likom iz novele dok je portretisao svog prijatelja, takođe slikara Ernsta Ludviga Kirhnera. Fotografija takođe referira ka omotu albuma "Idiot" Igi Popa koji je izašao iste godine i na kome Igi Pop zauzima sličnu pozu. U vreme izlaska albuma publika je komentarisala referiranje fotografija na omotima albuma Igi opa i Dejvid Bouvija pitajući sa da li one referiraju ka autoportretu umetnika Gramatea ili ka Hekelovom Roquariolu. Ovu nedoumicu je u intervjuu za časopis Uncut rešio Bouvi rekavši da je Hekelov Roquariol i njegova grafika "Mladić" iz 1910. godine bila referentna tačka¹¹².

Na omotu albuma "Tonight" iz 1984. godine, Bouvi ponovo referira ka likovnoj umetnosti. Fotografija, njegov portret je solarizacijom svedena na plave i crne tonove, dok se u pozadini nalaze floralni motivi koji podsećaju na vitraž kao kod slika umetnika Džilberta i Džordža.

Omoti albuma grupe Rolling Stones, takođe su ponekad referirali ka drugim muzičarima kao što je slučaj sa omotom albuma "Get Yer Ya Ya's Out" iz 1970. godine na kojoj je prikazan Čarli Vots, bubnjar grupe, u skoku, bos, u belim čarapama. Ruke je podigao u vis a u njima drži dve gitare. To što je bos, u čarapama, je možda referenca ka omotu albuma Abbey Road grupe Bitls na kome je Pol Mekkartni prikazan bos. Obučen je u bele, sjajne pantalone a nosi i majicu koju je Mik Džeger nosio na koncertima tokom turneje. Iza njega, na putu je magarac koji nosi bubnjeve i još jednu gitaru a oko vrata ima fotoaparatus, nakit i dvogled. Moguće je da su svi članovi grupe predstavljeni kroz ove instrumente. Dobor obaveštena publika mogla je odmah da uoči vezu sa pesmom "Visions of Johanna" Bob Dilana i to kroz nakit i dvogled koji vise oko vrata magarca. Radi se o sledećem stihu: "Oh, jewels and binoculars hang from the head of the mule. But these visions of Johanna, they make it all seem so cruel" (Bob Dylan) Za praćenje ove reference neophodno je dublje poznavanje rok muzike tog perioda ali i otkrivanje njenog značenja pruža zadovoljstvo posmatraču sopstvenim kulturnim kapitalom.

Omoti albuma grupe Rolling Stones su već povezali grupu sa smelim idejama i pop art umetnikom Endi Vorholom kroz omot albuma "Sticky Fingers" iz 1971. godine na kome su prikazane prepone u farmerkama i koje su imale pravi patent zatvarač na koricama. Zbog toga omot kao što je omot albuma "Exile on the Main St." iz 1972. godine deluje neočekivano. Za razliku od Vorholovog omota, ovaj omot je izazivao zbnjenost jer publika nije mogla da razume poruku odmah. Na njemu se nalazi mnoštvo crnobelih fotografija iz knjige "Americans" iz pedesetih godina kroz koje se referira ka drugim kulturama i potkulturama i drugim umetnicima. Fotografije prikazuju i dosta čudnih ljudi sa margine društva a boja u spreju kojom je isprskan ovaj fotografski kolaž anticipira omote pank albuma. Ovaj omot je pank potkultura koristila kao stilsko polazište kako bi do tada potpuno nepoznatu muziku povezala sa nečim što je od tada postao prepoznatljiv

111 Sinclair, David (1993). "Station to Station". Rolling Stone. (24.5.2013.)

112 <https://www.davidbowie.com/2015/2015/01/30/bowie-and-iggy-on-radio-4-plus-kraftwerk-in-uncut>, pristup (28.11.2019.)

stil. Dizajner John Van Hamersveld je na ovom omotu otpočeo saradnju sa poznatim fotografom Normanom Sifom koji je već bio etabliran na osnovu rada za United Artists i Blue Note Records kao i po omotu za Bob Dilanov The Band koji je radio u saradnji sa Bob Catom iz Columbia Records. Postali su dizajn tim koji je bio priznat u muzičkoj industriji. Kolaž koji se našao na omotu je fotografija Robert Franka koju je snimio u studiu za tetovažu za dokumentarnu knjigu "Americans". To je fotografija jednog zida na kome su bile zalepljene fotografije. Fotografije Norman Seefa su upotrebljene kao dodatak u vidu razglednica uz omot. U pitanju su fotografije iz četrdesetih i pedesetih godina na kojima su čudaci iz vodvilja uporedo sa fotografijama članova grupe (na zadnjoj strani). Mik Džeger stoji ispred porno teatra, pored iskeženih usana iznad kojih piše "Sweet Taste of Joy". Bill Wyman drži novine sa naslovom: "Rescuer Stabbed". Ta fotografija je uokvirena rečima "I don't want to walk and talk about Jesus, just want to see his face." Na jednoj fotografiji je sveštenik koji nosi krst. U ovoj mešavini slika podzemlja i religije bazira se stil koji će poslužiti mnogim drugim muzičarima i dizajnerima u dizajnu njihovih omota. Džon Lajdon (Sex Pistols i P.I.L) je rekao da je ovaj omot uspostavio imidž panku iz 1975. godine: "Koristili smo taj grafički osećaj u našoj grafičkoj komunikaciji" (sopstveni prevod)¹¹³ U tom smislu, ovaj omot je pravi primer brikolaža u koncipiranju omota albuma, u kome se prikazi iz različitih konteksta dovode u vezu i kreiraju novi kontekst sa novom porukom a kroz ponavljanje i specifičan potkulturni leksikon.

Na omotima gramofonskih ploča koji referiraju ka delima iz književnosti, najčešće se uspostavlja veza ka delima Artura Klarka (2001. Odiseja u svemiru) odnosno ka istoimenom filmu Senlija Kjubrika snimljenom prema knjizi. Omot albuma "Who's Next" grupe The Who iz 1971. godine referira ka filmu kroz objekat - betonski zid, koji asocira na poznati Monolit – misteriozni motiv koji se pojavljuje u filmu. Na fotografiji su članovi grupe okupljeni oko betonskog zida koji asocira na monolit iz filma "Odiseja 2001" Stenli Kjubrika. Vlažne mrlje na betonskom zidu sugerišu da oni po njemu uriniraju. Fotografija je snimljena na lokalitetu rudnika uglja - Easington Colliery u Engleskoj. Gradić je bio poznat po nesreći u rudniku koja se dogodila 29. maja 1951. godine kada je u eksploziji poginulo osamdeset troje ljudi. Naziv albuma postavljen na ovakvu fotografiju nudi okvir za više različitih čitanja celokupnog tekstualno vizuelnog sklopa. Jedno od mogućih tumačenja može da bude postavljeno u kontekst nesrećnog događaja koji se desio na lokaciji na kojoj je snimljena fotografija.

O načinu na koji je nastao koncept fotografije na ovom omotu, fotograf Ethan Russell kaže: "Vozili smo se i uz put sam uglom oka primetio ove oblike. U tom trenutku, Pete (Thownshand) me je pitao da li imam neke ideje. Ne znam zbog čega je to pitanje postavio baš u tom trenutku, ali sam mu rekao da sam primetio te oblike. Svi su se okrenuli da ih vide i izašli smo da se popnemo na tu gomilu. Pogledao sam gore nakon minuta i ugledao Pita kako urinira po tome. Počeo sam da fotografišem. Drugi nisu mogli da uriniraju pa smo napunili konzerve filma vodom i prosuli ih po zidu. Snimio sam možda 14 fotografija. Danas bih sigurno snimio 400. To vreme nije bilo ni nalik sadašnjem. Nije bilo umetničkih direktora. Neje bilo stilista. Nije bilo ničeg. Sve je poslato u izdavačku kuću u roku od dva dana."¹¹⁴ Monolit je bio inspiracija i referirajući element na omotu albuma "Presence" grupe Led Zeppelin iz 1976. godine. Ovaj omot čini serija fotografija na kojima je crni obelisk prikazan kao objekat divinacije i kao intrigantni predmet. Omot, rad poznate dizajnerske grupe Hipgnosis, je nominovan za Nagradu Gremi za najbolji omot 1977. godine.

Knjiga "Kraj detinjstva" Artura Klarka je dosta puta korišćena kao referenca u rok muzici sedamdesetih i osamdesetih godina a pojavljuje se na omotu albuma "Houses of the Holy" grupe Led Zeppelin iz 1973. godine. Hipnozis su koncipirali omot samo na osnovu naziva albuma jer on nije bio u potpunosti završen. Torgerson se seća da je prikaz dece koja se penju ka nekom

113 <https://www.loudersound.com/features/the-story-behind-the-rolling-stones-exile-on-main-street-album-artwork>, (12.12. 2019.)

114 http://www.huffingtonpost.ca/2013/11/08/ethan-russell-music-photo_n_4210235.html

Intervju sa Ethanom Russellom

posebnom mestu sa kog bi se otisnula u neku mentalnu ili duhovnu energiju, delovao sugestivno i opipljivo. Delovalo je kao metafora za civilizaciju koja se penje ka novom svitanju, što je bio mitološki koncept.

Sedamdesetih je ova knjiga više puta korišćena kao inspiracija u rok muzici : Pink Floyd – pesma "Childhood Ends" na albumu "Obscured by Clouds" iz 1972, Genesis – singl ploča "Watchers of the Sky", Van der Graf Generator – album "Still Life" iz 1976 – pesma "Childlike faith in Childhoods end" i drugi.

Referiranje ka književnim delima, distopijskim romanima "1984" i "Životinjska farma" Džordž Orvela pojavljuje se na omotima albuma "Animals" grupe Pink Floyd iz 1977. godine i "1984 (for the love of Big Brother)" grupe Eurythmics iz 1984. godine. Na omotu albuma "Animals" je fotografija Batersi elektrane sa visokim dimnjacima, a visoko, na nebu, iznad nje, lebdi veliki balon u obliku praseta. Crni dim iz elektrane se meša sa oblacima a boje na fotografiji su intenzivne, tamne i stvaraju utisak toksičnosti. Kao i na ostalim omotima koje je kreirala dizajnerska grupa Hipgnosis, sve je stvarno, tako da je balon u obliku praseta konstruisan i napunjen helijumom a ne ubačen fotomontažom. Tema sa omota je proširena i na etikete na samoj ploči, tako da je na jednoj strani fotografija psa snimljena kroz objektiv "riblje oko" koji podseća na snimak sa špijunske kamere ili kamere za video nadzor. Sa druge strane, na etiketi je fotografija ovce i praseta, takođe na seoskom imanju. Tema tekstova pesama na albumu je povezana sa romanom "Životinjska farma" ali pesme, za razliku od romana koji je kritika korumpiranog i distopijskog pseudokomunističkog društvenog sistema, kritikuju kapitalističko društveno uređenje.

Snimak koji asocira na fotografiju snimljenu kamerom za videonadzor nalazi se na omotu albuma "1984 (for the love of the Big Brother)" grupe Eurythmics. Prikaz referira i ka filmu "Big Screen" iz 1984. godine koji je snimljen po scenariju inspirisanom Orvelovom knjigom.

Jedna od mnogih referenci na omotu albuma "On The Beach" Nil Janga iz 1974. upućuje ka naučno fantastičnom filmu istog naziva kao i album iz 1959 godine, Stenlija Krejmera ili istoimenu novelu Nevila Šjuta. Ipak, dominantna referenca je ka nadrealizmu kao umetničkom pravcu, posebno ka slikarstvu Salvador Dalija. Pažljivo koncipiran omot albuma koji se smatra jednim od najboljih i najomiljenijih omota albuma Nil Janga na naslovnoj strani ima fotografiju na kojoj se vidi deo Kadilaka koji viri iz peska poput neke pogrešno aterirane rakete, što doprinosi nadrealističkom i metafizičkom utisku kompozicije. Nil Jang, bos, ali u potpunosti obučen, posmatra pučinu. Pored njega su uredno složene cipele zbog čega referira i ka intrigantnom omotu albuma Nik Drejka iz 1971. Bryter Layter. Njegov žuti sako korespondira sa žutim suncobranom, stolicama i konzervom piva na stolu. Unutrašnjost omota poziva na dalje tumačenje elemenata na koricama kroz beleške koje su kriптиčne i teško razumljive, ispisane rukom:

"I can't read or write very well, so I don't quite understand why anyone would want me to write liner notes Except for what I saw and heard. The first time I saw neil his spirit was down The next time I saw neil I tryed to boost his spirits with my music and I did and it work. In return neil played, sang, and wrote, the best of any music in a while. Not to speak of the fun we had. We laughed so hard we all had bruised ribs. On revolution blues, I turned into a python than an aligator, I was crawling like one making noises like one. Plus I was eating up the carpit and mike stands and such and in the meanwhile I started to crawl up towards neil, which is pretty spooky when your trying to sing but any ways by that time the necktie people ask my friend Joe what are we gonna do about Rusty, and my friends answer was Hell I don't know I'm just hanging around to see if he'll swallow him ore not. But what the hell I give you my word there is good music in this album.

Rusty Kershaw Cause Ben is my friend R.K."

Upečatljiv je i natpis na novinama koje leže na pesku, pod stolom: "Senator Buckley Calls for Nixon to Resign". Jang je poznat po kritici Ričarda Niksona: "even Richard Nixon has got soul" iz pesme Campaigner. Naziv albuma referira i ka filmu "On the Beach" iz 1959. godine koji govori

o nuklearnoj katastrofi koja je zadesila svet. Film Nil Janga iz 1982. godine "Human Highway" takođe o tome govori.

Omot obiluje referencama i informacijama koje nezadrživo odasvud izvire, mada njihovo tumačenje nije uvek jednostavno i traži poznavanje događaja i kulture koja je obeležila 1974. godinu. Omot referira direktno i ka koricama knjige "The Drought", J.G. Ballard-a, koje je dizajnirao David Pelham a na kojima je žuti Kadilak, takođe uronjen u pesak. Iste godine, avangardna umetnička grupa – Ant Farm, počela je konstrukciju "Kadilak ranča" - instalaciju od 10 Kadilaka koji su uronjeni u zemlju a koji simbolizuju prolaznost i zastarelost simbola blagostanja kao i buržuaskog futurizma (Reich J, 2011). Zbog obilja referenci, ovaj omot predstavlja pravo čvorište kroz koji se povezuje mnogo umetnika, umetničkih grupa, književnih i likovnih dela, muzičara i albuma.

Omot albuma "The House On The Hill" grupe Audience iz 1971. godine referira ka elementima popularne kulture i to ka filmu noar. Njega je osmislila i kreirala dizajnerska grupa Hipgnosis koja se kao autor često pojavljuje u ovom aksijalnom kodu, pored samih muzičara koji su, skoro bez izuzetka, autori konceptata omota koji obiluju referencama ka drugim delima iz oblasti kulture. To upućuje na specifičan način saradnje između dizajnera grupe Hipgnosis i muzičkih grupa koji se bazirao na uključenosti dizajnera u sam proces kreiranja albuma. Taj odnos je naročito vidljiv i o njemu je dosta pisano u monografijama grupe Pink Floyd sa kojom je Torgerson imao najprisnije odnose još od univerzitetskih dana (Reish 2008, 54). Sa drugim muzičarima ovaj odnos je bio formalniji i ne toliko blizak ali je podrazumevao pažljivo slušanje i analizu muzike koja će činiti album. Torgerson je o ovom odnosu govorio u dokumentarnom filmu „The Cover Story – Album Art“ iz 2013. godine kao o nekoj vrsti savezništva sa muzičarima a protiv izdavačkih kuća, dok je kao glavni katalizator naveo naziv albuma, muziku i kombinaciju muzike i nečega što su mu muzičari u neformalnom razgovoru pomenuli. On dalje ističe važnost prijateljskog i dugogodišnjeg odnosa sa muzičarima za uspeh dizajna omota albuma (Alleyne 2014, 253). Na omotu albuma grupe Audience, u beleškama, piše da su dizajn i fotografija inspirisani originalnim scenarijom Hipnosisa i Hauarda Verta, pevača grupe Audience. Na novijim izdanjima albuma, u beleškama je dodato da se u ulozi batlera koji vuče mrtvog mladića za noge, pojavljuje baštovan Storma Torgersona, dizajnera iz kuće Hipgnosis. Fotografija je koncipirana tako da podseća na scenu misterioznog ubistva iz filma koja se odvija u enterijeru bogate kuće sa puno detalja, ukrasnih figura.

Vrlo slična scena je prikazana i na omotu albuma „Risque“ grupe Chic iz 1979. godine. Kroz ovu fotografiju se takođe referira ka detektivskim filmovima iz tridesetih godina. Prikazan je i čovek koji leži na klaviru sa nožem zabodenim u leđa što se može tumačiti kao kritička poruka vezana za odnos muzičke industrije prema muzičarima.

Direktno referiranje ka delu drugog autora kroz prikaz predmeta na fotografiji prisutno je na omotu albuma „Delta Momma Blues“ Taunsa Van Zanda iz 1971. godine. Muzičar je prikazan u urbanom eksterijeru, na ulici i bez instrumenta a iz džepa na jakni viri knjiga „The Last Unicorn“ autora Pitera S. Bigla iz 1968. godine. U knjizi se govori o jednorogu koji veruje da je poslednji pripadnik svoje vrste i polazi u misiju kako bi otkrio šta se desilo sa ostalima. Da li muzičar kroz ovu referencu poručuje da je na sličnoj misiji ili da živi u svetu mašte, ostavljeno je publici da odgonetne kroz narative pesama na albumu. Iza, na stepeništu je prikazan par u strasnom zagrljaju dok muzičar stoji pored njih kao da se međusobno ne primećuju. Kroz ovu pozu, koja implicira usamljenost, posebnost i odvojenost od ostatka sveta, moguće je da se proširuje referenca ka knjizi.

Kroz fotografiju na omotu albuma „Eldorado“ grupe Electric Light Orchestra iz 1974. godine, referira se ka poznatoj knjizi i filmu „Čarobnjak iz Oza“ koja korespondira sa narativom pesama na albumu. Na fotografiji su crvene cipele kao asocijacija na crvene cipele devojčice Doroti, glavne junakinje priče, blještavo svetlo i zelene ruke koje poput kandži grabe ka cipelama asociirajući na pretnju iz zastrašujućih fantazija. Sam naziv albuma upućuje na mitsko mesto, odnosno mitskog čoveka – El Dorado i metaforički simbolizuje nešto nedostižno što je predmet

jake žudnje. Ka priči „Čarobnjak iz Oza“ referira i omot albuma „Lionheart“ Kejt Buš iz 1978. godine na kom je muzičarka prikazana u sceni iz njenih snova iz detinjstva, na tavanu, kako isprobava različite kostime za maskenbal. Fotografija referira i ka Ričardu – Lavljem srcu kroz kostim lava u koji je Kejt Buš obučena.

Indirektno referiranje ka knjizi „Portret Doriana Greja“ Oskara Vajlda prisutno je na namerno distortiranoj polaroid fotografiji koja se nalazi na omotu albuma „Peter Gabriel 3“ Pitera Gejbrijela iz 1980. godine. Lik muzičara na fotografiji izgleda kao da se topi. Autor dizajna omota je Storm Torgerson iz kuće Hipgnosis a na fotografiji je intervenisao sam Piter Gejbrijel što još jednom pokazuje praksu kreiranja omota albuma u okviru ovog aksijalnog koda u kojoj su dizajner i muzičari zajedno u kreativnom procesu ili je kreator koncepta sam muzičar.

Ka književnosti, odnosno Bodleru referira omot i naziv albuma "Spleen and Ideal" grupe Dead Can Dance iz 1985. godine. Fotografija prikazuje osobu bez vidljivog lika, obučenu u crveni plašt sa jednom podignutom rukom u kojoj drži belu zvezdu, metaforu za ideale. U pozadini je ruševina zgrade koja je metafora za propadanje. Autor koncepta je Brendan Peri, jedan od dvoje članova grupe, koji je objasnio na koji način omot albuma gradi referirajuću vezu ka umetničkim delima I istorijskim umetničkim pravcima: "Postoje dela koja predstavljaju vezu sa istorijskim pravcima - Barokom i srednjevekovnim periodom. Ona su samo muzički okviri. Sadržaj tekstova je očigledno ličan i on daje savremeni smisao našoj muzici. Naziv ovog albuma je preuzet iz poezije romantičarskog pesnika Bodlera i izabran je jer odslikava konflikt između grešnog mesa (spleen) i borbe za ideale. Propadanje i ideali sugerišu vrstu mehanizma, preplitanje u ljudskim odnosima sa svetom i u tom smislu osećam vezu ova dva aspekta sa dizajnom omota. Propadanje bi bio aspekt koji krade idealima efikasnost i moć da se ostvare." - Brendan Peri, član grupe¹¹⁵

Direktnim isticanjem predmeta, referira se i kroz fotografiju na omotu albuma „Rejuvenation“ grupe Meters iz 1974. godine na kojoj je prikazan, pored ostalih objekata, omot albuma „Life, Love and Faith“ Alena Tuseina iz 1972. godine koji upućuje i ka Nju Orleanskoj muzičkoj sceni. Ostali predmeti asociraju na glamurozan i luksuzan životni stil.

Nil Jang na omotu albuma "Tonight's the Night" iz 1975. godine referira direktno, fotografijom, ka muzičaru Roj Orbisonu i donekle simbolično, kroz zlatni prah, ka Bouviju i njegovom alter egu Zigi Stardastu. Omot albuma grupe Lynyrd Skynyrd, "Street Survivors" iz 1977. godine, referira direktno, kroz prikaz omota na majici jednog od članova grupe, ka ovom albumu Nil Janga.

Grupa Cockney Rebel, na omotu albuma "The Human Menagerie" iz 1973. godine, koristi indirektnu referencu ka grupi Nju Jork Dols kroz fotografsku pozu koja asocira na fotografsku pozu na fotografiji na omotu prvog albuma ove grupe objavljenog takođe 1973. godine, šest meseci ranije. Članovi grupe su prikazani sa jakom šminkom, androgini, u istoj odeći i sa kosom obojenom u srebrnu boju. Stil na fotografiji referira i ka čudnoj simbiozi panki i glem roka.

Na sličan način, indirektno, grupa Residents referira ka Bitlsima uz parodiju na omot njihovog albuma "Meet the Beatles" iz 1963. godine. Na omotu njihovog albuma, koji nosi naziv koji dodatno utvrđuje referencu – "Meet the Residents", prikazan je izmenjen originalni omot tako što su prikazane morske nemani u odelima karakterističnim za Bitlse. Iste, 1977. godine i grupa Kiss je objavila album sa omotom koji je parodija na omot istog albuma grupe Bitls.

Kroz omot albuma "My Aim is True" iz 1977. godine, Elvis Kostelo referira ka Elvisu Prisliju kroz pozu na fotografiji. Poza je, kroz insistiranje na mnogim plakatima i omotima postala karakteristična za Elvise Kostela, kao i naočare kojima je referirao ka Badi Holiju. Oko fotografije na ovom omotu su crno bela polja na kojima je upisano, kao u ukrštenici "Elvis is King" čime se aludira na povezanost kroz ime sa Elvisom Prislijem kog su zvali "The King".

Grupa Ultravox kroz naziv albuma "Ultravox!" referira ka grupi "Neu!" i muzičkom pravcu krautrok. Na fotografiji je zid od cigala na kome stoji neonski znak kojim je ispisan naziv albuma.

115 <http://forum.brendan-perry.com/comments.php?DiscussionID=176&page=1> (21.1. 2013.)

Sam naziv albuma -"52nd Street", Bili Džozela iz 1978. godine upućuje ka lokaciji koja je bila poznata kao centar klupske scene džez muzike. Muzičar je snimljen kako stoji pred zidom od keramičkih pločica u ovoj ulici a u rukama drži trubu koja nije bila njegov primarni instrument ali je upotrebljena kao asocijacija na džez muziku jer je, po njegovim rečima, klavir bio prevelik za fotografisanje u eksterijeru.

Omot albuma "London Calling" grupe Clash iz 1979. godine, koji je predmet analize studije slučaja u okviru ovog rada, kroz kompoziciju slova na omotu i njihovu boju, direktno referira ka omotu albuma Elvise Prisljaja. Kroz akt destrukcije instrumenta referira i ka grupi The Who i gitaristi Džimi Hendriksu, poznatim po uništavanju instrumenata tokom koncerata.

Osim što se kroz naziv albuma direktno referira ka Pank potkulturi, omot albuma "Punk's Not Dead" grupe Exploited iz 1981. godine upućuje ka ikoničnoj grupi Sex Pistols odnosno ka njenom članu, bas gitaristi Sid Višisu, roz isticanje stranice iz novina na kojoj je objavljena vest o njegovoj smrti. Naziv albuma je ispisan sprejem i stilom koji dopunjuje referiranje ka Pank potkulturi.

Još jedna referenca ka Bitlsima kroz naziv albuma i fotografiju na omotu nalazi se na omotu albuma "Let It Be" grupe Replacements iz 1984. godine. Pored toga, ova fotografija na kojoj su članovi grupe koji sede na krovu kuće, referira i ka nezavisnoj muzičkoj sceni i predstavlja referentnu tačku za brojne kasnije objavljene albume. Omot na njihovom albumu "Pleased to Meet Me" iz 1987. godine referira ka omotu ploče Elvise Prisljaja "Elvis G.I. Blues" kroz sličnost kolorita, oblika slova i kompoziciji.

Ka omotu albuma "Let It Be" grupe Bitls referira i omot albuma "Remain in Light" grupe Talking Heads iz 1980. godine. Fotografija je komponovana na identičan način kao na omotu albuma Bitlsa ali su portreti digitalno obrađeni tako da su neprepoznatljivi. Ovaj omot je opisan i u aksijalnom kodu Šifrovana poruka.

Leonard Koen kroz fotografiju na omotu albuma "I'm Your Man" iz 1988. godine referira ka grupi Velvet Underground kroz više elemenata. Prvi je naziv albuma koji je odgovor na tekst pesme "Waiting For My Man" sa njihovog prvog albuma iz 1967. godine ka kome referira i banana koju Koen na fotografiji drži u ruci a nalazi se i na ikoničnom omotu albuma "Velvet Underground and Nico"

Referiranje ka kulturi bioskopskog spektakla i delimično ka filmskoj industriji ali i delimično ka filmu braće Marks "Go West", mjuziklu iz 1940. godine, praktikovano je na omotu albuma "Don't Shoot Me I'm Only the Piano Player" Elton Džona iz 1973. godine. Naziv albuma je ispisan kao da je deo repertoara na tabli na ulazu u bioskop, dok je plakat za film na fotografiji ustvari plakat za album koji je pred posmatračem. Kroz ovaj omot je istaknuta povezanost filmske i muzičke industrije. Ka bioskopskom repertoaru i to ka horor žanru, na sličan način referira omot albuma "Machine Gun Etiquette" grupe The Damned iz 1979. godine na kome su prikazani članovi grupe koji poziraju u urbanom eksterijeru, okruženi taksi vozilima, dok se u pozadini vidi repertoar filmova koji se prikazuju u bioskopu "Down of the Dead" i "Willage of the Damned". Pank stil odevanja jasno upućuje ka Pank potkulturi.

Grupa Television Personalities koristi dosta kulturoloških referenci usmerenih ka popularnim muzičarima, glumcima i ostalim poznati ličnostima u svojim pesmama. Omot albuma "And Don't Kids Just Love It" iz 1981. obiluje takvim vizuelnim referencama. U ovom primeru su reference, likovi iz popularne kulture šezdesetih godina, korišćene kao brikolaž pri kom su im dodeljena nova značenja, zbog kog čitav konstrukt referira ka Pank potkulturi.

Jedini omot albuma grupe Ramones koji referira ka filmu je omot albuma "Too Tough To Die" iz 1984. godine. Fotografija je snimljena u podzemnoj železnici, u izmaglici, tako da se vide siluete članova grupe koje asociiraju na kadrove filma "Paklena Pomorandža" Stenlija Kjubrika iz 1971. godine do koga vode i brojne druge reference na omotima gramofonskih ploča sedamdesetih i osamdesetih godina od kojih je najpoznatija, već pomenuta, na omotu albuma Dejvid Bouvija u vidu Bouvijevog alter ega – Zigi stardasta.

Ka filmovima referiraju i omoti albuma "Steve McQueen" grupe Prefab Sprout iz 1985. godine (film "The Great Escape" iz 1963. godine), "Our Favorite Shop" grupe Style Council iz 1985. godine (film Another Country iz 1984. godine koji se bavi životom mladića homoseksualne orijentacije i engleskim školskim sistemom), "Big Heat" Stan Ridgway iz 1986. (film Fric Langa "Big Heat" iz 1953. godine koji se bavi borbom za pravdu i preuzimanjem pravde u svoje ruke), album "Streetcleaner" grupe Goldflesh iz 1989. godinena kome se nalazi kadar iz filma "Altered States" Ken Rasela i skoro svi omoti albuma grupe The Smiths.

Omoti albuma koji referiraju ka slikarstvu, slikarskim stilovima ili određenim umetnicima uključuju referiranje ka nadrealizmu Rene Magrita. Na omotu albuma Late for the Sky, Jackson Brownie iz 1974. godine, koji je koncipirao sam muzičar, nalazi se fotografija koja je inspirisana Magritovom slikom "Carstvo svetlosti" a odiše mističnom atmosferom. Kako bi publika bila dodatno upućena na referencu koja nije toliko očigledna i koja bi zahtevala temeljno poznavanje likovnih umetnosti, u beleškama na omotu je napisano: "Cover concept by Jackson Brownie if it's all reet with Magritte". Pored Nil Janga i Braunija, referiranje ka nadrealizmu i Rene Magritu prisutno je i na omotu albuma "The Pleasure Principle" Gari Njumana iz 1979. godine. Fotografija i naziv albuma upućuju ka istoimenoj Magritovoj slici. Ovi omoti su navedeni i u aksijalnom kodu Zazorno.

Ka nadrealizmu Salvadora Dalija referira i album grupe Pink Floyd "Delicate Sound of the Thunder" iz 1988. godine kroz fotografiju čoveka u jakni prekrivenoj sijalicama koja asocira na Dalijevu "Afrodizijak jaknu" koja je bila prekrivena vinskim čašama.

Omoti albuma grupe Kraftverk uglavnom su inspirisani umetnošću ruskog konstruktivizma, suprematizmom i grafičkim dizajnom koji asocira na grafičke simbole totalitarnih političkih režima. Na omotu albuma "The Man-Machine" iz 1978. godine referira se ka Suprematizmu i umetniku El Lisickom a korišćena je tipografija karakteristična za ruske postere. I u tekstovima pesama se koriste sporadično ruske reči. Ikonografija sa omota albuma uvek se pojavljuje i na koncertima i javnim nastupima grupe.

Grupa Bauhaus već samim nazivom grupe asocira na poznatu vajmarsku školu dizajna koja je obeležila period Moderne u dizajnu. Kroz omot albuma "In the Flat Field" iz 1980. godine oni referiraju ka slikaru Pivi de Šavanu iz XIX veka, osnivaču Nacionalnog društva lepih umetnosti i na taj način pokazuju svoju naklonost romantizmu u likovnim umetnostima.

Naziv albuma "Architecture and Morality" grupe Orchestral Manoeuvres in the Dark iz 1981. godine, direktno referira ka istoimenoj knjizi Dejvida Votkina i ima funkciju releja za skoro apstraktne fotografije arhitektonskih detalja koji se ritmički ponavljaju na crno belim fotografijama na omotu inspirisanim crtežima i tekstovima iz knjige.

Iako mnogi omoti albuma pripadaju ovom aksijalnom kodu, najpoznatiji po upotrebi referenci ka filmovima, slikarstvu i književnim delima su omoti Dejvid Bouvija i omoti grupe The Smiths. Autor svih omota albuma ove grupe je njihov frontmen, autor tekstova pesama i pevač Morisi. Svoju elokventnost i kulturni kapital je pokazivao i kroz tekstove pesama i kroz omote albuma kroz koje je gradio bogate i kompleksne referirajuće mreže. Na omotu albuma „The Smiths“ iz 1984. godine nalazi se kadar iz filma „Flesh“ Pola Morisija u produkciji Endi Vorhola na kome se vid glumac i model Džo Dalesandro poznat po homoseksualnosti i saradnji sa Vorholom. Kadar je isečen tako da je iz kompozicije izbačen stariji čovek koji se osmehuje i oblizuje i sedi pored nagog Dalesandra koji je pognuo glavu i deluje postideno i tužno. Kroz ovu fotografiju, pored referiranja ka homoseksualnom modelu i zvezdi potkulturne njujorške scene, referira se i ka Endi Vorholu, pop art umetnosti i njujorškoj umetničkoj sceni šezdesetih godina.

Na omotu albuma „Hatful of Hollow“ iz 1984. godine nalazi se fotografija mladića, Fabris Koleta na kom se vidi tetovaža u obliku crteža Žan Koktoa iz knjige Le Livre Blanche. Radi se o knjizi koja govori o homofobiji. Fotografiju je Morisi pronašao u francuskim novinama Liberation u julu 1983. godine. Kroz nju se referira i ka Žan Koktoui i ponovo ka homoseksualnosti.

Na omotu albuma "Queen is Dead" iz 1986. godine nalazi se kadar iz filma "L'Insoumis" iz

1964. godine na kome je Alen Delon koji leži u melanholičnoj pozi, dok naziv albuma referira ka Šelbijevoj noveli "Last Exit to Brooklyn".

Kadar iz filma "Istočno od Raja" na kome je Ričard Davalos koji posmatra Džejm Dina koji je prvobitno bio u kadru ali je isečen, nalazi se na omotu albuma "Strangeways, Here We Come" iz 1987. godine. Džejms din je bio Morisijev "heroj" o kome je već napisao knjigu "James Dean Is Not Dead". Pored referiranja ka omiljenom glumcu i ličnosti, naziv albuma referira ka zatvoru Strangeways u Mančesteru i ka rečenici iz novele "Billy Liar" autora Kit Votterhausa "Borstal, here we come". Borstal, zatvor za maloletnike, pominju i drugi muzičari (Shame 69, Rod Stewart).

Na omotu albuma "Louder Than Bombs" iz 1987. godine nalazi se fotografija koja prikazuje britansku scenaristkinju Shelagh Delaney koja je prvobitno objavljena u Saturday Evening Post kada je kao devetnaestogodišnjakinja debitovala sa svojom predstavom "Taste of Honey". Morisi je pažljivo birao i kobinovao reference na omotima albuma grupe The Smiths, smatrajući ih važnim sredstvom komunikacije sa publikom. Ono što je zajedničko svim fotografijama na omotima albuma grupe The Smiths je da su svi prevedeni u monohromatske tonove. U svojoj autobiografiji Morisi opisuje proces koncipiranja omota: "Naučio sam da čuvam pažljivo svoje tajne i čuvao sam godinama kutije pune isečaka iz novina koji će bljesnuti kao omoti grupe The Smiths. To će biti bol ljubavi koja se traži ali ne nalazi... Naravno da mora biti monohromatska, kao što je strašna prošlost uvek i bila..." (Morrissey 2013, 164)

V. 16. Psihologija, psihološke teme

Emotivni narativi, introspekcija i mentalne bolesti, pojavljuju se u tekstovima pesama ili kao teme muzičkih albuma sedamdesetih i osamdesetih godina. Ispitivanje odnosa pojedinca i okruženja koristi se kao tema koja je zajednička i autorima muzike i njihovoj publici te na taj način pomaže ostvarivanju značajne uzajamne povezanosti. Frojdova psihoanalitička teorija je bila popularna tema i u rok muzici šezdesetih, sedamdesetih i osamdesetih godina, kao i teorije percepcije i eksperimentisanje sa drogama i izmenjenim stanjima svesti. Psihoanaliza je i u umetnosti nadrealizma i kod mnogih rok muzičara korišćena kao sredstvo za izražavanje kreativnosti, introspektivnosti. Spiritualna putovanja u Indiju koja su bila popularna među muzičarima šezdesetih godina, ispitivanje kreativnog procesa i kreativnih tehnika Brajan Ina, traganje za identitetom i ispitivanje seksualnosti Dejvid Bouvija, Lu Rida, Morisija, bavljenje šizofrenijom, neurozama, nervnim slomom i slamanjem duha od strane društva grupe Pink Floyd, su samo deo primera koji ilustruju zainteresovanost muzičara za psihologiju i psihološke teme. U skladu sa temama tekstova pesama i nazivima albuma, omoti albuma, kroz vizuelne poruke upućuju na psihološke teme i bavljenje introspekcijom, mentalnim zdravljem, ludilom i izmenjenim stanjima svesti. Psihičko oboljenje muzičara Sid Bereta, jednog od osnivača grupe Pink Floyd, obeležilo je ne samo njegov prvi samostalni album "The Madcap Laughs" iz 1970. godine, već je ono tema albuma "Wish You Were Here" iz 1975. godine grupe Pink Floyd a posebno pesme "Shine On You Crazy Diamond". Tema asocijalnog ponašanja, otuđenosti, izopštenosti, nemogućnosti komunikacije, psihičkog odsustva, prisutna je i na albumu "Dark Side Of The Moon" iz 1973. godine a tema psihičkog tereta i pritiska koji donosi popularnost obrađivana je i na albumu "The Wall" iz 1979. godine kroz pesmu "Comfortably Numb".

Psihodelična muzika, kao poseban muzički stil, bavi se uticajem muzike na psihu a postaje popularna sredinom šezdesetih godina i početkom sedamdesetih godina. Uz nju je razvijen i specifičan vizuelni stil dizajna omota albuma pa čak i oblik slova kojim su ispisani nazivi grupa i albuma. Psihodelična rok muzika se najviše bavila izmenjenom percepcijom i istraživanjem uticaja halucinogenih droga (najviše LSD) na vizuelnu i auditivnu percepciju, sinestetičkim iskustvima i izmenjenom svesti, tako da i vizuelni stilovi oponašaju vizuelne efekte nastale pod uticajem psihodeličnih droga. Psihodelični stil muzike imitira efekte droge LSD kao što je dehronizacija

(izmenjen osećaj vremena), depersonalizacija (osećaj jedinstva sa svetom), dinamizacija (osećaj da se okolni predmeti pokreću i savijaju kao da plešu.

Omot albuma "The Madcap Laughs" Sid Bereta iz 1970. godine je u trenutku izlaska albuma a i sada, nemoguće posmatrati odvojeno od narativa vezanog za grupu Pink Floyd, Beretovih raštimanja gitare na koncertima grupe, odlascima i nestajanjima sa scene i konačnog napuštanja grupe. Omot kao da prenosi poruku o tome da se Beret nalazi u nekom "drugom svetu" poput Alise u zemlji čuda što sugerišu jarke boje dasaka na podu na fotografiji. Omot je delo dizajnerske kuće Hipgnosis, prijatelja članova grupe Pink Floyd a nastao je u saradnji sa Sid Beretom koji je navodno sam ofarbao daske na podu. Veći deo fotografije na omotu zauzima prikaz poda koji je obojen kontrastnom žutom i ljubičastom bojom. U gornjem delu u čučućem položaju je Sid Beret, bos kako se pridržava rukama za pod. Oči mu se ne vide od kovrdžave kose. Iza njega je neugledni, električni kamin a pored njega, na podu, vaza sa buketom narcisa. Moguće je da narcisi na ovom omotu imaju posebnu simboliku, odnosno da se kroz njih Sid Beret obraća nekoj posebnoj osobi. Moguće je i da se radi o njegovim dotadašnjim prijateljima, grupi Pink Floyd koji su nastavili da rade bez njega. Naziv albuma – Čudak se smeje i ova fotografija sugerišu da je čudak iz naslova sam Sid Beret a da je njegov smeh ono čime se bavi album. Kontrast žute i ljubičaste na podu evocira psihodelične postere sa kraja šezdesetih godina ili ilustracije za knjigu Alisa u zemlji čuda, Luisa Kerola.

Album "Wish You Were Here" grupe Pink Floyd iz 1975. godine, delimično je povezan sa Sid Beretom. Poznat je narativ o misterioznom pojavljivanju Sid Bereta u studiju u vreme snimanja pesme koja je posvećena njemu i njegovom psihičkom i fizičkom odlasku – "Shine On You Crazy Diamond" o kome je pričao i dizajner omota Storm Torgerson. Omotom dominiraju asocijacije na odsustvo u fizičkom i emotivnom smislu. Odsustvo posvećenosti i talenta, takođe su teme koje se provlače i kroz muziku i kroz omot. Fotografije su snažno vezane za tekstove pesama na albumu. Na naslovnoj strani je čovek koji gori a za njim sledi poslovno odelo bez tela koje drži prazan omot ploče (asocijacija na muzički biznis). Za njim sledi čovek koji zaranja u jezero ali pri tome ne proizvodi nikakve talase ili komešanje vode. Sve ovo simboliše odsustvo i nemogućnost povezivanja i komuniciranja. Pesme na albumu se uglavnom odnose na neispunjeno prisustvo i delimično su inspirisane nestankom Sid Bereta.

Nastavljajući igru brisanja granica okvira fotografskog prikaza i sveta izvan fotografije, Storm Torgerson gradi poruke o fizičkom i psihičkom prisustvu i odsustvu i na omotu albuma "The Lamb Lies Down on Broadway" grupe Genesis iz 1974. godine. Fotomontažom je postignut efekat izlaska prikazanih ljudi iz okvira fotografije na belinu pozadine omota. Na taj način se referira ka psihološkim procesima introspekcije i rekapitulacije sopstvenog života. I sam Torgerson objašnjava nameru pri konstruisanju poruke: "Zamislili smo stori bord u vidu stripa sačinjenog od fotografija...Glavni deo je uključivao karaktere koji izlaze iz stripa i zauzimaju pogled na svoj život u procesu samo-realizacije. Glavni junak bukvalno napušta sliku a za njim ostaje bela silueta/rupa na mestu gde je stajao."¹¹⁶

Obično je narativ tekstova pesama na albumima iz ovog aksijalnog koda takođe tematski baziran na psihološkim temama kao što je slučaj i sa albumom Serža Geinsboroa "L'Homme a tete de chou" iz 1976. godine, koji govori o čoveku koji se odbija o zidove ćelije obložene mekanim materijalom a žrtva je sopstvenih telesnih želja. Skulptura prikazana na omotu ovog albuma predstavlja glavnog lika iz narativa pesama na albumu, u vidu čoveka koji sedi na klupi a na mestu gde bi trebalo da je glava, nalazi se kupus. Fotografiju je snimio sam muzičar i moguće je da je naziv albuma potekao od skulpture.

Kompleksne psihološke i emotivne poruke koje obiluju simbolima, predstavljaju sidrište za tumačenje poruke na omotu albuma "Stranger" Bili Džoela iz 1977. godine. Ipak, posmatrač treba da uloži dosta razmišljanja i znanja kako bi mogao da dekodira ovu složenu poruku. Zazorna maska na jastuku koja upućuje ka nepoznatom u bliskom i poznatom, bokserske rukavice okačene o klin

116 The Art of the Album Cover: The Lamb Lies Down on Broadway, <http://hypergallery.blogspot.com/2011/12/lamb-lies-down-on-broadway.html?m=1>, (24.9. 2019.)

na zidu kao referenca ka odustajanju od snova i predajvanju i zgrčena poza muzičara na krevetu, konstruišu nejasnu ali istovremeno i blisku psihološku poruku. Uz naziv albuma kao sidrište, može se pretpostaviti da se radi o otuđenju u odnosu na sopstveni život.

Naizgled uobičajen portret dečaka dobija elemente zazornosti kada mu se pridruži druga fotografija na kojoj je prikazan pištolj na tanjiru i sidrište u vidu naziva albuma "Excitable Boy". Portret muzičara, Vorena Zevona kada je bio dečak, na taj način postaje prikaz naizgled nevinog dečjeg lika koji će se pretvoriti u čudljivog dečaka opasnog po druge ljude. Posmatrač se, pozvan nazivom albuma i drugom fotografijom "udubljuje" u posmatranje lika dečaka, tražeći u njegovom pogledu ili crtama lica tragove znakova koji bi mogli da ukažu na psihopatologiju.

Fotografija iz detinjstva, muzičara i osnivača grupe Frogs, Denisa Flemiona, nalazi se na omotu albuma "It's only Right and Natural" iz 1989. godine. Crnobela fotografija dečaka u beloj košulji i kratkim pantalonama koji sedi na stolici retuširana je tako da je dodat bedž sa crvenim trouglom koji simbolički označava homoseksualnost. Na sličan način, kao što to čini Zevonova fotografija, pozova se posmatrač da pomnom analizom lika deteta na fotografiji pronade bilo kakve znake "nenormalnosti" i "neprirodnosti" kako sugerise naziv albuma.

Naziv albuma "From The Inside" Elis Kupera iz 1978. godine ima funkciju releja, u odnosu na fotografiju na omotu albuma, koji je dvosmislen. Na fotografiji je prikazan portret muzičara sa, za njega karakterističnom šminkom. Kroz njegovo lice se vide vrata koja vode ka unutrašnjosti bolnice za lečenje zavisnosti od alkohola u kojoj je Kuper boravio pre objavljivanja albuma. U odrazu njegovih očiju vidi se grupa ljudi. Fotografija prati dvosmislenost naziva albuma jer sugerise da se "unutrašnjost" iz naziva albuma odnosi i na unutrašnjost bolnice, psihijatrijske ustanove ali i na čovekov unutrašnji svet odnosno svet "unutar njegove glave". Ka psihijatrijskoj ustanovi upućuje i omot albuma grupe The Quiet Riot "Metal Health na kom je prikazan čovek u kožnoj jakni, karakterističnoj i za rok, hevi metal i pank potkulturu, koja je vezana oko njegovog tela kao "ludačka košulja" tako da osoba ne može da pomera ruke. Čovek ima i masku i zaštitnu kacigu na glavi i sedi na bolničkom dušek. Na jakni su mu bedževi na kojima su likovi članova grupe, aludirajući na neshvaćenost i neprihvatanost i verovatno imidž duševno bolesnih i socijalno neprilagođenih mladih ljudi kakva je publika grupe i muzičari, članovi grupe.

Motivom 700 bolničkih kreveta na obali mora, na mestu gde bi trebalo da stoje stolice za plažu, Storm Torgerson i grupa Pink Floyd konstruiše poruku o kolektivnom gubljenju razuma što i sam naziv albuma- "Momentary Lapse of Reason", kroz funkciju releja poručuje. Na jednom od kreveta sedi čovek koji posmatra drugog čoveka koji leti na paraglajderu referirajući ka pesmi sa albuma "Learning to Fly".

Omoti albuma grupe Echo and the Bunnyman uglavnom se bave temom otuđenosti, usamljenosti, depresije i melanholije. Omoti albuma "Crocodiles" iz 1980. godine i "Ocean Rain" iz 1984. godine. Fotografije na oba omota su snimljene po mračnom ili tmurnom vremenu a ljudi prikazani na njima su zbunjeni, otuđeni jedni od drugih i uronjeni u sopstveni svet, pognutih glava i dezorijentisanih pogleda. Otuđenost čoveka u savremenom društvu jedna je od tema omota albuma "Stop Making sense" grupe Talking Heads iz 1984. godine na kome je prikazan pevač i frontmen grupe, Dejvid Birn, u predimenzioniranom sakou, odeći koju je koristio na nastupima kreiranim po ugledu na japansko Noh pozorište. Predimenzionirani sako stvara utisak da je čovek sićušan, izgubljen unutar odela kao simbola socijalne ljuštore. Koristeći fotografiju mladića snimljenog sa leđa u teksas jakni, tako da mu se ne vidi lik pa je zbog toga anonimni i nasumični predstavnik generacije, grupa Housemartins, na omotu albuma "The People Who Grinned Themselves to Death" aludira na otuđenost, izopštenost, skrajnutost iz društva mladih ljudi. Naziv albuma ima funkciju sidrišta jer sugerise rujanje pa je moguće pretpostaviti da je prikazan mladić možda črtva izrugivanja.

Odsustvo empatije je vidljivo na omotu albuma "Night Time" grupe Killing Joke iz 1985. godine na kom je prikazan jedan od članova grupe u prvom planu kako se drži za glavu sa grimasom koja sugerise da je pod jakim bolovima, dok ga ostali članovi grupe hladnokrvno

posmatraju. Pitanjem empatije se bavi i omot albuma "Hurting" grupe Tears for Fears iz 1983. godine na kome je fotografija dečaka koji sedi na podu i drži šake na licu kao da plače dok naziv albuma ima funkciju sidrišta iz kog posmatrač shvata da je dete emotivno povređeno. Odsustvo empatije je kroz humor prikazano i na omotu albuma "High and Dry" grupe Def Leppard iz 1981. godine. Na prednjoj strani je kolaž koji se sastoji iz dve fotografije koji prikazuje skakača u vodu koji skače u prazan bazen dok ga publika posmatra dok je u visini, zabrinutih pogleda. Na drugoj strani omota se vidi ista publika koja gleda na dole i smeje se, dok posmatrač pretpostavlja narativ koji sugerišu fotografije - da se publika smeje skakaču koji je skočivši u prazan bazen, verovatno mrtav. Fotografije su i bukvalna ilustracija naziva albuma "Visoko i suvo" što unosi element humora u poruku koja zapravo govori o odsustvu empatije i radovanju tuđoj nesreći.

Tema posmatranja i špijuniranja obrađena je na omotu albuma "Peepshow" grupe Siouxsie and the Banshees iz 1988. godine. Veliko oko koje stvara dvosmislen utisak da je posmatrač istovremeno i onaj koji je posmatran, navodi na razmišljanje o položaju i ulozi svake osobe u kulturi spektakla.

Omot albuma "Synchronicity" grupe Police iz 1983. godine već je pominjan u okviru aksijalnog koda Intelektualizam, filozofija i duhovnost kao omot koji je inspirisan pojmom sinhroniciteta Karl Gustava Junga. Na omotu je svaki od trojice članova grupe, predstavljen kroz vizuelne elemente koje je sam izabrao pa se na taj način konstruiše i poruka o međusobnim odnosima članova unutar grupe kao i njihovom individualnom odnosu prema vremenu i kreativnom procesu.

Fotografije na omotima albuma koje sugerišu psihodeličnu muziku su tako koncipirane da imitiraju efekte izobličenja, uvijanja i kretanja kod vizuelne percepcije pod uticajem halucinogenih droga. Elementi op-arta (optičke umetnosti) koji deluju kao da se površina neprestano pomera i kreće, često se pojavljuju kao dopuna fotografijama kao na omotu albuma "Desertshore" autorke Nico iz 1970. godine. Gde je fotografija, kadar iz filma, uokvirena crnobelim psihodeličnim dezenom. U filmu Filipa Garela, iz kog je kadar na omotu albuma, zove se "Unutrašnji ožiljak" a u njemu glume Niko, njen sin Ari Bulonj i Garel a bavi se takođe psihološkim temama.

Omoti albuma "Twelve Dreams Of Dr Sardonicus" grupe Spirit iz 1970. godine, "Mirror Man" grupe Captain Beefheart and His Magic Band iz 1971. godine, "Misfits" grupe Kinks iz 1978. godine i "Peter Gabriel 3" , Piter Gejbrijela iz 1980. godine, uključuju fotografije na kojima su iskrivljena tela ili lica članova grupe. To čiine ili kroz odraze krivih ogledala ("Twelve Dreams Of Dr Sardonicus", Mirror Man" i "Misfits") ili kroz intervenisanje na samoj fotografiji kao što je slučaj sa polaroid fotografijom Piter Gejbrijela koja stvara utisak topljenja lica zbog mehaničkog pritiska kom je bila izložena fotografija prilikom perioda razvijanja.

VI FORMIRANJE CENTRALNIH KATEGORIJA KROZ UTEMELJENU TEORIJU

Metoda utemeljene teorije je izabrana kako bi svaka kategorija proizašla iz otvorenih kodova bila utemeljena na empirijskim podacima a ne na hipotezama i pretpostavkama. Svi otvoreni kodovi su stalno upoređivani među sobom i sa aksijalnim kodovima koji su iz tog upoređivanja nastajali. U okviru aksijalnih kodova su definisane potkategorije na osnovu sličnosti tema kojima se poruke bave. Klasifikacija kodova, formiranje aksijalnih kodova sa potkategorijama rezultiralo je mapom tema u vidu tabela otvorenih kodova podeljenih po godinama u dvadesetogodišnjem periodu koji je bio vremenski okvir istraživanja. Dalje su generisani aksijalni kodovi kroz petogodišnje vremenske periode. Petogodišnji period, kao sekvenca za generisanje aksijalnih kodova, je izabran na osnovu pojave novih otvorenih kodova iz kojih bi nastajali i novi aksijalni kodovi koja provizorno odgovara ovom vremenskom periodu. Podela na petogodišnje periode olakšava i preglednost rezultata procedure generisanja aksijalnih kodova iz otvorenih kodova. Kroz ove tabele je moguće pratiti kako su se tokom godina pojavljivale nove teme, novi otvoreni i aksijalni kodovi dok su se raniji i dalje umnožavali i nisu gubili na aktuelnosti. Pojava novih aksijalnih kodova je povezana sa aktuelnim događajima, stilovima, muzičkim i mladalačkim potkulturama koje su se formirale tokom godina kao i sa promenama u sferi muzičke industrije (osnivanje nezavisnih izdavačkih kuća, pojava muzičkog videa, pojava kompakt diska).

VI. 1. Tipovi aksijalnih kodova

Formiranje centralne kategorije je proizvod generisanih aksijalnih kodova, odnosa među njima ali i dinamike nastajanja određenih aksijalnih kodova kroz dvadesetogodišnji period koji je bio predmet analize. Kako bi se formirale centralne kategorije iz kojih bi nastala teorija o ciljevima komunikacije kroz omote gramofonskih ploča, aksijalni kodovi su međusobno upoređivani i povezivani, odnosno razvrstavani. Kroz taj proces se uočava četiri tipa aksijalnih kodova: (1) želja za bliskošću sa publikom (2) stvaranje aure umetničkog predmeta (3) želja da se menja svet u kome živimo i (4) zabava i spektakl.

Želja za bliskošću sa publikom

Želja za bliskošću sa publikom može da se primeti kroz aksijalne kodove Pitanja identiteta, Skrivene poruke kao poziv na razmišljanje, Komično, Dobra stara vremena, Alter ego, Zajedništvo, Psihologija – psihološke teme i delimično kroz Referiranje i reference. Kroz svaki od ovih aksijalnih kodova, želja za bliskošću sa publikom se manifestuje na različite načine.

Kod Pitanja identiteta autori se približavaju publici kroz istraživanje sopstvenog mesta u društvu i sopstvenog identiteta koje publiku podseća da su muzičari i autori albuma jedni od njih odnosno ljudi koji sebi postavljaju slična pitanja, imaju slične dileme i probleme. Njihova otvorenost i pojavljivanje van stereotipa muzičkih zvezda i spektakla čini ih bližim publici.

Kroz Skrivene poruke kreira se atmosfera misterije i posvećene poruke koju ne može svako da razume. Zbog toga, oni koji uspevaju da tumače poruku jer su dovoljno posvećeni, poseduju odgovarajući kulturni kapital i poznaju vizuelni leksikon koji se koristi pri kreiranju poruke, dobijaju satisfakciju u tumačenju poruke i utisak da se između onoga ko je poruku koncipirao (muzičar ili njihov dizajner) stvorila posebna povezanost. Poruke iz ovog aksijalnog koda podstiču osećaj bliskosti kroz satisfakciju u vidu uspešnog čitanja poruke namenjene užem krugu posvećene publike.

Kroz Komično se muzičari obično približavaju svojoj publici šaleći se na sopstveni račun. Humor na sopstveni račun je način da se autori muzike odreknu statusa nedodirljive pop ili rok zvezde. Oni se predstavljaju kao neko ko čini greške u životu i ispada smešan i nespretn i ko je spreman da se sa svojom publikom zajedno smeje samom sebi.

Kroz aksijalni kod Dobra stara vremena autori poruka na omotu gramofonskih ploča ostvaruju bliskost sa publikom kroz podsećanje na prošla vremena koja su im zajednička ili kroz nostalgiju. Ovaj tip bliskosti je generacijska ili nacionalna bliskost jer neki od ovih omota referiraju ka određenim vremenskim periodima ali i ka određenim nacionalnim tradicijama.

Kroz aksijalni kod Alter ego autori poruke koji su u ovom slučaju isključivo sami muzičari, stvaraju svoju scensku personu kako bi odvojili privatni od javnog života i kako bi kroz scensku ulogu konstruisali razne političke, društvene i psihološke poruke. Preuzimanjem oblića novokreiranog scenskog lika, autor se približava publici kao kreirana persona koja je portparol ideologije ili stila koju autori dele sa svojom publikom.

Zajedništvo je aksijalni kod kom pripadaju omoti kroz koje se evocira bliskost među članovima grupe. Oni se prikazuju kao bratstvo, tim odnosno ljudi koji su pre svega veoma dobri prijatelji a da je muzika koju stvaraju nastala iz njihovog međusobnog razumevanja i jedinstvenog i posebnog načina funkcionisanja u zajedničkom kreativnom procesu. Njihovo prijateljstvo i zajedništvo su istaknuti u prvi plan opet na uštrb statusa nedodirljivih zvezda. Njihova emotivna, prijateljska strana koju ilustruju fotografije na ovim omotima, čini ih bliskim njihovoj publici.

Ilustrovanje različitih psiholoških stanja i emocija kroz fotografije na omotima gramofonskih ploča u okviru aksijalnog koda Psihologija – psihološke teme, takođe ističe emotivnu stranu i unutrašnji život autora muzike. Kroz omote iz ovog aksijalnog koda šalju se poruke o unutrašnjim previranjima, snažnim emocijama, životnim krizama, događajima iz detinjstva koji su uticali na budući život i ostalim elementima psihičkog života. Ovo prikazivanje emotivne strane ličnosti i unutrašnjih previranja deluje kao empatična poruka upućena publici koja i sama primećuje da autori poruka prolaze kroz ista emotivna stanja i slične razvojne faze u životu što ih čini bliskim.

Kroz Referiranje - reference ka drugim delima iz oblasti kulture i umetnosti, delimično se postiže bliskost sa publikom koja je upućena u dela na koja se referira. Deljenje zajedničkog potkulturnog kapitala u koji spadaju i odabrana dela književnosti, slikarstva, filmske i muzičke umetnosti, predstavlja kohezioni faktor unutar potkulturne grupe. Isti princip je primenjen i kod omota gramofonskih ploča koje kroz referiranje postaju jedan od povezujućih elemenata između autora omota i muzike i publike.

Stvaranje aure umetničkog predmeta

Jedna od empirijski utemeljenih teorija proizašlih iz kvantitativne analize sadržaja je i da omoti albuma prikrivaju industrijsko poreklo gramofonske ploče i da kroz brojne aksijalne kodove omot predstavlja simbol nezavisnosti od pravila muzičke industrije što je jedna od praksi kroz koje se kreira aura umetničkog predmeta od industrijski proizvedene gramofonske ploče. Već su pomenute i ostale prakse sa istom svrhom a u svima njima se koriste sledeći aksijalni kodovi: Društveno politička angažovanost, Zazorno, Intelektualizam, filozofija i duhovnost, Muzička virtuoznost, Mitologija i religija, Imaginarni svet, Kritika muzičke industrije i Referiranje – reference. Različite teme u okviru ovih aksijalnih kodova su na različite načine uticale na kreiranje aute umetničkog predmeta kod gramofonske ploče, ali postoji zajednička karakteristika koja se može primetiti među ovim aksijalnim kodovima kao i aksijalnim kodovima kroz koje je izražena želja za bliskošću sa publikom i želja da se menja svet u kome živimo a to je težnja da se maskira komercijalna, tržišna i industrijska priroda predmeta gramofonske ploče.

Kroz Društveno političku angažovanost, omot gramofonske ploče ima funkciju novinske fotografije, politički angažovane umetnosti ili pamfleta. On nije dopadljiv niti glamurozan. Želja autora je da provocira, izaziva jake reakcije i zahteva zauzimanje stava prema prikazanim vizuelnim sadržajima. Na taj način se negira aspekt industrijski proizvedenih predmeta široke potrošnje,

usmeren na pružanje zadovoljstva i relaksacije tenzije od stresne svakodnevice.

Zazorni sadržaji takođe provociraju jake i odbojne reakcije kod mnogih posmarača, dok su za određenu publiku privlačni. Međutim njihova privlačnost se razlikuje od privlačenja proizvoda široke potrošnje jer se bazira na razvojnim fazama i strahovima svake osobe.

Intelektualizam, filozofija i duhovnost, Mitologija i religija i Muzička virtuoznost su aksijalni kodovi kojima pripadaju omoti koji se jasno ograđuju od želje za obraćanjem širokoj publici. Kod njih se može primetiti tendencija da deluju suzdržano, hladno i daleko publici koja traži opuštenu zabavu i uživanje bez velikog angažovanja oko slušanja i tumačenja poruka tekstova ili omota gramofonskih ploča.

Omoti koji pripadaju aksijalnom kodu Imaginarni svet podsećaju na apstraktne slike, impresionističke fotografije i svet snova. Kroz takve vizuelne sadržaje i odsustvo grafičkih i tekstualnih elemenata koji bi olakšali tumačenje poruke ili učinili predmet privlačnim za publiku u potrazi za zabavom, ovi omoti grade auru umetničkog predmeta koji je potrebno promatrati kako bi se u njemu uživalo. Sličnost sa slikarskim delima izdvaja ove gramofonske ploče jasno od onih ploča na čijim se omotima nalaze glamurozni portreti muzičara i nazivi popularnih pesama.

Kritika muzičke industrije kroz omote gramofonskih ploča je direktan način negiranja industrijskog porekla i tržišnog aspekta gramofonske ploče. Ovaj aksijalni kod na isti način kao i aksijalni kod Društveno politička angažovanost deluje provokativno ali je njegova meta muzička industrija bez koje sam predmet ne bi mogao da postoji. Velike izdavačke kuće su već popularnim autorima dozvoljavale ovakav pristup jer je i njima pogodovalo prikrivanje kapitalističke mašinerije koja se nalazila iza proizvodnje gramofonskih ploča a koja je bila posmatrana kao negativna pojava među pripadnicima mladalačkih potkultura, odnosno među publikom i kupcima gramofonskih ploča.

Referiranje i reference je aksijalni kod u kom se nalaze omoti kroz koje se autori muzike i omota pozicioniraju u okviru kulturne i umetničke mreže referenci. Upućujući ka drugim delima iz kulture i umetnosti, gramofonska ploča postaje deo kulturnog života i „utiskuje“ se u tkivo kulture. Ona se, kroz reference, preporučuje novoj publici dok ih istovremeno koristi za konstruisanje nove poruke, bilo kroz brikolaž, bilo kroz čuvanje originalnog konteksta i ideje dela na koje se referira. U svim slučajevim, referiranje ka umetničkim delima direktno svrstava gramofonsku ploču u sferu umetničkih predmeta odvojenu od sveta robe široke potrošnje.

Želja da se se menja svet u kome živimo

Ovaj tip aksijalnih kodova uključuje i aksijalne kodove iz prethodno pomenutih tipova ali se želja za menjanjem socijalnog i kulturološkog okruženja najviše vidi u direktnim porukama iz aksijalnog koda Društveno politička angažovanost i Intelektualnost, filozofija i duhovnost. Dok se kod prvog aksijalnog koda direktnom porukom adresira društvo, pojava i ideologija, kod drugog se to čini kroz simbole i duhovni kontekst. Najčešće teme kojima se ovi omoti bave tiču se ekologije, devastacije prirode od strane čoveka, odnosom prirode i kulture, religijom i raznim vrstama filozofskih učenja. Kroz ove omote se vidi mladalačka želja za nonkonformističkim načinom života i aktivnim delovanjem na društvo kao i posebna osetljivost na socijalnu nepravdu, ratove, humanitarne katastrofe i ostale neželjene efekte savremene civilizacije. Kroz omote se ukazuje na ove pojave i na njihove rezultate, čime se usmerava pažnja ka njima i stimuliše želja kod publike da se i sama uključi u aktivnu borbu za promenu društva. I ovaj tip aksijalnih kodova, kao i prethodna dva, tretira gramofonsku ploču kao kulturološki objekat a ne kao industrijski proizvod.

Zabava i spektakl

Ovaj tip aksijalnih kodova obuhvata najmanji broj analiziranih omota a čini ga aksijalni kod Pitanje stila u okviru koga se ne nalaze samo omoti koji sugerišu zabavu ili su deo spektakla. Malobrojnost otvorenih kodova koji pripadaju ovom aksijalnom kodu i nepostojanje više aksijalnih

kodova koji bi povećavali korpus primera koji pripadaju ovom tipu, pokazuje da, iako je popularna muzika deo kulture spektakla i značajno se bazira na profitu koji se stiče kroz prodaju izdanja popularnih muzičkih zvezda kao i na prihodima sa njihovih koncerata, poruke koje se nalaze na omotima gramofonskih ploča nisu raznovrsne. One se uvek obraćaju publici na isti način a njihovi autori su uglavnom dizajneri angažovani od strane izdavačke kuće. Spektakl nastaje iz međuljudskih odnosa koji je nastao posredstvom vizuelnih prikaza (Debrod G, Nicholson - Smith D, 1995, 7). Dakle spektakl se ne nalazi u samim fotografijama na omotima gramofonskih ploča već nastaje iz međuljudskih odnosa koji se odvijaju njihovim posredovanjem. Na taj način posmatrano, u spektaklu učestvuju i omoti koji pripadaju drugim tipovima aksijalnih kodova, međutim kod njih nije postojala namera da preuzmu ulogu medijatora spektakla. Na primer, omot albuma gramofonske ploče „Dark Side of the Moon“ grupe Pink Floyd, danas je deo kulture spektakla. On služi kao znak raspoznavanja i prepoznavanja istomišljenika i ljubitelja ove grupe a moguće ga je naći reprodukovanog na raznim svakodnevnim upotrebnim predmetima i odeći. Vernakularna primena prikaza omota gramofonskih ploča nije bila planirana od strane autora rešenja pa se po tome značajno razlikuje od omota gramofonskih ploča koji su koncipirani tako da budu učesnici spektakla. Spektakl u tom smislu nema određeni cilj. On je sam sebi svrha. Vizuelne projekcije popularnih ličnosti – zvezda, pretvaraju banalnost svakodnevice u slike sa kojima bi publika mogla da se identifikuje i kroz koje bi mogla da kompenzuje neostvarene a željene sopstvene kompetencije ili životne stilove. Na fotografijama na omotima koji pripadaju ovoj kategoriji, nalaze se muzičari snimljeni u fotografskom studiju sa profesionalnom rasvetom i šminkom, u svom najboljem mogućem izdanju ili u skupoj odeći, na egzotičnim lokacijama ili tokom aktivnosti koje praktikuju imućni ljudi koji uživaju u luksuzu.

VI. 2. Centralne kategorije

Utemeljena teorija treba da generiše empirijski utemeljene koncepte koji proizilaze iz procesa generisanja otvorenih kodova, aksijalnih kodova i centralnih kategorija. Konstruktivistički pristup utemeljenoj teoriji dopušta identifikovanje više centralnih kategorija fenomena koji se proučava jer pretpostavlja kompleksnost aktivnosti i stanovišta unutar iste oblasti (Charmaz 2006, 132).

Prilikom kreiranja tipoloških grupa aksijalnih kodova i njihovog upoređivanja formirane su dve centralne kategorije: Omoti muzičkih albuma pomoću kojih se prikrija industrijsko poreklo gramofonske ploče i omoti muzičkih albuma koji tretiraju gramofonsku ploču kao komercijalni industrijski proizvod. Kroz identifikovanje centralnih kategorija, generisani su i teorijski koncepti vizuelnog komuniciranja kroz omote gramofonskih ploča.

VII UTEMELJENI TEORIJSKI KONCEPTI KOJI SU PROIZAŠLI IZ ANALIZE ODNOSA OTVORENIH I AKSIJALNIH KODOVA PRI KREIRANJU CENTRALNIH KATEGORIJA

VII. 1. Teorija o postojanju dva diskursa u metodologiji dizajna omota gramofonskih ploča i koncepciji fotografske poruke fotografija na omotima gramofonskih ploča

Analizom veza među generisanim otvorenim i aksijalnim kodovima, postavljena je teorija da pristup i metodologija dizajna omota gramofonskih ploča zavisi od shvatanja autorstva nad pločom kao artefaktom od strane svih učesnika u procesu njenog nastanka. U tom smislu postoje dve različita shvatanja i time suštinski različita diskursa u dizajnu i koncipiranju fotografske poruke. Jedan pristup negira ili prikriva industrijsko poreklo ploče sa ciljem da ona dobije auru unikatnog kulturnog ili umetničkog artefakta sličnog književnim izdanjima. Drugim pristupom se gramofonska ploča tretira kao proizvod muzičke industrije i komercijalni predmet potekao iz industrije zabave i namenjen zabavi korisnika. I u jednom i u drugom slučaju industrijska proizvodnja nije istaknuta ali je u prvom slučaju ili prikriena ili izložena kritici. Kako bi se razumela hipoteza o dva diskursa u metodologiji i pristupu dizajnu omota gramofonskih ploča, treba objasniti prirodu gramofonske ploče kao predmeta koji je dualne prirode – (1) ona je materijalni objekat proizveden u fabrici i mehanički multipliciran kao i drugi industrijski proizvedeni predmeti; (2) ona se pred publikom pojavljuje kao umetnički oblikovan audiovizuelni sadržaj i time sličan umetničkom delu. Dakle u samoj strukturi gramofonske i ploče i njenom poreklu nalazi se njena dualna priroda. Ona ne može da postoji bez fabrike u kojoj se proizvode i umnožavaju ploče, kao što nema razloga da postoji bez muzičkog sadržaja koji je na njoj zapisan. Kada je reč o auditivnom sadržaju, postoji razlika u pogledu umetničkog statusa između takozvanih Long Play (LP) i singl ploča. Predmet ove analize su muzički albumi, forma koja je proizašla iz samog formata LP ploče. Muzički album predstavlja organizovanu, komponovanu i uređenu celinu koju definišu autori muzike i podrazumeva redosled pesama koje su raspoređene na dve strane jedne ili više gramofonskih ploča. Neki albumi predstavljaju jedinstvene kompozicije koje se prekidaju samo da bi se okrenula strana ili promenila ploča i time nastavio jedinstven muzički narativ. Za razliku od singl ploče koja sa svake strane ima po jednu kraću kompoziciju, obično hitove sa prethodno objavljenog albuma, LP album ima status umetničkog predmeta i kompleksne kompozicione celine. Ovakvom statusu, pored formata, doprineo je i odnos autora muzike prema albumima i singlovima. Muzičari koji su isticali umetničku komponentu u odnosu na popularnost među širokim auditoriumom, odbijali su da objavljuju singl ploče smatrajući ih efemernim proizvodom muzičke industrije sa kojom su često bili u konfliktu.

Prodaja gramofonskih ploča takođe pokazuje ambivalentan pristup u tretiranju tržišta. Kupovina muzičkog albuma na gramofonskoj ploči predstavlja deo kompleksnog rituala za jednu grupu publike, dok druga grupa ne učestvuje u sličnim ritualima. U ritualima koji se vezuju uz interakciju sa gramofonskom pločom, prodavnica ploča ima značajnu funkciju. Pojedine prodavnice, najčešće one koje su vezane za potkulturne muzičke pravce i nezavisnu muzičku scenu, imaju kulturni status među svojom publikom. One su, poput nekadašnje knjižare Kultura u Beogradu osamdesetih godina (videti u prilogu razgovor sa Draganom Ambrozićem), bile mesta kroz koja su se širile informacije o novim izdanjima nezavisne muzičke scene i mesta gde se susretala publika koja deli muzičke afinitete. One su imale ulogu sličnu muzičkim klubovima u širenju stilova oblačenja i upoznavanju ljudi sličnih interesovanja a neke od njih su prerastale u izdavačke kuće kao što je Rough Trade. Sa druge strane, gramofonske ploče su se prodavale i u velikim robnim kućama. Izdanja u muzičkim departmanima velikih prodavnica su najčešće poticala od većih

izdavačkih kuća i bila deklarirana kao bezlična i “prazna” jer su pripadala proizvodima masovne kulture i kao takva deo zvaničnog tržišta ne uvek blagonaklono posmatrane muzičke industrije čiji je glavni cilj bio što veći finansijski uspeh. Zainteresovana publika i pravi poznavaoци muzičke scene je čin kupovine ploče posmatrala kao poseban ritual koji se razlikovao od kupovine “obične robe” a to iskustvo se moglo naći samo na specializovanim mestima za tu svrhu. Nezavisne izdavačke kuće, koje su bile okrenute ka ovakvoj publici su obezbeđivale svoju poziciju kroz mreže, donekle skrivene od glavnih tokova trgovine kojim su dominirali mejnstrim izdavači, i kroz omote ploča koji su doprinosili imidžu anti komercijalizma zbog svoje umreženosti sa simbolima raznovrsnih potkultura.

Koncepcija fotografske, vizuelne poruke na omotu muzičkog albuma, odvija se uz učešće autora muzike na albumu ukoliko se radi o integralnom pristupu kreiranju artefakta karakterističnom za izdavačke kuće i autore koji gramofonsku ploču shvataju kao umetnički predmet. Velike izdavačke kuće, kada je reč o novim grupama i još uvek nedovoljno popularnim autorima, uvek preuzima koncipiranje fotografije i dizajna omota gramofonske ploče a u tom procesu retko učestvuju autori muzike. U prvom slučaju, muzičari su uključeni u proces dizajna omota, smatrajući ga sastvanim delom autorskog rada a u drugom nisu jer izdavačka kuća smatra da je ploča i album njen proizvod i da je ona kompetentna za kreiranje omota koji će se najviše svideti publici, zahvaljujući svom izdavačkom portfoliju ili istraživanjima afiniteta potrošača. Iz ova dva diskursa u dizajnu omota muzičkih albuma, vidi se da je u osnovi različitog pristupa kreiranju komunikacije kroz omote gramofonskih ploča, ustvari različit pristup autorstvu predmeta kao što je gramofonska ploča.

Formalne odlike fotografija na omotima gramofonskih ploča mogu da nagoveste kom diskursu u dizajnu omot pripada. Na osnovu analiziranih omota primećuje se da su na omotima koje su kreirale velike izdavačke kuće, odnosno agencije angažovane u tu svrhu, najčešće fotografije muzičara snimljene u fotografskom studiju uz korišćenje profesionalne rasvete i šminke. Pozadina je neutralna a muzičari su ponekad snimljeni sa instrumentom a ponekad bez njega. Kada se radi o muzičkoj grupi, to su zajedničke fotografije koje ponekad ističu u prvi plan nekog od članova grupe. Postoji tendencija da se muzičari predstave kao popularne ličnosti, odnosno da se istakne njihova popularnost i spektakularnost. Pored toga, naziv albuma i muzičara ili muzičke grupe je jasno istaknut a ponekad su ispisani i nazivi pesama, posebno onih koje su se već pojavile na singl pločama ili bile emitovane na radio stanicama kao hitovi.

Fotografije koje pripadaju diskursu u dizajnu omota u kom se gramofonska ploča tretira kao umetnički artefakt, često prikazuju muzičare kao sasvim obične ljude, slične njihovoj publici. Takođe je često i odsustvo likova muzičara na omotu pa i bilo kakvog teksta (odsustvo naziva albuma i naziva autora sa naslovne strane omota). Jedan od primera takve prakse opisuje Stiven Patrik Morisi u svojoj Autobiografiji kada kaže da je esencija Smiths Art (MozArt) (dizajna omota albuma grupe Smits čiji je on bio autor) bila želja da svaki Smits omot bude što je moguće bolji: „...to je dolazilo od ideje da treba da uzmem slike koje su suprotne glamuru i da upumpam dovoljno srca i želje u njih da pokažu običnost kao instrument moći. Delovi neorealizma, deo brutalnosti, sa zadatkom da se tmurna i natrpana osrednja umetnost predstavi na lep i duboko iskren način.“ (Morrissey 2013, 162)

Prisustvo referenci ka drugim kulturnim artefaktima se isključivo primećuje kod omota albuma koji pripadaju ovom diskursu. Ovaj diskurs tretira gramofonsku ploču i muzički album kao umetnički predmet negirajući njegovo industrijsko poreklo i njegov tržišni status kroz namerno izostavljanje marketinški orjentisanih vizuelnih sadržaja kao što je spektakularni lik muzičara i naziv autora i albuma. Ipak, muzički album na gramofonskoj ploči podrazumeva prepoznavanje, odobrenje i finansijsko ulaganje od strane izdavačke kuće koje nije bilo dostupno većini muzičara pa se samo objavljivanje albuma već smatralo za veliki uspeh. Zbog toga su samo već poznati muzičari, koji su uprkos svojoj popularnosti zadržali umetnički diskurs pri kreiranju muzičkog albuma, mogli da kontrolišu i učestvuju u procesu dizajna omota. Iz brojnih monografija i intervjua,

može se videti da su i oni imali poteškoća kod kreiranja omota koje je izdavačka kuća smatrala previše skupim, previše ili premalo provokativnim i nedovoljno jasnim i privlačnim.

Etabliranje statusa LP gramofonske ploče kao umetničkog predmeta koincidira sa ekspanzijom muzičke industrije koja je od početka produkcije gramofonsku ploču definisala kao industrijski proizvod što je analogno koincidiranju etabliranja fotografije kao vizuelne umetnosti u isto vreme kada se ona etablirala i kao proizvod. Analogija verovatno postoji zbog višeslojne strukture gramofonske ploče i fotografije kao predmeta. Njihov nastanak je uslovljen inženjerskim naukama, mehaničkim procesima i tehnologijom ali je njihov sadržaj i poruka umetničke prirode. U tom smislu bi se moglo reći da su i fotografija i gramofonska ploča interdisciplinarni objekti.

VII. 2. Omot gramofonske ploče učestvuje u stvaranja aure muzičkog albuma prikrivajući industrijsko i tehničko poreklo gramofonske ploče

Teorija o dva različita diskursa u dizajnu omota gramofonskih ploča generiše hipotezu o funkciji omota u kreiranju aure muzičkog albuma kojom se pretpostavlja da diskurs u dizajnu kojim se prikriva industrijsko poreklo i tehnološka osnova proizvodnje gramofonske ploče ima cilj kreiranja aure umetničkog predmeta. Aura predstavlja prepoznatljiv teorijski koncept Valtera Benjamina koji je definisan kao suprotnost mehaničkom umnožavanju odnosno reprodukciji umetničkih dela koja je započela razvojem industrijske proizvodnje. U njegovom najpoznatijem eseju „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“ iz 1935. godine, on tvrdi da se reprodukovanjem umetničkog dela, „obezvređuje njegovo ovde i sada“ jer se na taj način obezvređuje autentičnost a kroz nju i autoritet tog predmeta (Benjamin 2008, 21). To što „otpada“ u procesu mehaničke reprodukcije Benjamin sažima u pojam aure i kaže: „u veku tehničke reprodukcije umetničkog dela, zakržljava njegova aura“. Do toga dolazi, omasovljavanjem nečega što je bilo jedinstveno i njegovim izmeštanjem iz tradicije (Benjamin 2008, 22). Posmatrač reprodukovano delo može da posmatra van njegovog originalnog konteksta čime se narušava autoritet i nedodirljivost odnosno uzvišenost umetničkog dela.

Gramofonske ploče, kao i fotografije ne mogu da postoje van tehničkog aparatusa koji je u samoj osnovi reprodukcije i multiplikacije. Kao što kod fotografije postoji negativ koji je jedinstven i neponovljiv, kod gramofonske ploče postoji master disk koji je takođe jedinstven i od kog potiču sve ostale ploče. Međutim, jedinstveni i neponovljivi predmeti kod fotografije i gramofonske ploče su matrica za gotov upotrebnii predmet. Oni su tranzitni medij kojim se poruka prenosi, opet kroz tehničku reprodukciju, do gotovog predmeta – gramofonske ploče sa zvučnim sadržajem ili papira sa vizuelnim sadržajem. Mehanička reproduktivnost je imanentna gramofonskoj ploči. Multiplikacija nije opcionalna kao kod reprodukovanja i kopiranja slike ili skulpture, već je uslov bez kog je njeno postojanje nemoguće. Kroz omot, muzički i tekstualni sadržaj, gramofonska ploča regeneriše auru i vraća autoritet umetničkog dela oštećen njenom tehničkom prirodom.

Omot regeneriše auru na dva načina: (1) kroz prikrivanje industrijskog i tržišnog aspekta gramofonske ploče i (2) kroz generisanje i učešće u ritualima vezanim za gramofonsku ploču. Prikrivanje tržišnog i marketinškog aspekta je objašnjeno kroz diskurs u dizajnu omota kojim se izostavljaju vizuelni i grafički elementi kojim se ploča promovise kao komercijalan proizvod. Izostavljaju se likovi popularnih muzičara, nazivi albuma i autora, ne koriste se glamurozne fotografije muzičara. Najčešći vizuelni sadržaji su referiranje ka drugim umetničkim delima i kulturi, mitologiji, misterioznost, kreiranje alter ega, duhovnost, politički i društveno angažovane teme. Omot gramofonske ploče učestvuje u ritualima koji su u vezi sa korišćenjem gramofonske ploče. Zavisnost reprodukcije zvuka sa gramofonske ploče od tehničkog aparatusa, koji dekodira i amplifikuje signal kao pojačan zvučni talas, formira koncepciju prakse slušanja gramofonske ploče. Gramofon, kao uređaj koji obezbeđuje reprodukciju tona sa brazdi gramofonske ploče, takođe je deo tog rituala koji uključuje i trgovinu (kupovinu u posebnim prodavnicama), kolekcionarstvo, razmenu, poklanjanje, otpakivanje, slušanje na gramofonu. Omot ploče je u ovom ritualnom

narativu lice predmeta, vizuelna kodirana poruka povezana sa literarnom i muzičkom porukom muzičkog albuma. Iako ima i zaštitnu i identifikacionu ulogu, omot se ne smatra samo ambalažom proizvoda već njegovim integrisanim delom. Omot ima ulogu u svakom od elemenata rituala koji čine narativ. U fazi akvizicije omot je ponekad jedini posmatraču dostupan informativni sadržaj o albumu. Posmatrač se trudi da odgonetne poruku i na denotativnom i na konotativnom nivou, korespondirajući sa vizuelnim sadržajem i kroz estetski doživljaj. Uz vizuelnu poruku, omot nosi vizuelne tragove socijalne biografije predmeta koji su nastali tokom istorije njenog posedovanja i korišćenja što je od posebnog značaja za kolekcionare. Otvaranje nove ploče, kako u intervjuima u prilogu navode sagovornici, pruža posebno zadovoljstvo i doživljava se kao vrhunac rituala akvizicije nove ploče. Oni govore o olfaktivnim svojstvima novog omota, teksturi i kvalitetu kartona kao sastavnom delu iskustva slušanja ploče. Omot često sadrži i tekstove pesama, beleške (liner notes) i podatke o autorima, inženjerima zvuka i producentima, što je za posvećenu publiku bila značajna informacija u sticanju kulturnog kapitala za dalje otkrivanje novih albuma i autora. Posmatranje omota tokom reprodukcije muzike se navodi kao još jedna od uloga omota u ritualima vezanim za gramofonske ploče. Omot, kao lice gramofonske ploče menja svoju ulogu polazeći od sfere javnog (u prodavnici ploča) ka sferi privatnog prostora gde, u interakciji sa vlasnikom dobija novu ulogu u nastavku ritualnog narativa.

Ritual i uloga omota u njemu je jedan od razloga oživljavanja gramofonske ploče kao medijuma muzičkog albuma. Iskustvo slušanja ploče se razlikuje od iskustva slušanja kompakt diska ili mp3 plejera upravo po ritualu. „Osećaj držanja albuma u rukama, vađenja ploče iz omota, velika pažnja da se ne dodirne prstima površina ploče. Zatim postavljanje ploče na gramofon i nežno postavljanje igle u brazde koje su napravljene da ona po njima klizi. I pucketanja, šuškanja i krčanje su deo tog rituala, iskustva (Brykman 2019). U tekstu o povratku vinila, Zach Schonfeld takođe piše o ulozi fizičkih atributa ploče u ritualu i povratku gramofonske ploče: „Mnogi su privučeni nazad ka ploči zbog samog fizičkog okretanja LP ploče – jednostavno vađenje iz omota, slušanje pucketanja, okretanje strana. Kada slušate ploču, možete da dobijete življu, opipljivu konekciju sa muzikom.“(Schonfeld 2012)

Omoti gramofonskih ploča koje izdaju nezavisne izdavačke kuće i omoti albuma muzičara koji su, zbog svoje popularnosti među publikom, imali autoritet pa time i mogućnost kontrole nad vizuelnim i muzičkim aspektom albuma, često koriste praksu prikrivanja industrijskog porekla gramofonske ploče ili kritiku muzičke industrije, sa ciljem kreiranja i održavanja aure umetničkog predmeta. Tenzija među učesnicima u kreaciji gramofonske ploče, posledica je različitih interesa koji su uglavnom kontradiktorni. Dok muzičari žele potpunu kontrolu nad muzičkom i vizuelnom porukom gramofonske ploče, muzička industrija želi kontrolu nad predmetom kao tržišnom robom koja treba da ispuni potrebe publike za što većom potrošnjom. Muzička industrija i njeni marketinški stručnjaci zahtevaju od muzičara da se povinuju određenim tržišnim prilikama i stvaraju široj publici primamljive, najčešće zabavne sadržaje koji bi se uklopili u masovnu kulturu spektakla. Drugim rečima, suprotstavljene strane različito tretiraju gramofonsku ploču kao objekat. Za jedne je ona kulturološki objekat a za druge roba široke potrošnje. Muzičari žele slobodu izražavanja i kreacije a velike izdavačke kuće žele široku publiku i veći profit. Iz ovog odnosa dolazi do polarizacije unutar obe grupe. Nastaju manje, nezavisne izdavačke kuće koje nastupaju kao koautori muzičara u kreiranju muzičkog albuma. Sa druge strane, pojavljuju se i planski kreirane muzičke zvezde koje ispunjavaju potrebe velikih izdavačkih kuća. Ipak, ovi sistemi nikada nisu bili odvojeni jer je često dolazilo do saradnje među umetnički orijentisanih muzičara i velikih izdavačkih kuća koje se ne bi odrekle profita ukoliko je muzičar imao vernu i brojnu publiku.

Nezavisne izdavačke kuće predstavljaju izraz težnje da se kontroliše tehnološki aspekt nastajanja gramofonske ploče kako bi se obezbedila i potpuna kontrola nad kreativnim procesom. Omoti gramofonskih ploča nezavisnih izdavačkih kuća predstavljaju vizuelni aspekt ove težnje kroz odsustvo komercijalnih, konzumeristički podsticajnih grafičkih sadržaja. Nezavisne izdavačke kuće su i nastajale tokom sedamdesetih godina, često kao inicijativa samih muzičara ili muzičkih

entuzijasta. Na primeru takozvanih “garažnih bendova”, muzičkih grupa koje su vežbale u kućnim prostorijama i garažama a često na istom mestu i snimale albume, može da se prati gneza i širenje načina snimanja i prodaje muzičkih albuma van tokova izdavačkih kuća i zvanične muzičke industrije. Iz ove prakse, koja je postojala i tokom pedesetih godina¹¹⁷ ali ne u tolikoj meri kao sedamdesetih, su nastale nezavisne izdavačke kuće. Sedamdesetih godina, u pank pokretu, nezavisno izdavaštvo postaje i način borbe protiv sistema i muzičkih pop zvezda. Kako je produkcija ploča bila skupa i često nedostižna malim pank izdavačkim kućama, ovaj period obeležio je povratak malog formata gramofonske ploče – singl ploče, jeftinije za proizvodnju. U povratku singl ploče vidi se još jedna kontradikcija gramofonske ploče kao industrijskog i kulturološkog objekta: nekad simbol popularnih komercijalnih hitova i lakih nota, singl ploča, omražen i odbačen format među muzičarima koji pretenduju na umetnički status i odbijaju popularnost u službi izdavačkih kuća, postaje simbol i nosilac pobune protiv etabliranih muzičkih kuća sedamdesetih godina.

Velike izdavačke kuće teže da na eksplicitan način, kroz omote, sugerišu neobavezujuće, lagano uživanje koje ne zahteva preterano intelektualno zalaganje od strane slušaoca. Eriksen to naziva “efektom lenstvovanja” (eng. “leisure effect”) koji generiše pasivni odgovor od strane primaoca koji želi da bude zabavljen a ne da bude aktivan i angažovan (Eriksen 1980). Muzika, kao i filmovi mogu da budu usmereni ka stvaranju ambijenta koji bi posmatrača pasivizirao i razonodio tako da on ne mora da se napraže i angažuje strukturiranjem svoje zabave. Veliki deo takozvane mejnstrim muzike je orijentisan ka popunjavanju vremena dokolice i lenstvovanja lakim i zabavnim sadržajima, što je sugerisano kroz omote na kojima su prikazani nasmejani i privlačni muzičari koji sugerišu bezbrižan i zabavan život. Sa druge strane, muzika je generisala i drugačije reakcije slušalaca, najčešće kroz provokaciju, tražeći kritički odgovor. Sami omoti ovakvih albuma su najčešće provokativni i jasno se razlikuju od omota albuma koji pretenduju ka stvaranju efekta popunjavanja slobodnog vremena bez provokacije. I u ovoj razlici se primećuje drugačiji tretman gramofonske ploče kao predmeta. Dok se ploča i muzički album u prvom slučaju tretiraju kao proizvod industrije zabave, u drugom slučaju je to intrigantan, provokativan predmet koji je nosilac umetničkog sadržaja. U drugom slučaju, omot ponovo ima ulogu prikrivanja industrijskog porekla gramofonske ploče kao predmeta. Prikrivanje industrijskog porekla gramofonske ploče kroz omot muzičkog albuma se stvara na više načina koji su izdvojeni tokom analize omota kroz utemeljenu teoriju: eksplicitna kritika muzičke industrije, apstraktne forme i odsustvo informacija i efekat šoka koji uključuje više različitih tema svrstanih otvorene i aksijalne kodove kroz utemeljenu teoriju.

Eksplicitna kritika muzičke industrije na omotima gramofonskih ploča predstavlja oksimoron u praksi prikrivanja industrijskog porekla gramofonske ploče kroz vizuelne poruke na momotima muzičkih albuma. Omoti u ovom slučaju, kroz eksplicitno isticanje svog industrijskog porekla, kroz subverziju, pretenduju da izvojevaju status predmeta koji je “odmetnut”. Isticanjem svih ili mnogih atributa industrijskog proizvoda i tržišta muzičke industrije, pokazuje se da su autori muzike i omota svesni pravila muzičke industrije i da žele da se protiv njih bore, kao i da pozivaju publiku da se u tu borbu uključi. Jedan od najpoznatijih omota sa ovom temom je omot albuma “Wish You Were Here” grupe Pink Floyd. Ovde se i kroz fotografije i kroz sidrišta u tekstu pesama detaljno obrađuju odnosi unutar muzičke industrije kao i implikacije popularnosti, kulture spektakla i šoubiznisa na autore i izvođače muzike.

Apstraktne forme i odsustvo informacije kao što je naziv albuma i naziv autora muzike je druga strategija kroz koju se iskazuje nepristajanje na pravila muzičke industrije i prikriva industrijsko poreklo gramofonske ploče. Naziv albuma a naročito ime autora ili izvođača muzike je informacija kojom mejnstrim izdavačke kuće žele da privuku što više kupaca, uglavnom se oslanjajući na popularnost muzičara pažljivo podsticanu kroz novinske članke o njegovom privatnom i javnom životu.

117 Elvis Prisli i Čak Beri su takođe imali problema sa zahtevima velikih izdavačkih kuća pa su, pre sticanja veće popularnosti izdavali za manje, nezavisne izdavačke kuće.

Efekat šoka je praksa koja je naročito prisutna na omotima Pank albuma u vidu fotografija koje prikazuju brutalnost savremenog društva. Često su to i novinske fotografije kao što je slučaj sa omotima albuma grupe Dead Kennedys i Rage Against The Machine. Korišćenje šokantnih i uznemirujućih fotografija jasno izdvaja predmet gramofonske ploče van konteksta predmeta za zabavu u slobodno vreme. Album postaje provokativan, društveno politički angažovan predmet, proizvod društva i istorije, čije negativne i šokantne elemente iskazuje kroz omote, tekstove i muziku. Od sve tri izdvojene prakse prikriivanja industrijskog porekla gramofonske ploče kroz dizajn omota, upotreba šoka to čini na posebno aktivan način – ona ovaj predmet čini društveno političkim proglašenjem, pre nego umetničkim predmetom ili ga čini predmetom nalik angažovanoj umetnosti, podjednako udaljenim od konzumerističkog pristupa glavnih tokova muzičke industrije. Treba pomenuti i da je rok muzika još od šezdesetih godina predstavljala oblast popularne muzike nad kojom muzička industrija nije imala potpunu kontrolu u pogledu izražavanja kroz tekstove, muziku ili omote albuma. Naročito je kod autora koji su izvojevali veliku popularnost među mladalačkom publikom, bila primorana na određene ustupke, tako da se primeri omota kojim se prikriva industrijsko poreklo gramofonske ploče nalaze i među izdanjima velikih izdavačkih kuća. Već samo povlačenje naziva izdavačke kuće sa prominentne pozicije na prednjopj strani omota ploče, pokazuje da je rano uočena specifičnost predmeta kakav je muzički album na gramofonskoj ploči, i od strane samih izdavačkih kuća. Kroz povlačenje sa omota na etiketu na samoj ploči, izdavačke kuće učestvuju u stvaranju iluzije nevidljivosti industrijske mašinerije koja stoji iza proizvodnje gramofonske ploče.

VII. 3. Vizuelna aura gramofonske ploče kao jedan od razloga njenog oživljavanja u doba digitalne reprodukcije je potvrda hipoteze o učešću omota u kreiranju aure

LP gramofonska ploča ima sličan status kulturnog objekta koji ima knjiga ali se kroz rituale koji takođe učestvuju u strukturiranju aure, približava industrijski proizvedenom umetničkom predmetu. Po tome je ona specifična u odnosu na druge medije koji se koriste kao nosioci audio i vizuelnih sadržaja kao što je kompakt disk ili kasete. Ta specifičnost je vidljiva i u ponovnom oživljavanju produkcije gramofonskih ploča iako je njihova proizvodnja gotovo prekinuta devedesetih godina zbog prelaska na digitalnu reprodukciju i kompakt disk. Savremeni povratak na analogni medijum kakav je gramofonska ploča nije fenomen koji je baziran samo na nostalgiji, jer je većina današnjih kupaca gramofonskih ploča rođena posle devedesetih godina, već na auri umetničkog i kolekcionarskog predmeta kao i na ritualu slušanja muzike u formi albuma koja se razlikuje od savremene preovlađujuće forme pojedinačnih pesama. U takozvanom oživljavanju medijuma gramofonske ploče može se videti uloga omota u stvaranju aure gramofonske ploče kao umetničkog predmeta. Veliki format, upotreba skupih materijala i specijalnih štamparskih efekata, specijalni kompleti sa nalepnicama, posterima i dodatnim grafikama, često su jedan od razloga zbog kog se publika opredeljuje za kupovinu gramofonske ploče u doba digitalne reprodukcije.

Zahtevi kupaca za gramofonskim pločama se progresivno povećavaju od 2006. godine a 2011. godine su bili viši i u odnosu na prethodne dve decenije. Povratak gramofonskih ploča se oslanja na dve demografske kategorije koje su vrlo različite: starija publika koja je nekada slušala gramofonske ploče pa ih je zamenila kompakt diskovima i digitalnim mp3 formatom i mlađa publika koja otkriva gramofonske ploče po prvi put. Direktor prodavnice Music Direct koja je specijalizovana za prodaju gramofona i starih i novih izdanja gramofonskih ploča kaže da su njihovi kupci sve više mladi mladi od 25 godina, koji su rođeni kada je gramofonska ploča već bila proglašena prevaziđenim formatom.¹¹⁸ Oživljavanje forme albuma na gramofonskoj ploči vidi se i po tome što mnogi muzičari ponovo objavljuju svoje nove albume na gramofonskim pločama kao i

118 <https://www.nytimes.com/2013/06/10/arts/music/vinyl-records-are-making-a-comeback.html>, (28.1.2013)

u digitalnim formatima. U nekim slučajevima, albumi se prvo objavljuju na vinilu a kasnije u digitalnom formatu spremnom za kupovinu preuzimanjem sa interneta.

Piter Gejbrijel, muzičar pominje omot kao veoma važan motiv povratka medijuma gramofonske ploče: “Uvek sam voleo dizajn omota i umetnost na omotima albuma. Mislim da su oni veliki deo onoga što ljudi osećaju i sa čim identifikuju muziku i ploče. Posebo sam voleo omote na preklap...kada bih sedeo sa novom pločom i kada bih je otvorio, to je bio dragocen trenutak. Sada kada smo ušli u ovaj digitalni svet, mnogo toga se izgubilo. Dugo smo tražili način da dođemo do kvalitetne štampe i drago mi je da se sada to i dešava.”¹¹⁹

Muzičar Stiven Patrik Morisi u svojoj Autobiografiji takođe govori o omotu gramofonske ploče kao važnom delu iskustva slušanja muzike kada opisuje svoje razočarenje interpretacijom omota albuma “The World Won't Listen” na kompakt disku od strane izdavačke kuće Rough Trade: “Onesvestio sam se kada sam video izdanje kompilacije 'The World Won't Listen' a dizajn omota na koji sam najponosniji, odvratio reducirano za CD format na apsurdnu frakciju veće fotografije... U stanju ubistvenog napada, zahtevao sam da znam zbog čega fotografija na CD-u nije ista kao ona na LP ploči. 'Ali nismo mogli da stavimo celu sliku sa ploče na CD jer je CD suviše mali' rekao je Ričard Boon tužno. Ali sasvim lepo su to uspeli sa omotom albuma 'Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band' viknuo sam pitajući se zašto se i dalje nerviram...Kako je album menjao izdavačke kuće, CD je ostajao upadljivo loš u poređenju sa njegovim visočanstvom LP omotom. Te stvari su važne.” (Morrissey 2013, 173)

U razgovoru koji sam vodila sa muzičkim kritičarem, urednikom i kolekcionarom gramofonskih ploča Branimirom Loknerom (u prilogu), on se priseća reakcije na pojavu kompakt diska čiji je zvuk prihvaćen sa entuzijazmom ali sa razočarenjem u njegovo pakovanje odnosno omot: “Stručnjaci koji su analizirali i pravili komparacije između ploča i kompakt diska se slažu, kasnije i dizajneri koji su pravili dizajne za kompakt disk izdanje, da sam čin vizualizacije omota ploča ne može da zameni čin vizualizacije na kompakt disku, kaseti, sad dobro Mp3 i ostalim stvarima. To je jedna stavka u kojoj se svi slažu i stručnjaci koji su tokom 80-tih godina, kada je nastao kompakt disk komentarisali....Ja nisam radikalno u stavovima ni prema diskovima ni prema pločama. Ja mislim da je to jedan prirodan razvoj, da li to možemo nazvati tehnološkim napretkom ili nekim tehnološkim produžetkom, sasvim svejedno, ali ja nisam nikad imao odbojan stav. Mada, moram da priznam, da dubokom analizom shvatam da naša uva...nama je prirodno slušanje analogno slušanje, a ne digitalno i samim tim i ploče i kasete su prirodnije našem uvu. E, sad, ove generacije rasle su sa nekim drugim stvarima, možda će vremenom kod njih izblede taj prvi intuitivni kontakt na slušanju koje su imale te generacije kojima ja pripadam, uslovno rečeno. Dubokom analizom stalnom, nepristrasnom, ja se trudim da budem nepristrasan, nisam fanatik ni u jednom smislu, shvatam to kao jednu tehnološku neminovnost i shvatio sam i tada kao tehnološku neminovnost, nisam a priori bio niti za ni protiv, ali slažem se sa tom teorijom da sama vizualizacija omota ne može da zameni i to se svi slažu...” (prilog: intervju sa Branimirom Loknerom)

Pored gramofonske ploče, drugi analogni i digitalni audio mediji su prestali da se proizvode ili je njihova proizvodnja danas zanemarljiva. Audio kasete i kompakt disk čija je pojava osamdesetih godina zadala konačni udarac gramofonskoj ploči i kaseti, danas su skoro napušteni formati. Jedino gramofonska ploča doživljava svoj novi uzlet. Poređenje CD-a i gramofonske ploče po osnovu zvučnih, fizičkih – naročito taktilno-vizuelnih karakteristika i iskustva pri slušanju daje moguće odgovore na pitanja razloga zbog kojih gramofonska ploča ponovo postaje popularna dok CD gubi “bitku” pod naletom slušanja muzike na internetu. Glavni razlozi potiskivanja gramofonske ploče od strane CD-a su mogućnost skladištenja veće količine informacija odnosno više muzičkih sadržaja, čistiji zvuk bez šumova i pucketanja, mogućnost kontinuirane reprodukcije i nasumičnog redosleda puštanja pesama kao i programiranja sopstvenog rasporeda pesama. CD je promenio praksu slušanja muzičkog albuma i narušio ritual koji se formirao oko gramofonske

119 <http://petergabriel.com/news/album-art/>, (11.1. 2014.)

ploče, ne zamenivši ga sličnim narativom. Pojavom mp3 formata i uređaja za njihovu reprodukciju (mp3 plejera), prednosti CD formata su unapređene i time je on postao manje praktičan u odnosu na novi format. Slušanje muzike puštanjem na internetu (striming) pruža novo iskustvo koje konačno šalje CD u zaborav. Međutim, oživljavanje formata gramofonske ploče postavlja pitanje razloga za povratak na nekad napušten i prevaziđen format. Razlozi koje povratnička i nova publika gramofonskih ploča navodi su prijatniji zvuk, veličina i kvalitet omota ploče i slušalačko iskustvo. Takozvani “topao” zvuk kako se opisuje zvuk reprodukaovan sa gramofonske ploče u odnosu prema oštrom i “hladnom” ili “suviše jasnom” zvuku digitalne reprodukcije, jedan je od razloga oživljavanja gramofonske ploče (Dell 2008). Drugi razlog je forma LP ploče odnosno muzičkog albuma i njena taktlnost. Kako Dell opisuje u članku u Time magazinu iz 2008. godine :”Veliki omoti ploča sa maštovitim grafikama, fotografijama (neki i sa posterima u punom formatu unutar omota) i beleškama na omotu snažno privlače nove poklonike.” (Dell 2008). Treći razlog je slušalačko iskustvo koje, u slučaju gramofonske ploče, zahteva veći angažman od strane slušaoca. Potrebno je poznavati rukovanje suptilnom opremom kakva je gramofon i voditi računa da se ne ošteti površina ploče. Redosled pesama na albumu je često bio više poštovan pri slušanju ploče nego što je to slučaj sa CD-om ili mp3 formatom gde je slušalac u mogućnosti da sam programira redosled ili da dodirrom jednog dugmeta promeni pesmu. O ovom aspektu gramofonske ploče govorio je muzičar Džek Vajt iz grupe White Stripes: ”Sa digitalnom reprodukcijom niste časni prema muzici. Sa vinilom, sa druge strane, uvek je prisutna romantika. Kada spustite iglu na ploču, osećate se povezano.” (Greenblat 2011).

Kolekcionarima, koji danas kupuju i stara i nova izdanja gramofonskih ploča važnije je stanje omota nego samog vinila, kako kaže Branimir Lokner koji poseduje jednu od najvećih kolekcija gramofonskih ploča u Srbiji: „Meni je lično važnije stanje omota nego stanje ploče, nego stanje vinila. Tako da dajem prednost stanju omota... Pa zato što mi je taj segment nekako kompletniji. Mislim da je to kod većine kolekcionara, da im je važniji elemenat omota nego elemenat samog vinila.“ (Intervju sa Branimirom Loknerom, u prilogu)

Omot gramofonske ploče je jedan od razloga njenog ponovnog uspona u doba digitalne reprodukcije, gradivni element muzičkog albuma na gramofonskoj ploči koji se najviše navodi kao razlog povratku na ovaj medijum. I autori muzike i publika smatraju omot gramofonske ploče za esencijalni predmet u ritualnom narativu akvizicije, kolekcionarstva i slušanja muzike. Drugi mediji za snimanje i reprodukciju muzike koji su konformniji za korišćenje zbog veličine, fleksibilnosti i mobilnosti (CD, kasete) nisu doživeli povratak kao gramofonska ploča uprkos praktičnosti i pouzdanosti. Njima je zajedničko to što nemaju auru umetničkog predmeta jer nemaju konzistentne rituale čiji su deo i nemaju omot velikih dimenzija koji se smatra umetnički oblikovanim predmetom (Artwork je engleski naziv za dizajn omota gramofonskih ploča). Gramofonska ploča je specifičan industrijski umetnički predmet, drugačiji od ostalih proizvoda po auri kojom prikriva svoje tehničko-tehnološko poreklo a koja se nalazi delimično u omotu a delimično u ritualima vezanim za iskustvo slušanja muzike.

VII. 4. Muzičari žele bližu komunikaciju sa publikom kroz omote gramofonskih ploča

Muzičari koriste muziku kao komunikacijski medij ali je karakteristična za rok, pop i potkulturne muzičke pravce intenzivna upotreba tekstualnog, poetskog i literarnog sadržaja u vidu tekstova pesama. Rok opere su, poput klasičnih opera, višemedijska forma koja se najviše zasniva na literarnim narativima i po tome je slična knjizi ili filmu, kao i tematski albumi ili pojedinačne pesme. Glavna poruka i najveći deo komunikacije muzičara sa publikom odvija se kroz muziku i tekstove pesama.

Sa pojavom izdanja štampanih nota za klavir, pojavljuju se i prvi vizuelni grafički sadržaji koji prate muziku u vidu omota nota. Omoti nota su uglavnom ilustrovali kompoziciju odnosno

tekst pesme ili su na njima prikazivani portreti najpoznatijih izvođača pesme. Kao što su književna izdanja imala korice kroz koje su sugerisale literarni sadržaj, tako su i omoti nota bili komunikacioni relej muzičke i tekstualne poruke jer su proširivale i pojašnjavale njihovu temu kroz vizuelnu i grafičku komunikaciju. Ilustrativni pristup, u kom grafički sadržaj ilustruje i pojašnjava muzički sadržaj, prisutan je i na omotima gramofonskih ploča, naročito u početku njihove produkcije kada su se na omotima uglavnom nalazili portreti muzičara, fotografije orkestrara a sa dizajnom Aleksa Stajnvajsa i apstraktni motivi koji ilustruju doživljaj muzike. Sedamdesetih i osamdesetih godina, pristup konstrukciji poruke kroz fotografije na omotima gramofonskih ploča se uglavnom razlikuje od ilustrativnog pristupa i puke deskripcije narativa pesama. Vizuelno kodirane poruke se ipak oslanjaju na tekst naziva albuma, grupe ili na tekstove pesama ali se teži ka konfigurisanju kodova, simbola i vizuelnog slenga kojim bi se komunikacija profilisala ka određenoj publici dok bi za ostale bila nerazumljiva. Muzičari su najviše komunicirali sa publikom koja je pripadala generacijama po godinama bliskim njima samima ili mlađima od njih, a po socijalnom statusu bliska statusu iz kog su potekli muzičari. Poruke su koncipirane tako da nazivi albuma ili tekstovi pesama imaju funkciju sidrišta i releja (Barthes 1977, 38) za vizuelnu poruku koju na taj način kontekstualizuju dajući uži kontekstualni okvir za njeno tumačenje ali i da ne stoje u suviše očiglednoj, direktnoj vezi kako bi pružili publici zadovoljstvo u njenom tumačenju i otkrivanju. Primarni cilj ovakve komunikacije se mnogo razlikuje od oglašavajućih reklamnih kampanja kao i od pristupa dizajnu ambalaže, odnosno „lica“ proizvoda čijim posredstvom se odvija vizuelna komunikacija sa proizvođača sa kupcima jer nije usmeren ka što većoj vidljivosti i prodaji predmeta već ka koncipiranju poruke u korelaciji sa muzičkim narativom. Ta korelacija obezbeđuje paradigmatičko jedinstvo omota, muzičke i literarne komponente muzičkog albuma. Kroz vizuelnu poruku se delimično nagoveštavaju muzička i literarna poruka. Kao što je već pomenuto, primarni komunikacijski medij muzičara je muzika i tekstovi pesama. Povezivanjem vizuelne poruke sa primarnim medijem izražavanja, ispoljava se želja za stvaranjem celovitog umetnički oblikovanog predmeta. Komunikacija muzičara sa publikom se odvijala kroz koncerte i javne nastupe, muzičke emisije na radiju, kroz plakate a nešto kasnije i kroz muzičke video spotove i kroz gramofonske ploče odnosno njihove omote. Kako nije bilo više komunikacijskih medija već se sva vizuelna komunikacija uglavnom svodila na omote gramofonskih ploča, pre muzičkog videa¹²⁰, fokus autora muzike i publike je bio na njima. Zbog toga se kroz aksijalne kodove može videti da su najbrojnije poruke pomoću kojih muzičari pokušavaju da predstave svoj unutrašnji svet, razmišljanja, ideologiju, uverenja, stavove, nedoumice i ostale elemente ličnog života. Oni teže da budu prikazani bez obeležja popularnosti, kao da su anonimni umetnici. Negiranje i odbijanje popularnosti je ponekad ekstremno da se obeležja autora skrivaju na omotu tako što muzičari nisu prikazani ni kroz fotografije ali ni kroz tekst na omotu ploče koji bi ukazivao na njih. Na taj način, muzički album se prikazuje kao umetničko delo koje treba posmatrati van kulture spektakla čiji je muzička scena i muzička industrija značajan deo. Odsustvo naziva autora na omotu poručuje da autori smatraju da fokus publike treba da bude na muzičkom albumu kao i da ne žele da podstiču kupovinu ploče kroz stečenu popularnost. Aksijalni kodovi Pitanja identiteta, Društveno politička angažovanost, Alter ego i Psihološke teme pokazuju težnju da se kroz vizuelnu komunikaciju kreiraju poruke koje se bave unutrašnjim svetom i odnosom pojedinca i društva. Kroz njih autori muzike pokazuju svoju povezanost sa publikom i potvrđuju da dele iste ideje, stavove, probleme i nedoumice. Teme pomenutih vizuelnih aksijalnih kodova su prisutne i u tekstovima pesama tako da je razlog njihovog pojavljivanja na omotima gramofonskih ploča baziran na građenju jedinstvenog predmeta (gramofonske ploče i muzičkog albuma) i potrebi za bližom komunikacijom kroz vizuelnu poruku, koja je fizički povezana sa medijumom na kome se nalazi muzika. Ova potreba

120 Muzički video spotovi su počeli redovno da se emituju od 1981. godine kada je na muzičkoj televiziji – MTV, prvom kanalu koji je 24 sata dnevno prikazivao muzičke spotove. Prvi video koji je tada emitovan je bio spot za pesmu “Video Killed Radio Star” grupe Buggles.

ostaje aktualna i tokom osamdesetih godina, sa pojavom muzičke televizije i redovnog emitovanja muzičkog videa.

VII. 4. A. Muzičari žele da kroz vizuelne poruke komuniciraju sa publikom koja im je slična – selektivna komunikacija

Muzičari koriste fotografije na omotima gramofonskih ploča kao još jedan komunikacioni medij povezan specifičnim vezama sa tekstovima i muzikom na pločama sa kojima zajednički gradi poruke. U tom smislu omot albuma predstavlja konstruktivni element u strukturi audiovizuelne poruke čiji je nosilac muzički album na gramofonskoj ploči. Utemeljena teorija je pokazala tipologiju komunikacije kroz fotografije na omotima gramofonskih ploča kroz aksijalne kodove koji su proizašli iz tema kojima se bave analizirane fotografije i kroz strukturu odnosa verbalnih sadržaja (tekstova pesama, naziva albuma i naziva grupa), auditivnih sadržaja (muzike) i vizuelnih sadržaja (fotografija, oblika slova, sporednih grafičkih elemenata i principa komponovanja). Tekstualni sadržaji (naziv albuma i tekstovi pesama) imaju u mnogim slučajevima funkciju ograničavanja i usmeravanja značenja vizuelne poruke, kao relej i kao sidrište. Nazivi albuma koji su vidljivi na omotima gramofonskih ploča, funkciju sidrišta odnosno releja vrše direktno i simultano sa dekodiranjem vizuelne poruke. Ukoliko naziv albuma nije istaknut na omotu ili nema ni funkciju sidrišta niti funkciju releja, već tu funkciju imaju tekstovi pesama, onda se poruka dekodira u više sukcesivnih etapa i najčešće se konačno dekodira pri om od slušanja muzike sa albuma i analize vizuelnih sadržaja. Vizuelne poruke na omotima albuma ponekad nemaju sidrište i relej u tekstualnim porukama, već se oslanjaju na kompetenciju publike pri tumačenju znakova i kodova korišćenih u poruci. Kodiranje tada ima svrhu da omogući razumevanje poruke samo određenoj publici koja pripada određenoj potkulturi i ima odgovarajući kulturni kapital. Kroz ovakvu komunikaciju, autori muzike i omota ploča ostvaruju bliži, prisniji kontakt sa publikom baziran na prepoznavanju ideologije, socijalnog statusa, političkih uverenja, interesovanja, kulturne informisanosti koju dele autor i primalac poruke. Primalac poruke pri dekodiranju oseća zadovoljstvo zbog kompetencije koju primenjuje kao i zbog osećaja da je autor poruku namenio baš njemu ili nekolicini ljudi sličnih njemu. Aksijalni kodovi koji podržavaju ovu hipotezu su Skrivene poruke kao poziv na razmišljanje (sa potkategorikama šifrovana poruka, intrigantni događaj, misterija), Društveno politička angažovanost (sa potkategorijama kritika konformizma, odnos prirode i kulture, šokantne društveno političke poruke, distopija, kritika kulture potrošačkog društva, odbrana ugroženih društvenih grupa, novinske fotografija), Dobra stara vremena (tradicija i poreklo, lične istorije, nostalgija), Intelektualizam, filozofija i duhovnost, Mitologija i religija, Imaginarni svet, Referiranje, Psihološke teme.

Muzičari se, kroz omote gramofonskih ploča, obraćaju određenoj a ne nužno najširoj publici. Na taj način oni profilišu svoju publiku i ostvaruju sa njom intimniju komunikaciju. Time komunikacija kroz omote gramofonskih ploča pokazuje sličnost sa komunikacijom unutar potkulturnih grupa, koja je tako konstruisana da je razumljiva samo pripadnicima potkulture dok je za druge nerazumljiva. Sa tim ciljem se za koncepciju vizuelnih poruka koriste simboli i kodovi koji samo zainteresovana publika sa poznavanjem odgovarajućeg komunikacionog koda i odgovarajućim kulturnim kapitalom može da dekodira. Muzičari koji pretenduju na umetnički status a ne na vremenski ograničenu popularnost, kreiraju poruke kroz koje se obraćaju određenoj publici sa bogatijim kulturnim kapitalom. Omoti albuma koje kreiraju velike (mejnstrim) izdavačke kuće i na koje muzičari nemaju uticaj, uglavnom prikazuju muzičare kao zvezde, sa obeležjima određenog muzičkog stila, koristeći sličnu praksu u dizajnu omota ploča koja se koristi u dizajnu robe široke potrošnje kako bi se proizvod učinio privlačnim i jasnim širokoj potrošačkoj grupi tako da na ovim omotima ne postoji tendencija ka ograničenju razumljivosti poruke već je ona banalizovana, bazirana na opšte poznatim znakovima kako bi bila razumljiva i privlačna što široj publici.

Omoti albuma koje su kreirale nezavisne izdavačke kuće se razlikuju od omota koje kreiraju velike, mejnstrim izdavačke kuće. Nezavisne izdavačke kuće pristupaju dizajnu omota albuma slično autorima muzike jer na isti način pristupaju i kreiranju predmeta kakav je gramofonska ploča. Poznat je primer izdavačke kuće Factory Records koja je ulagala veća finansijska sredstva nego što je to ekonomski racionalno kako bi proizvela omot u skladu sa svojim željama i željama muzičara. Kroz ovako koncipiranje vizuelnih poruka može se uočiti različit pristup muzičkoj industriji i gramofonskoj ploči kao kulturnom odnosno tehničkom proizvodu od strane nezavisnih i vodećih (mejnstrim) izdavačkih kuća. Nezavisne izdavačke kuće pokazuju, kroz proces dizajna omota gramofonskih ploča, da preuzimaju ulogu kustosa i mecene jer biraju i podržavaju autore muzike prema merilima koja nisu isključivo tržišno orjentisana (a ponekad su i u suprotnosti sa uspehom na tržištu) i obezbeđuju finansijska sredstva za proizvodnju gramofonskih ploča koja im možda neće doneti zaradu.

VII. 4. B. Muzičari kroz omote albuma kreiraju i utvrđuju svoju scensku ličnost i alter ego

Kreiranje scenske persone i alter ega je sa jedne strane način da se odvoji privatni od javnog života, a sa druge strane način da se utvrdi narativ kroz koji će se odvijati komunikacija autora i publike. Alter ego predstavlja medij, zamišljenu ličnost, iz čije „glave“ se muzičar obraća publici. Najpoznatiji primer alter ega u rok kulturi su brojne scenske persone Dejvid Bouvija koje su međusobno bile povezane i prelivale se jedna u drugu čineći opus muzičara kontinuiranim scenskim narativom. Svaka od tih persona se obraćala publici kao da je ekscentrična verzija nekog od njih – predstavnik generacije, junak iz književnosti koji je delimično plod mašte a delimično „neko iz susedstva“, biće sa druge planete koje je uzelo oblik čoveka da bi sa njim izvesno vreme komuniciralo...Kroz sve scenske persone, govori njihov kreator. One su i medijum i poruka. Iako je nošenje maske alter ega prikrivanje privatnog lika autora, ona je i otkrivanje, jer se kroz scensku personu, kroz alter ego, otkrivaju želje, težnje, arhetipovi, uticaji najdubljih sfera nesvesnog. U tom smislu alter ego je iskren izraz koji prenosi poruku koju u isto vreme kontekstualizuje kroz sopstveni lik i projektovani karakter (negativac ili pozitivan junak, varvarin ili gospodin, androgin ili muževan lik...) Kreiranje i komuniciranje kroz alter ego ne služi prikrivanju identiteta već je u službi što prisnije i intenzivnije komunikacije sa publikom.

Alter ego na omotu gramofonske ploče služi i kao dvosmerna veza sa scenskim nastupom. Vizuelna poruka se nadovezuje na scenski hepening i evocira ga dok, sa druge strane, prikaz alter ega na omotu, utvrđuje i potvrđuje njegov život i aktuelnost.

VII. 5. Autori koriste omote muzičkih albuma kako bi se integrisali u mrežu kulture, umetnosti i popularne kulture

Hipoteza koja je postavljena pre sprovođenja analize sadržaja i utemeljene teorije bila je da kroz omote gramofonskih ploča muzičari referiraju ka drugim umetničkim delima, ličnostima iz popularne kulture, filmovima, knjigama, umetničkim pravcima, ugrađujući se i pozicionirajući se unutar mreže kulturoloških referenci. Povezanost sa drugim delima umetnosti i popularne kulture, najčešće ima funkciju kontekstualizacije poruke muzičkog albuma i omota, ali i stvaranja trajne veze a time i mesta unutar kulturne sfere. Omoti koji pripadaju aksijalnom kodu Referiranje, reference su najbrojniji što je značajno sa aspekta razmatranja ciljeva komunikacije. Postoji više razloga za korišćenje referenci na omotima gramofonskih ploča: (1) pozicioniranje unutar kulturne mreže, (2) oglašavanje idejne i stilske povezanosti sa referentnim delom (3) upotreba reference kao elementa novog ili nadovezujućeg narativa i (4) dodeljivanje novog značenja referenci kroz praksu

brikolaža. Svako od ovih polazišta vodi ka istom cilju – uklapanja muzičkog albuma u mrežu kulturoloških referenci, odnosno u kulturni život.

Publika je reference sa omota gramofonskih ploča koristila kako bi bila upućena u povezane muzičke ili druge umetničke projekte. Ova funkcija referenci na gramofonkim pločama je danas u potpunosti zamenjena internet pretraživačima ali je funkcija pozicioniranja ostala ista. Značaj upućivanja u druge, srodne muzičke projekte, izdanja, albume, izdavačke kuće ili druge grupe, bio je veliki sedamdesetih i osamdesetih godina kada informacije nisu bile ni toliko brojne, niti toliko lako dostupne. Preporuke su se dobijale ili u autorskim radijskim emisijama u kasnim večernjim časovima predviđenim za „nekomercijalnu“ muziku i nezavisnu muzičku scenu, u posebnim muzičkim prodavnicama koje su negovale određenu kustosku selekciju izdanja ili preko uticajnih pripadnika potkulture koji nisu bili lako dostupni i na kraju, pažljivom analizom omota gramofonskih ploča koje su sadržavale takav tip referenci.

Pozicioniranje u okviru kulture korišćenjem referenci na omotima gramofonskih ploča bilo je usmereno i na prošlost i na savremen kontekst a predstavlja i podlogu za buduće veze unutar proširene mreže. Svaki objavljen album, predstavlja moguću referentnu tačku za neki omot u budućnosti jer je praksa referiranja veoma česta u dizajnu omota muzičkih albuma.

Referiranje ka poznatim umetničkim delima ili kulturnim dobrima, književnosti ili popularnoj kulturi, korišćeno je i kako bi se, preko čve poznatih sadržaja, narativa i poruka, lakše objasnio stil, narativ ili ideologija manje poznatog autora nekog novog muzičkog albuma. Kroz isticanje poznatijih muzičkih albuma ili drugih kulturnih i umetničkih izdanja, album bi bio donekle stilski i idejno prepoznatljiv potencijalnoj novoj publici.

Referiranje kao deo narativa koji se nadovezuje na već postojeći narativ je prisutno i kod izdanja istog autora kao što je slučaj kod omota albuma grupe Fleetwood Mac kao i kod nastavljanja narativa izdanja drugih autora kao kod omota Leonarda Koena koji referira ka omotu grupe Velvet andergraund sa ikoničnom bananom. Ovom praksom, narativ dobija na značaju jer stvara utisak dugoročnog planiranja ili višegodišnjeg predumišljaja. Vizuelna aura gramofonske ploče, takođe se konstruiše kroz autoritet utemeljen na višegodišnjem planiranju i trajanju narativa.

VII. 5. A. Referiranje kroz brikolaž

Referiranje u vidu brikolaža je praksa koja se najviše susreće kod omota albuma pank i postpank potkultura. Koncept brikolaža u kontekstu konstruisanja poruka, mitologija i umetničkih predmeta, prvi put pominje Klod Levi Stos u knjizi "Divlja misao" (1978). On nalazi analogiju između „domaćeg majstorisanja“ na praktičnom planu i mitološke misli na spekulativnom planu i iz te analogije uočava osnovni aspekt brikolaža odnosno „domaćeg majstorisanja“: „Konstruisanje sistema paradigmi korišćenjem sintagmatskih lanaca“ (Levi Strauss 1978, 204). Ono što je osnovna praksa brikolaža (na francuskom „domaćeg majstorisanja“) pri konstruisanju stila je korišćenje objekata odnosno predmeta koji zajedno sa značenjem čini neki znak i zamena tog značenja novim. Ovakvi znakovi su sintagmatski povezani u karakteristične forme diskursa. Paradigmatski, brikolaž u muzičkim potkulturama, povezan je sa umetničkim pravcima dadaizmom i nadrealizmom a paradigma je prisutna od ranih muzičkih potkultura kao što su Tedy Boys. Hebdidž objašnjava vezu brikolaža i dadaizma kroz primere iz Pank potkulture a praktikovanje brikolaža u potkulturama poredi sa radom nadrealiste koji konstruiše kolaž: „Potkulturni brikoler, kao 'autor' nadrealističkog kolaža, obično 'juktaponira' dve očigledno neusaglašene realnosti (na primer zastava, jakna, rupa, majica, češalj, oružje) na način koji je očigledno neprikladan i tada se događa eksplozivno povezivanje. Pank je najjasniji primer načina na koji potkultura koristi ove anarhične modele. On kroz 'premeštanje i deformaciju' pokušava da poremeti i reorganizuje značenje. On, takođe, traži 'eksplozivno povezivanje'. Ali na koja značenja pretenduju ove subverzivne prakse? Kako da ih 'čitamo'?“ (Hebdige 1979, 106). Pank potkultura je izabrana kao primer jer je kod nje praksa brikolaža bila glavni koncept u svim vidovima izražavanja – muzičkom, vizuelnom i kroz ostale

vidove verbalne i neverbalne komunikacije kao što su tekstovi pesama i ples. Predmeti koji su korišćeni u kontekstu konstrukcije Pank stila su bili lanci i katanci, pseće ogrlice, escajg, sigurnosne pribadače, korišćeni kao nakit, sprejem išarane majice poput zidova na kojima su ispisani grafiti, iscepana odeća, fotokopirani isečci iz novina kao deo kolaža na omotima ploča i plakatima... Elementi u vidu predmeta i proizvoda koji su se smatrali izrazom jeftine potrošačke kulture i kiča, kao što je veštačko krzno jarkih boja, imitacija krzna leoparda i tigra, PVC kese ili jeftina odeća koja je bila dodatno obrađena i prepravljena, takođe su deo brikolaža. Upotreba objekata masovne potrošnje u vidu jeftine odeće i napadne šminke, dobija novo značenje kroz preterivanje i jukstaponiranje sa ostalim predmetima kojima je promenjeno značenje što predstavlja primer sintagmatskog lanca. To novo značenje nastaje kroz novi kontekst. Jeftina odeća i napadna šminka postaju kritika konzumerizma kroz samonipodaštavanje (otuda i naziv Pank, eng. bezvredan, otpad) a način konstruisanja poruke postaje referiranje ka dadaizmu, pop artu i umetnosti redi mejda.

Van pank potkulture, brikolaž se koristi kroz referiranje ka nadrealizmu, umetničkom pravcu koji takođe, poput dadaizma, koristi brikolaž. Omot albuma „On the Beach“ Nil Janga iz 1974. godine je već pomenut kao primer višestrukog referiranja kroz brikolaž, među brojnim referencama i ka nadrealizmu.

Referiranje kroz brikolaž stvara isti efekat kao i referiranje ka drugim umetničkim delima, jer se na taj način referira ka određenim umetničkim praksama (dadaizam, nadrealizam). Sa druge strane, brikolaž na omotima gramofonskih ploča otkriva i srodnost procesa konstruisanja poruke unutar mladalačkih, a naročito subverzivnih potkultura, kroz brikolaž, sa procesima stvaranja rituala i mitova o kojima govori Levi Stros kada objašnjava ovaj koncept kroz brojne primere ove prakse kod indijanskih plemena (Levi Strauss 1978, 62). Stros vidi mitsko razmišljanje kao intelektualni vid brikolaža pri kom se koriste „otpac i ostaci događaja“ kako bi se izgradile nove strukturirane celine (Ibid.). Na sličan način, naročito u pank potkulturi, koristi se ono što je odbačeno, nepotrebno ili šđto se uzima „zdravo za gotovo“ kao elementi pomoću kojih ili oko kojih se grade nove strukture.

VII. 6. Muzičari žele da utiču na društvo kroz poruke na omotima albuma

Društveno angažovane poruke na omotima muzičkih albuma se skoro uvek pojavljuju na omotima pank muzičkih albuma pa i singlova koji su imali sasvim drugačiju funkciju u ovom pokretu u odnosu na ulogu u popularnoj muzici uopšte. Iako je ovaj pokret poznat po politički i društveno angažovanim tekstovima pesama, plakatima, samizdat časopisima i omotima ploča, političke, ideološke i socijalno orijentisane poruke se pojavljuju i na mnogim drugim omotima albuma. Teme koje su obrađene kroz utemeljenu teoriju pokazuju da se vizuelne poruke na omotima gramofonskih ploča bave mnogim društvenim pojavama koje autori poruka smatraju negativnim kao što je konzumerizam, konformizam, usredsređenost na novac, odsustvo empatije, društvena nepravda, ugrožene grupe na osnovu rasne i rodne netrpeljivosti. Pored lokalnih tema, specifičnih za određenu geografsku oblast, grad ili državu, vizuelne poruke se bave i globalnim temama kao što je glad u svetu, ekologija i uništavanje prirode, odnos kulture i prirode, politička situacija i slično. Poznat je primer hipi pokreta i potkulture koja se delimično zasnivala i na antiratnim stavovima podstaknutim ratom u Vijetnamu i mobilizacijom mladih ljudi u SAD.

Želja za uticajem na društvo kroz muziku i omote albuma je kod pank, rok, rege i hip hop izvođača očigledna i otvoreno izražena kroz tekstove i upotrebu novinskih fotografija, brikolaža i šokirajućih ili zastrašujućih vizuelnih prikaza. Sa druge strane, omoti ploča Dejvid Bouvija i celog pravca glem roka su upadljivo apolitični i odaju utisak nezainteresovanosti za prozaične dnevno političke teme. Ipak, vizuelne poruke omota albuma Dejvid Bouvija kao i Brajan Ina i Roksi mjuzik, provociraju posmatrača da ih tumači i zauzima aktivni odnos prema njima. Ova provokacija je prikriveno ideološka i politička i zbog toga subverzivna u adresiranju društveno političkih tema dok se deklariše kao nezainteresovana i „iznad“ njih. Suptilna društveno politička i kontra

kulturološka poruka je prisutna na omotu albuma „The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars“ iz 1972. godine kroz referiranje ka noveli „Wild Boys: A Book of the Dead“ Vilijama Barouza iz 1971. godine. Vizuelna poruka je zbog toga jasna samo onima koji su upućeni u pomenutu novelu i dotadašnji rad muzičara. Drugi Bouvijeви omoti, iako koincidiraju sa nastankom pank pokreta i drugih potkultura formiranih oko i unutar radničke klase, upadljivo izbegavaju teme položaja radnika u kapitalističkom društvu i bilo koje druge političke teme pa i bliskost sa stvarnim životom. Kroz eskapistički pristup, omoti Bouvijevih albuma su indirektno angažovani oko pitanja rodnog identiteta ali i mladalačke krize identiteta, odnosa između ljudi i humanoidnih robota i odnosa pojedinca prema društvu uopšte. Iz primera omota albuma Dejvid Bouvija, vidljiva je i strategija indirektnog obraćanja sa ciljem uticaja na društvo.

Zelja da se menja društvo i da se prenose društveno politički i ideološki stavovi kroz muziku, tekstove i vizuelne poruke prisutna je kod gotovo svih aksijalnih kodova koji su generisani kroz utemeljenu teoriju a ne samo kroz aksijalni kod Društveno politička angažovanost. Kada se autori bave pitanjima identiteta ili grade svoj alter ego kroz vizuelnu poruku na omotu albuma, ona je uvek društveno uslovljena i jasno određena socijalnim kontekstom. Najupečatljiviji je primer omota albuma Brus Springstina „Darkness on the Edge of Town“ iz 1978. godine koji se bavi pripadnicima radničke klase sa margine društva. Brus Springstin, čiji se portret nalazi na omotu ovog albuma je prikazan kao „jedan od njih“ ili kao jedan od likova iz tekstova pesama na albumu. Kroz aksijalni kod Alter ego takođe se konstruišu i društveno političke poruke. Jedan od primera, pored već pomenutog Bouvija i Gejbrijela je alterego muzičarke Džoni Mišel – Art Nuvo. Njen alter ego je crnac, muškarac koji radi na ulici, čime se gradi veza sa pitanjima etničkog i rodnog identiteta i položaja etničkih grupa u društvu i muzičkoj industriji. Kroz aksijalni kod Referiranje ka umetničkim delima poruke dobijaju značenje iz odnosa značenja poruka dela ka kome referiraju i novonastalog vizuelnog konstrukta na omotu muzičkog albuma. Ovaj odnos je sam po sebi ideološki i politički obojen, dok su često i poruke dela ka kojima se referira ideološke i društveno političke. Referiranje ka književnom delu Džordž Orvela „Životinjska farma“ kroz omot albuma „Animals“ grupe Pink Floyd ili ka delu „1984“ istog autora ka kome referira omot albuma „1984“ grupe Eurythmics, nosi jasnu društveno političku poruku o društvu u kom deluje represija, nadziranje i ograničavanje sloboda mišljenja i delovanja. I referiranje ka umetnosti pop arta kod mnogih omota pank albuma je isticanje negativnog stava prema konzumerizmu i konformizmu.

VII. 7. Izdavačke kuće koriste omot kao sredstvo promocije i stimulacije prodaje

Analizom elemenata na omotima gramofonskih ploča koji su delo dizajnera čiji klijenti su bile izdavačke kuće, može se primetiti učestalo korišćenje koncepata koji izostaju na drugim omotima. Na prvom mestu to su fotografije koje prikazuju muzičare snimljene u fotografskom studiju sa profesionalnom šminkom, vedrim ili ozbiljnim izrazom lica stilizovanoj odeći. Obavezni element je naziv albuma i ime autora, koji su izvan ove grupe omota ponekad namerno izostavljeni. Tokom sedamdesetih godina, a ređe i tokom osamdesetih godina, koriste se i natpisi sa nazivima hitova na osnovu kojih publika treba da, već po samom omotu, prepozna da se radi o ploči sa određenim, već poznatim sadržajem. Svi elementi koji perzistiraju na većini omota koje kreiraju izdavačke kuće, pokazuju tretiranje gramofonske ploče kao prodajnog artikla na prvom mestu. Fotografije muzičara se koriste kako bi se promovisao proizvod kroz njihovu već postojeću popularnost i kredibilitet prethodnog rada, dok je isticanje poznatih naziva hitova, očigledna marketinški usmerena praksa. Upadljiv izostanak ovih elemenata na omotima gramofonskih ploča nezavisnih izdavačkih kuća i omota koje kreiraju muzičari sa svojim prijateljima dizajnerima ili u prisnoj komunikaciji sa njima, ponovo upućuje na prikrivanje komercijalnog statusa gramofonske ploče kao i na prikrivanje njenog industrijskog porekla.

Konzumerističko društvo koristi vizuelne prikaze kako bi gradilo publicitet na kome se održava. O publicitetu kao sredstvu koje koriste mediji kako bi održavali potrebu za potrošnjom

govori Berger u knjizi „Ways of Seeing“ baziranoj na televizijskoj seriji emitovanoj na BBC-u sedamdesetih godina. On kaže da glavnu ulogu u građenju publiciteta ima slika sa taktilnim svojstvima, koja treba da kod posmatrača probudi potrebu za posedovanjem prave stvari koja je prikazana na slici. Iz toga može da sledi, da se omoti gramofonskih ploča na kojima se nalaze portretisani muzičari u svom spektakularnom izdanju, pripremljenom po prejudiciranom i prethodno oblikovanom ukusu potrošača, oslanjaju na mehanizam stvaranja želje za simboličnim posedovanjem samog muzičara, njegovog talenta, životnog stila, popularnosti, odnosno svega što njegov uređeni prikaz reprezentuje. On dalje objašnjava da sav publicitet počiva na anksioznosti za čije prevazilaženje je potreban novac odnosno potrošnja. Dominantna tendencija potrošačkog društva je da ljudi traže relaksaciju od pritiska (zbog posla, društva...) kroz potrošnju odnosno konzumaciju dobara. Poruke deluju i na direktnom i na sublimnom nivou kreirajući kompleksan odnos između potrošača i robe. Ovaj odnos je još kompleksniji pa čak i kontradiktoran kada je reč o kreativnim industrijama kao što su filmska i muzička industrija gde su partneri koji učestvuju u stvaranju predmeta – gramofonske ploče, često suprotstavljene strane koje pokazuju različite interese. Sa jedne strane su autori muzike, muzičari, a sa druge produkcija gramofonskih ploča koja ulaže finansijska sredstva. Ova tenzija, o kojoj je već bilo reči postoji od nastanka gramofonske ploče, jasno je vidljiva i iz odnosa Tomasa Edisona prema fonografskom cilindru kao njegovom autorskom delu, bez obzira na muziku i autorstvo nad muzikom koja se sa njega reprodukuje. RCA, koja je pre Edisona shvatila da treba da istakne autora muzike u prvi plan na omotu ploče a ne isključivo svoje ime, to je činila kako bi privukla kupce, zbog čega je potisnula Edisonovu kompaniju sa tržišta. Muzičari se prikazuju kao ljudi koji uživaju u popularnosti i vode bezbrižne živote ispunjene zabavom. Popularni časopisi i takozvana „žuta štampa“ objavljuju priče o njihovom privatnom životu kako bi pospešili njihovu popularnost i stvorili utisak kod publike da ih zaista poznaju. Oko svakog popularnog muzičara, gradi se mreža narativa kroz koje se uvećava i učvršćuje njegova popularnost koja podseća na kult ličnosti. Time se stvara i podstiče želja za usvajanjem i učestvovanjem u tom kultu koji nudi relaksaciju od pritiska svakodnevice.

VII. 8. Dualna priroda autorstva nad gramofonskom pločom

Svi analizirani omoti se mogu podeliti u dve globalne kategorije koje deluju oprečno, odnosno isključuju jedna drugu. Jednu kategoriju čine omoti koji imaju funkciju elementa u okviru strukture konstruisane poruke koju čine omot, tekst i muzika albuma a koji prikriva industrijsko poreklo gramofonske ploče tretirajući je kao kulturni predmet, poput knjige. Drugu kategoriju čine omoti koji imaju ulogu ambalaže proizvoda koja direktno oglašava kakav se proizvod nalazi unutar nje i koncipirana je tako da deluje privlačno i istaknuto u rafovima prodavnica.

Omoti albuma koji pripadaju prvoj kategoriji su brojniji i na početku analize sadržaja za utemeljenu teoriju je delovalo da je takav pristup u dizajnu omota dovoljan da objasni sve analizirane omote. Međutim, omoti ploča pedesetih godina su dominantno pripadali drugoj kategoriji a takvih omota je bilo i među analiziranim omotima sedamdesetih i osamdesetih godina što je uticalo da se hipoteza podeli na dve oprečne pretpostavke koje ilustruju različite komunikacione ciljeve koje autori gramofonskih ploča imaju. Dalje je ovo odstupanje uticalo da se adresira i pitanje autorstva kod kreacije samog objekta kakav je gramofonska ploča. Ako muzičari ne učestvuju u kreiranju vizuelne komunikacije putem omota muzičkog albuma, već to umesto njih čini izdavačka kuća, postavlja se pitanje, čiji je komunikacioni kanal i čija je poruka na omotu gramofonske ploče. Narativi koji govore o ovim slučajevima su upućivali na ovu praksu i trajno nezadovoljstvo zbog osujećenja komunikacije kakvo su imali muzičari koji nisu učestvovali u dizajnu omota svog albuma. Primer je omot albuma “Three Imaginary Boys” grupe The Cure iz 1979. godine na kom su, ironično, članovi grupe predstavljeni kao kućni aparati (lampa, frižider i usisivač). Ovaj omot deluje auto ironično jer navodi posmatrača na pomisao da su sami muzičari baš tako želeli da se predstave, jer je uobičajena praksa izdavačkih kuća bila postavljanje fotografije

članova grupe i naziva pesama na omot albuma, što ovde nije slučaj. U tom smislu ovaj omot izlazi iz uobičajene prakse kreiranja omota od strane izdavačke kuće jer pokušava da se prikaže kao rezultat poznavanja karaktera grupe što ne odgovara istini. Ovaj primer ilustruje i ostale, učestale slučajeve nezadovoljstva muzičara dizajnom omota kojim se bavila izdavačka kuća tako što je angažovala svoje dizajnere ili nametala svoje zahteve u vizuelnom oblikovanju omota albuma.

Odstupanje od hipoteze da muzičari komuniciraju i kroz omote muzičkih albuma sa svojom publikom zbog značajnog broja omota koje su koncipirale izdavačke kuće istaklo je dualnu prirodu autorstva kod kreiranja predmeta kakav je muzički album na gramofonskoj ploči. Često oprečni interesi muzičara i izdavačkih kuća rezultiraju kreacijom gramofonske ploče i ostaju vidljivi i u njenom idejnom, muzičkom, tekstualnom i vizuelnom sadržaju. Ukoliko je popularnost muzičara već dovoljno velika i izvojevana bez pomoći muzičke industrije, njegova pregovaračka pozicija pri dogovorima sa izdavačkom kućom, omogućava im slobodu u konstruisanju vizuelne i muzičke poruke albuma. Kada se radi o autorima čija je popularnost takođe proizvod zalaganja izdavačke kuće, odnosno kada je i sam lik muzičara kreiran od strane izdavačke kuće, vizuelna poruka na omotu je kreirana bez učešća samog muzičara. Manje poznati muzičari, koji tek treba da steknu popularnost, imaju i manji uticaj na dizajn omota albuma u okviru velikih izdavačkih kuća pa je u tim slučajevima primetno nezadovoljstvo vizuelnom porukom i dizajnom omota od strane muzičara. Velike izdavačke kuće su takođe činile ustupke popularnim autorima do izvesne granice, tako da je prisutna i praksa uvijanja gramofonske ploče u neprovidnu foliju kako bi se sakrio provokativni omot u velikim robnim kućama u kojima su se prodavale ploče većih izdavača (na primer omot albuma "Country Life" grupe Roxy Music iz 1974. koji je bio uvijen u neprozirnu zelenu foliju i album "Nothing's Shocking" grupe Janes Addiction iz 1988. godine koji je uvijen u braon papir za pakovanje). Cenzurisanje omota koje su veliki trgovinski lanci smatrali za neprikladne zbog eksplicitnih seksualnih ili politički provokativnih sadržaja je delovalo intrigantno pa je ponekad korišćeno i kao element u dizajnu, kao što je album „Wish You Were Here“ grupe Pink Floyd bio umotan u neprovidni papir za pakovanje odlukom autora Storm Torgersona i članova grupe Pink Floyd. Ovaj vid cenzure nije trajno uklanjao nepodobne vizuelne sadržaje sa omota već ih je prikrivao. Drugi vid cenzure je u potpunosti menjao vizuelnu poruku na omotima pojedinih albuma pri čemu su se uništavali ili uklanjali čitavi tiraži sa spornim omotima (primer je omot albuma „The Beatles, Yesterday and Today“ grupe Bitls iz 1966. godine kada je ceo tiraž povučen iz prodaje zbog eksplicitne kritike rata u Vijetnamu, što je već prodate malobrojne primerke učinilo veoma traženim i skupim na kolekcionarskom tržištu). Oblik uređivanja vizuelne poruke na omotima gramofonskih ploča koji zaista odstupa od teze o potrebi muzičara da kroz omote prenose i konstruišu poruke za svoju publiku, nisu cenzurisani omoti kod kojih je poruka očigledno sankcionisana i promenjena, već omoti koji gramofonsku ploču tretiraju kao robu široke potrošnje i koji imaju funkciju ambalaže proizvoda. Ovde izostaje poruka muzičara i otkriva se potpuno drugačiji odnos prema ovom predmetu kao ekonomskom dobru i kao proizvodu industrije zabave i šoubiznisa. Isti predmet koji je u rok, pank, hevi metal, hip hop i ostalim potkulturama, kao i među brojnim kolekcionarima tretiran kao kulturološki objekat ili, u slučaju pank potkulture, kao subverzivni predmet, muzička industrija tretira kao sredstvo za popunjavanje slobodnog vremena i relaksaciju od pritiska svakodnevice.

VIII STUDIJE SLUČAJA – SEMIOTIČKE ANALIZE ODABRANIH OMOTA GRAMOFONSKIH PLOČA

Semiotička i strukturalna analiza vizuelnih prikaza, se za razliku od kvantitativne analize sadržaja, bave aspektima značenja vizuelnih prikaza. Obe metode se bave stvaranjem, interpretacijom i upotrebom simbola u socijalnom životu ljudi ali se razlikuju u aparatusu koji koriste prilikom istraživanja.

Levi Stros je koristio strukturalnu analizu mitova kako bi dekodirao vizuelni stil i simbolizam maski Američkih Indijanaca koje imaju simboličnu i ritualnu funkciju. On se oslanjao na druge resurse kako bi objasnio zbog čega one imaju baš takav oblik kakav imaju i zašto su baš tih boja. (Ball i Smith 1992). Strukturalna analiza je korišćena na većini analiziranih omota. Korišćeni su podaci iz biografija izdavačkih kuća, muzičara i muzičkih grupa, muzičkih časopisa iz tog vremena, tekstovi pesama, intervjui sa izvođačima, dizajnerima, publikom, diskusije sa foruma. Gde je primenljivo, istražena je socijalna biografija i istorija korišćene fotografije, fotografske i štamparske tehnike i dr. kako bi se dobio "podroban opis" (thick description) pomoću kog je moguće objasniti određene elemente vizuelnog izražavanja i fotografskih praksa u sociološkom i kulturološkom kontekstu (Geertz 2005, 30). Na taj način prikupljena građa sadrži i izjave aktera koji su uključeni u konstruisanje i recepciju vizuelnih poruka kao što su autori fotografija i muzike, zainteresovana publika i muzički novinari.

Semiotička analiza i vizuelna retorika se bave načinom na koji vizuelni prikazi prenose poruku. Strukturalna vizuelna semiotika i vizuelna retorika posmatraju znakove kao višeslojne. Oni imaju ikonički, simbolički i indeksički sloj (Deely 1990), odnosno lingvističku, denotiranu i konotiranu (simboličku) poruku (Barthes 1964).

Da bi bilo moguće razumeti poruke fotografija na omotima ploča, trebalo bi razumeti na koji način se koncipiraju i kreiraju poruke kroz fotografije na omotima ploča. Omot gramofonske ploče je vizuelni prikaz koji je u interakciji sa tekstom i muzičkim sadržajem ploče tako da na formiranje i dekodiranje poruke utiču i ovi elementi sa kojima je fotografski prikaz u korelaciji. Fotografija na omotu ploče je ustvari vizuelni element u sistemu znakova koji u baš takvoj kombinaciji proizvode određenu poruku. Da bi se razumelo kako ceo sistem prenosi poruku, gde je bilo primenljivo, analizirani su i posebni elementi kao što je naziv albuma, font, boja fonta i muzički stil. Williamson (1983) analizira na sličan način reklame za parfeme u novinama otkrivajući na koji način odnos između fotografije i njenih formalnih elemenata kao što su boja, oblici i kompozicija i teksta, formiraju višeslojnu poruku. (Williamson 1983)

Namera ovog istraživanja je, da se kroz analizu pojedinačnih omota gramofonskih ploča pronađu specifičnosti vezane za kodiranje i dekodiranje poruke kroz fotografiju koja je deo kompleksnog predmeta – gramofonske ploče. Već i letimičnim pregledom omota, može da se uoči da postoje različiti pristupi u ovom procesu pa je jasno da on nije univerzalan i statičan. Neki omoti su po svojoj funkciji slični reklamnim oglasima a neki su mistični ili hermetični u komunikaciji.

Svi vizuelni prikazi su višeznačni. To višeznačje otežava dekodiranje poruke. Zbog toga što vizuelna komunikacija nije poput jezičke komunikacije i u njoj nema konvencionalnih simbola i gramatičkih pravila kojima bi se uredio sistem, poruka se kodira i dekodira kroz kreiranje i otkrivanje strukturalnih nivoa svakog posebnog sistema. Semiotičkom analizom se diferenciraju poruke pa se kroz diferencijaciju otkrivaju i mehanizmi kodiranja i dekodiranja.

Rolan Bart tvrdi da zadovoljavajuća semiotička analiza fotografije otkriva tri poruke: lingvističku poruku, denotiranu ikoničku poruku i konotiranu ikoničku poruku. Lingvistička poruka se može lako odvojiti od ostale dve ali to ne bi imalo smisla jer preostale dve sadrže istu ikoničku građu.

Razlikovanje opažene - denotirane i kulturološke poruke se ne dešava spontano. Posmatrač

ih prima istovremeno. To mešanje, po Bartu, odgovara funkciji masovnih medija (Barthes, 1977). U semiotičkoj analizi vizuelnih sadržaja razlikovanje ovih poruka je analogno razlikovanju lingvističkog znaka i značenja a potrebno je da bi se opisala struktura vizuelnog prikaza (fotografije u ovom slučaju) na jednostavan i povezan način u traganju za odgovorom na pitanje na koji način fotografije na omotima gramofonskih ploča postaju kanali komunikacije autora (muzičara) i njihove publike.

Na taj način se dobija strukturalni opis u kom redosled poruka može da bude promenjen inverzijom kulturološke poruke i bukvalne poruke gde se ova druga javlja kao podrška prvoj. Takav sistem, u kom se preuzimaju znakovi iz jednog sistema da bi postali označitelji u novom sistemu, zove se sistem konotacije. Bart bukvalni prikaz (ono što je očigledno) zove denotiranim a simbolični prikaz konotiranim. Iz toga sledi da su tri poruke koje šalje fotografija lingvistička, denotirana i konotirana.

Lingvistička poruka na omotima gramofonskih ploča je najčešće naziv albuma pa se konotirana poruka u njenom prisustvu primarno "vidi" u odnosu denotirane vizuelne poruke i onoga što je napisano. Lingvistička poruka se ređe nalazi u nazivu autora muzike. Pored toga, postoji i treća situacija koja postaje sama po sebi poruka – odsustvo lingvističke poruke (omot grupe Pink Floyd, album Atom Heart Mother).

Povezivanje fotografije i teksta je često, te je njihov odnos važan za razumevanje komunikacije bilo da fotografija ponavlja ono što tekst "govori" ili tekst dodaje nove informacije fotografiji.

Lingvistička poruka je jedan od načina da se smanji "teror nesigurnosti" kod tumačenja vizuelnih prikaza koji su uvek polisemični (višeznačni). Fotografije impliciraju brojna povezana značenja. Posmatrač može da dešifruje neka od njih a da ostale zanemari. Ta nesigurnost je imanentna komunikaciji kroz vizuelne prikaze pa su se u različitim društvima razvile različite tehnike kojima se fiksiraju znakovi.

Bart prepoznaje dve funkcije lingvističke poruke u odnosu na dve vizuelne poruke fotografije: sidrenje (anchorage) i relej (relay). Funkcija sidrenja se ogleda u isticanju denotirane fotografske poruke kroz lingvističku poruku: omot Mike Oldfielda Tubular Bells (1973) je fotografija tubularnog zvona koje je korišćeno pri snimanju albuma što direktno daje odgovor na pitanje "U šta gledamo?". Na ovaj način, lingvistička poruka vodi identifikaciji onoga što treba videti. Lingvistička poruka može da, pored rukovođenja opažanjem, rukovodi i razumevanjem. Ona može da bude sidrište za simboličku poruku. Naziv albuma koji je lingvistička poruka omota Tom Vejtsa (Tom Waits – Closing Time, 1973) ne iznosi ono što je denotirana poruka fotografije – umoran čovek koji je naslonjen na klavir na kome je pepeljara puna opušaka, flaša piva i sl. Time ona ne vodi identifikaciji očiglednog i denotiranog već konotativne poruke. Lingvistička poruka ovde fokusira razumevanje tako što smanjuje opseg značenja i orijentiše ga ka željenom pravcu. Na taj način tekst usmerava posmatrača kroz znakove na fotografiji ka željenom "čitanju". Skup znakova i svaki znak za sebe na fotografiji Vejtsovog omota razume se kao scena pred zatvaranje bara.

Funkcija releja, koju Bart više vezuje za film nego za statične vizuelne prikaze je vrlo česta na omotima gramofonskih ploča. Ovde tekst ima komplementarnu funkciju jer dopunjava značenje vizuelnih znakova. Funkcija releja je zahtevnija u smislu tumačenja poruke jer zahteva poznavanje jezičkog sistema. U slučaju gramofonskih ploča komunikacija se i oslanja na izvestan kulturološki kapital publike koji je neophodan za razumevanje poruke. Time se komunikacija ograničava i usmerava ka određenim kulturološkim i socijalnim grupama. Pored toga, relejna funkcija lingvističke poruke na omotima gramofonskih ploča omogućava zadovoljstvo u tumačenju kod publike i osećaj da je poruka upućena baš njima jer je ne mogu razumeti oni koji nisu deo potkulture i ne poznaju uobičajene znakove kojima se unutar nje komunicira. Omot grupe Who, albuma "Who's Next?" (1971) pitanjem dopunjuje značenje i usmerava moguća tumačenja konotativnih poruka. Tumačenje je zapravo odgovor na pitanje a odgovor treba tražiti u vizuelnim

simbolima. Relej ovde služi da da okvir u kome bi se tumačila poruka ali ona nije i dalje suviše usko određena pa ostavlja prostora za više tumačenja.

Lingvistička poruka ne mora da bude eksplicitno izražena kroz tekst na omotu albuma već može da se nalazi u tekstu pesme na albumu. Omot albuma Depeche Mode – Some Great Reward na kome su mlada i mladoženja u venčanici i odelu, usmerava tumačenje sa denotirane poruke ka konotaciji koja je proizvod releja u lingvističkoj poruci. Njihova velika nagrada je laž. Društvo nas laže, poslodavac nas laže a i ljubavni partner nas laže. Ovde postoji kompleksni komplementarni lingvistički sistem koji reguliše dekodiranje konotativnog značenja a njegov drugi element je u tekstu istoimnena pesme sa albuma:

“So lie to me
Like they do it in the factory
Make me think
That at the end of the day
Some great reward
Will be coming my way¹²¹”

Ovaj primer pokazuje da lingvistička poruka, osim u tekstu koji je direktno vidljiv na omotu (ili je namerno odsutan) može da bude dopunjena tekstem pesme sa albuma. Potvrda tumačenja poruke se može pronaći u rečima klavijaturiste benda, A. Wildera:” Omot je inspirisan onim što smo smatrali da je lirski sadržaj ploče – romantični par se susreće sa stvarnim svetom.” (Miller 2008) Onaj ko dekodira poruku mora zaista da bude upućen u celokupan album koliko i u podkulturu u kojoj je on nastao.

Denotativna i konotativna poruka

Razlika između bukvalne i simboličke poruke na fotografiji na omotu ploče je operative prirode jer nije uočljiva pri stvarnoj komunikaciji. Čak i da se radi o fotografiji bez koda (fotografija u svom idealnom obliku koja predstavlja samo ono što je na njoj bez konotativne poruke) ona će odmah postati znak za taj album i delo tog autora što će joj dodati i simboličku poruku. Fotografija ne mora imati kod kao što ga crtež ili slika imaju. Foto aparat reprodukuje sve što je pred njim bez kodiranja - analogno, dok crtež uvek ima neki stil kojim kodira. Kod crteža je čak i denotirana poruka kodirana.

Kod fotografije na omotima gramofonskih ploča denotirana poruka konstruiše vrlo gustu konotativnu poruku. Ona je često i sama kodirana i to u najvećoj meri u kojoj to fotografija može da bude uprkos svojoj prirodi. Kodiranje denotativne poruke u fotografiji na omotima gramofonskih ploča se može pratiti kroz periode i fotografske tehnike koje su bile aktuelne. Početkom sedamdesetih je to dupla ekspozicija i fotomontaža koje upućuju na istraživanje percepcije, kod pank omota to je efekat jeftine fotokopije, intenzivno retuširane fotografije glem roka i sl.

Znaci konotativne poruke nisu kontinuirani. Oni su uvek odvojeni od znakova ostalih nivoa i, kao i kod uobičajenih sistema komunikacije, znaci se oslanjaju na kodove kulture. Ono što ovom sistemu znakova daje originalnost jeste da ista leksička jedinica (lexia) istog prikaza može da se čita na više različitih načina. Raznovrsnost tog čitanja nije nasumična ni potpuno proizvoljna već zavisi od primene znanja iz različitih oblasti pri stvaranju fotografije. Time jedna leksička jedinica angažuje odgovarajući deo simboličkog nivoa (lexicon) koji odgovara određenim praksama i tehnikama. Fotografski prikaz je, u konotativnom nivou, struktura znakova koji su nastali iz različitih leksikona. Leksikoni, kod fotografije na gramofonskim pločama, mogu da budu: kulturološki (podkultura, književnost, likovne umetnosti, muzika, pozorište, film, moda...), sociološki (poznavanje načina života i komunikacije određene sociološke grupe), politički,

121 Gor Martin, Lie To Me, Depeche Mode, Lie To Me album, Mute, 1984.

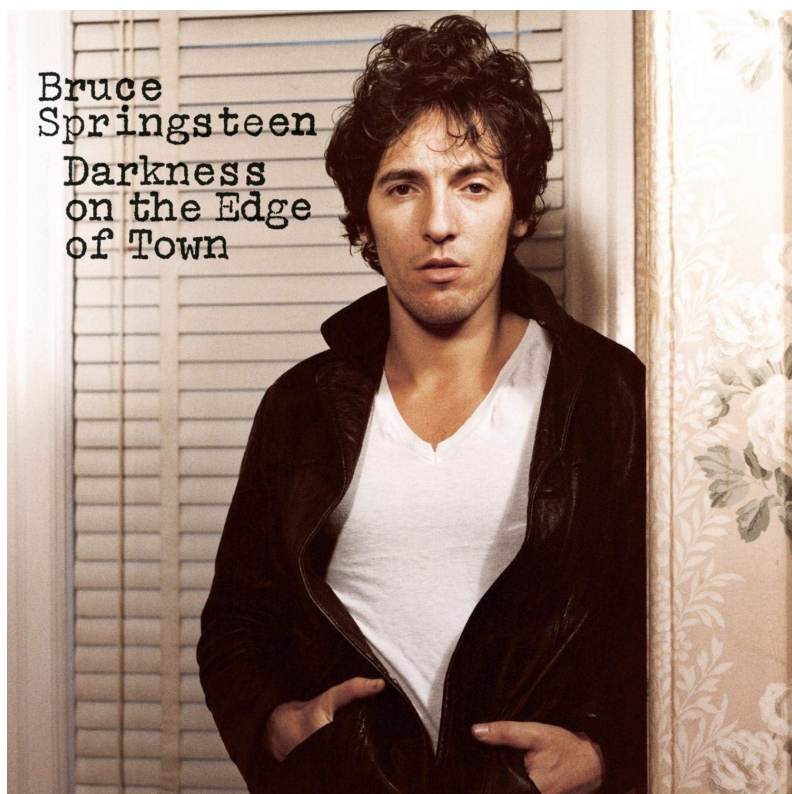
istorijski, biografski (poznavanje života, rada i uticaja muzičara čiji je album), estetski (prepoznavanje vizuelnih stilova perioda u kome nastaje fotografija). Broj i identitet leksikona koji se primenjuju u koncipiranju poruke čine idioletk osobe ili osoba koji je koncipiraju.

Prilikom prikupljanja podataka i same analize konsultovani su različiti izvori. Korišćeni su intervjui sa dizajnerima, fotografima i muzičarima, biografije i autobiografije dizajnera, fotografa i muzičara, internet forumi i diskusije o omotima gramofonskih ploča, muzički časopisi, internet sajtovi koji se bave pronalaženjem lokacija na kojima je snimljena fotografija na odrđenom omotu, razgovori koje sam vodila sa kolekcionarima ploča, muzičkim kritičarima, novinarima i voditeljima muzičkih emisija.

VIII. 1 Semiotička analiza omota albuma *Darkness of the Edge of Town*, Brus Springstina

Fotografija na omotu albuma *Darkness of the Edge of Town* Brus Springstina iz 1978. godine spada u najbrojniju kategoriju fotografija na omotima – onu na kojoj se pojavljuje sam muzičar. Ovakve fotografije direktno referiraju ka tvorcu muzike na albumu, nudeći publici najbliži mogući osećaj vizuelnog prisustva muzičara koji bi trebalo da upotpuni njegovo auditivno prisustvo pri slušanju muzike. Pored toga, izdavačke kuće su preferirale ovakav pristup rešenju omota ploče jer je pospešivao prodaju. Fotografija muzičara na omotu gramofonske ploče je bila najjednostavniji način kreiranja ikone koja bi učestvovala u građenju i finansijskoj eksploataciji imidža muzičke zvezde. Iz analize sadržaja i utemeljene teorije vidljivo je da je dosta prvih albuma muzičara i muzičkih grupa imalo omote sa fotografijama muzičara. Kod dosta njih je i naziv albuma istovetan imenu muzičara ili grupe. Ova praksa deluje kao neka vrsta “ulazne karte” u arenu muzičkog biznisa kroz koju će se grupa ili muzičar predstaviti publici.

U slučaju omota albuma *Darkness of the Edge of Town*, radi se o IV albumu Brus Springstina –



mužičara koji je već imao široku publiku. Njegovi prethodni omoti nisu uvek imali i njegovu fotografiju na omotu, iako češće jesu.

Fotografiju je snimio Frenk Stefanko (Frank Stefanko) u svojoj kući u Nju Džersiju. To je bio prvi put da je ovaj fotograf fotografisao Springstina. Nakon toga je isti fotograf radio i na omotu za album *River* iz 1980. godine i fotografisao Springstina decenijama. Stefanko je 2003. godine objavio monografiju sa fotografijama Brus springstina - “Days of Hope and Dreams: An Intimate Portrait of Bruce Springsteen”.

Opis omota

Fotografija na omotu prikazuje portret Brus Springstina koji stoji u sobi ispred prozora na kome su spuštene roletne. Gleda pravo u kameru, odnosno u posmatrača, dok su mu obe ruke u džepovima raskopčane, crne, kožne jakne ispod kojih se vidi jednostavna bela majica. Kosa mu je neuredna, raščupana, kao da je tek ustao iz kreveta. Brus

Slika 3 autor fotografije Frenk Stefanko

Springstin je blago oslonjen na okvir prozora a na zidu se vide jeftine tapete koje se često povezuju sa enterijerom niže srednje klase šezdesetih ili sedamdesetih godina, sa cvetnim dezenom. Deluje kao da je fotografija snimljena noću ili rano izjutra, zbog veštačkog osvetljenja u sobi. Pogled Brus Springstina deluje rezignirano i pomalo tupo, kao kod čoveka koji je izgubio veru u bolju budućnost i prihvatio svoju “tešku životnu priču” o kojoj govore pesme na albumu.

Kolorit na fotografiji podseća na požutele fotografije iz porodičnih albuma, izrađene na jeftinom fotografskom papiru, sa dosta žutih tonova i slabijeg kontrasta.

Naziv autora i albuma su ispisani oblikom slova poznatom kao trag pisaaće mašine. Ovakva slova odaju utisak birokratskog formulara ili formalnog, depersonalizovanog odnosa državnog sistema prema individui, dokumentarnog beleženja činjenica ili prve kopije koju pisac podnosi izdavaču na recenziju.

Koncepcija omota

U knjizi “Born to Run” Springstin se osvrće na rad na omotu za album “Darkness of the Edge of Town”: “Nakon godinu dana beskonačnog rada u studiu, mnogih besanih noći u sobi veličine kutije za cipele u Hotelu Navaro u gradu u mraku (poznat nestanak struje u Njujorku 1977. me je zatekao na Tajm Skveru, koji je bio najveć svetska fliper mašina u trenutku u kom su se svetla eksplozivno vratila), moja prva ploča u poslednje tri godine je bila završena...Sve što nam je bilo potrebno, bio je omot za album. Poznao sam Pati Smit kroz naš zajednički rad na pesmi “Because the Night”. Kada sam je posetio tokom njenog nastupa u Botom Lajnu, dala mi je ime fotografa iz Južnog Džersija i rekla: 'Treba da daš priliku ovom momku da te fotografiše.' Jednog zimskog popodneva vozio sam na jug u Hadonfeld u Nju Džersiju i upoznao sam Frenk Stefanka. Frenk je fotografisao Pati na početku njene karijere. Preko dana je radio u lokalnoj fabrici za pakovanje mesa a u slobodno vreme se bavio fotografijom. Frenk je bio grub ali opušten momak. Sećam se da je pozajmio kameru za taj dan, pozvao komšiju tinejdžera da dođe da pridrži jedno svetlo dok je on fotografisao. Stajao sam ispred nekih cvetnih tapeta u spavaćoj sobi Frenka i njegove žene, gledao pravo u kameru, dao mu najbolji izraz lica “problematičnog mladića” koju sam mogao a on je učinio sve ostalo. Jedna od tih fotografija je završila na omotu albuma Darkness on the Edge of Town. Frenkove fotografije su bile snažne. Njegov talenat je ležao u njegovoj sposobnosti da sa tebe ukloni svu slavu, tvoju izveštačenost i dođe do tvoje sirovosti. Njegove fotografije su imale čistotu i uličnu poetiku u sebi. One su bile ljupke i istinite, ali nisu bile plitke. Frenk je video tvoju stvarnu prirodu i prirodno je naslutio konflikte koji su postojali u meni. Njegove fotografije su uhvatile ljude o kojima sam pisao u pesmama i pokazivale mi moju stranu koja je još uvek bila nešto zajedničko sa njima. Imali smo i druge opcije za omot ali ni jedna nije imala glad Frenkovih fotografija.” (Springsteen 2016, 262)

Ovaj album je bio poseban za Brus Springstina jer je bio prvi album koji je Springstinova grupa u kompletnom sastavu snimila uživo u studiju. Istovremeno je to album koji je nastao čak tri godine nakon prethodnog koji je bio odlično prihvaćen od strane publike. Pesme na albumu su, za razliku od prethodnih, vrlo lične i introspektivne. Govore ne samo o mraku (darkness) već i o stvarima na koje je moguće naići u mraku. Bave se i američkom radničkom klasom i njihovom odnosu prema budućnosti i životu:

“I’ll be on that hill with everything I got
I’ll be there on time and I’ll pay the cost
Of wanting things that can only be found
In the darkness on the edge of town”

“Some guys they just give up living
And start dying little by little, piece by piece

Some guys come home from work and wash up
And go racing in the streets”

Tekstovi pesama se bave radničkom klasom ali istovremeno iskazuju Springstinovu povezanost sa tom klasom – njegovu pripadnost i duboko poznavanje “duše” njenih pripadnika. Zbog toga je omot bio posebno važan u slučaju ovog albuma – on je trebalo da se nedvosmisleno obraća američkoj radničkoj klasi i ekonomski nižem srednjem sloju, trebalo je da njima bude blizak i prepoznatljiv. Brus Springstin je kod ovog albuma prvi put preuzeo potpunu odgovornost za izgled omota, učestvujući u svakoj fazi njegovog nastajanja, pa čak i tokom štampanja. Iznenadujuć je bio i njegov izbor, tada praktično nepoznatog fotografa, Frenk Stefanka ali i energija i upornost oko postizanja određenih vizuelnih efekata i detalja. U intervjuu za časopis Pičfork Stefanko govori o samom procesu snimanja fotografije pri kom je posebna pažnja bila posvećena samom fotografskom stilu. Pokušavali su da evociraju stil porodičnih fotografija američke srednje radničke klase – momaka koji traže pravdu. Fotografija je trebalo da prevazilazi vreme i prostor. Da deluje kao da je mogla da bude snimljena sedamdesetih, pedesetih ili čak četrdesetih, bilo gde u Americi. Ipak, želja im je bila da podsećaju na Kodakolor amaterske fotografije. Crno bele fotografije su davale profesionalniji izgled, ali je izabrana fotografija u boji koja deluje kao da je izvučena iz nečijeg privatnog albuma¹²²

Nakon pregledanja mnoštva fotografija koje su snimljene tog popodneva, Springstin je izabrao onu koja se našla na omotu. U svojoj biografiji on kaže: “Kada sam video sliku rekao sam 'To je momak iz pesama'. Želeo sam deo sebe koji je još uvek taj momak iz pesama, na omotu. O tom momku se govori na ovoj ploči”

Stefankova fotografija nije bila jednostavna za reprodukciju i štampanje. Umetnički direktor Kolumbija rekordsa – Džon Berg je preuzeo na sebe ovaj deo posla ali se ispostavilo da Springstin nie bio zadovoljan rezultatima zbog boje koja nije odgovarala ideji. Springstin se obratio za pomoć Diku Vajngejtu koji je bio iz iste izdavačke kuće, zadužen za marketing, ali i veliki ljubitelj Brus Springstinovog rada. Postojao je i vremenski pritisak da album izađe pre početka turneje, kako bi publika mogla da bude upoznata sa pesmama. Početak turneje je već bio pomeran nekoliko puta. Vajngejt je dogovorio sastanak sa L.A.Color Service štamparijom koja je pripremila fotografiju za štampanje nakon nekoliko Springstinovih korektura. Springstin je nastavio nadgledanje štampanja omota i tokom izrade otisaka što je činilo presedan u istoriji Kolumbija rekords izdavačke kuće. Springstin je u štampariji učestvovao u podešavanju boja nekoliko sati dok one nisu bile upravo onakve kakvim ih je on zamišljao. Vajngejt se seća da je Springstin tada želeo da bude potpuno odgovoran za svoju karijeru i da ima kontrolu nad svakim detaljem u vezi ovog albuma (Marsh 2003, 147).

Koncepcija omota i postupak kroz koji je nastao ukazuju na povezanost teme kojom se bave pesme i vizuelne poruke omota. I ranije je Springstin isticao svoju povezanost sa radničkom klasom i Nju Džersijem (na albumu "Greetings from Asbury Park N.J." Iz 1973.) a kroz rad na ovom omotu je ta povezanost vidljiva. Odluka da Stefanko fotografiše Springstina za omot ovog albuma, delimično je vođena i time što je i Stefanko, kao i Peti Smit i Springstin iz Nju Džersija (Springsteen 2016, 262).

Čovek koji je izgubio mesto u (američkom) društvu – glavni motiv fotografije

Brus Springstin se i na ranijim albumima bavio životom radničke klase, sociološkim odnosima, etikom, religijom i simbolima Amerike. U razgovoru koji sam vodila sa Draganom Ambrozićem on primećuje da Brus Springstin toliko insistira na svojoj običnosti i istovetnosti sa radničkom klasom da je postao “stereotipniji” od njih: ”On je, kao, toliko deo ekipe, 'toliko se ne

122 <https://pitchfork.com/news/40570-take-cover-darkness-on-the-edge-of-town/> (21.5.2017)

razlikujem od vas, da sam još stereotipniji od vas'. I to je na omotu očigledno, znači, obična, kao, pisaća mašina, obično obučen, kao eto to je to..."

Stereotipni elementi na fotografiji na omotu albuma *Darkness of the Edge of Town*, koji ukazuju na običnost i pripadanje društvenom sloju siromašnije radničke klase su brojni. Počevši od odeće koja je toliko uobičajena da bi mogla da bude neformalna uniforma radnika u slobodno vreme. Bela T-majica pripijena uz telo, popularna je kao odeća srednje klase još od filma *Buntovnik* bez razloga. Crna kožna jakna, bez detalja, sugerise izvesni bunt koji postoji u mladom čoveku koji se još uvek nije pokorio socijalnim nepravdama kojima je svakodnevno izložen. Neočešljana kosa i neuredna frizura upotpunjuju stereotip o vizuelnom imidžu buntovnika ili umetnika koji je preko dana fizički radnik. Poza koju je Springstin zauzeo na fotografiji, kao i njegov izraz lica i pogled, deo su stereotipne poruke kojom Springstin poručuje da se na albumu radi o jednom od "njih". Njegove obe ruke su u džepovima, kao kod "tipova" koji se susreću na ulici i nemaju šta "pametno da rade". Pogled, usmeren ka posmatraču istovremeno je tužan, depresivan ali i ljutit.

Deo enterijera koji je vidljiv, takođe sadrži stereotipne elemente. Iz intervjua i biografije Brus Springstina, poznato je da se radi o stanu fotografa stefanka koji je i sam bio radnik u mesari a u slobodno vreme fotograf. Njegov stan je verovatno bio veoma pogodno mesto u smislu detalja koji su ođavali njegovu imovinsko i klasno stanje. Posebno jasan element su tapete sa floralnim motivom, očigledno stare bar dvadesetak godina (po stilu i stanju vidljivom na omotu) koje su tipične za skućene i mračne stanove siromašnije radničke klase. Roletne i to jeftiniji tip poznat kao "venecijaneri" takođe odaju isti utisak. Na kraju, stereotipni element je i kolorit fotografije kojom ona dobija izgled takozvane "snepšat" fotografije snimljene amaterskim fotoaparatom.

Definisanje klasne ili društvene kategorije koja bi se mogla nazvati radničkom klasom je problematično, tako da bi pažnju trebalo usmeriti na likove koji su opisani u pesmama i njihove karakteristike. To su karakteristike društvenog sloja koje Springstin vidi kao "radničku klasu". Glavni lik u pesmama sa ovog albuma, koji je vizuelno predstavljen na omotu kroz fotografiju Brus Springstina, je predstavnik osoba koje su izgubile svoje mesto u društvu i zbog toga ostale izvan pogleda drugih. On gubi posao, novac, ženu i želju za životom. On se nalazi "u mraku, na kraju grada" - što znači da je nevidljiv drugima ali ipak blizu, ukoliko bi nek želeo da mu priđe. Kako Dragan Ambrozić primećuje, radi se o specifičnosti američkog društva u kome se lako ostaje izvan sistema a kada se to desi "osoba ostaje u velikoj egzistencijalnoj opasnosti". On Brus Springstina vidi kao "umetnika koji glasno govori u ime svih tih ljudi koji su na egzistencijalnoj ivici"¹²³

Tekstovi pesama na albumu se bave ljudima koji se bore za opstanak. Tema je sama borba koja ne rezultira ni porazom ni pobedom. To su ljudi koji nemaju kontrolu nad svojim životima, koji su žrtve okolnosti koje nisu sami kreirali, ali nastavljaju da se bore. Oni su ođbaćeni ne samo od društva, već i od strane porodice i prijatelja. Time postaju ođuđeni, očajni ali i nalik herojima koji i u takvim okolnostima nastavljaju da se bore. To je Springstinova koncepcija pripadnika radničke klase. On ih predstavlja idealizovanim i romantizovanim. Rawson primećuje da se Springstin pozicionira kao jedan od njih, kao autentićni ćlan njihove zajednice kako bi uspostavio komunikaciju sa njima (Rawson 2018, 136). Fotografija, kao i njegov vizuelni imidž na sceni, predstavljaju doslednost u formiranju Springstinaove persone – pripadnika radničke klase. Koncerti koji deluju kao da se radi o fizićkom poslu, njegovo svedoćenje o teškom radu na probama i snimanjima pesama koje je zabeleženno u intervjuiima, odeća koja predstavlja stereotip ođevanja pripadnika radničke klase u slobodno vreme, fotografija na ovom omotu, tekstovi pesama, predstavljaju deo konstrukcije te persone.

Konotativne procedure

Fotografija na ovom omotu ima snažan denotativni plan. Pri prvom posmatranju, ona deluje toliko obićno i prepoznatljivo da je spontano otkrivanje konotativnog plana u većoj meri ođloženo i

123 Intervju sa Draganom Ambrozićem, u prilogu

maskirano ovom jednostavnošću denotativne poruke. Fotografija tek pažljivijim promatranjem i traganjem za konotativnim elementima, otkriva svoj konotativni plan. Prema informacijama iz intervjua sa Stefankom, Springstinom i Vajngejtom, vidi se da konotacija nije posledica slučaja. Svesno su upotrebljene konotativne procedure kao što su poza, objekti, fotogenija i delimično, sintaksa.

Poza

Pogled, izraz lica, ruke u džepovima kožne jakne, opuštena ramena čine pozu na fotografiji na omotu albuma "Darkness of the Edge of Town". Poza jasno označava kasnu mladost, rezigniranost, uzaludnost i prepuštenost okolnostima života (koje ne deluju povoljno). Označivanje je ojačano stereotipnom pozom sa rukama u džepovima raskopčane kožne jakne. To je poza koja asocira na besposlene ljude, sumnjivog ponašanja, koji možda nešto kriju, koji mogu da budu opasni. Čitanje ovakvih znakova zahteva iskustvo svakodnevnog života i popularne kulture (filmova) koji većina ljudi ima, tako da konotacija ne zahteva specifično znanje. Ipak, autori poruke se obraćaju sličnim ljudima koji u poruci treba da pronađu i empatiju i razumevanje. Zbog toga na fotografiji nije bilo koji mladi čovek neuredne frizure u kožnoj jakni sa rukama u džepovima, već je to, prepoznatljiv, već uspešan čovek – Brus Springstin, kao jedan od njih, ili kao čovek koji je nekad bio jedan od njih. Ova veza poze i ikoničnosti Brus Springstina kao priznatog autora je ključna za formiranje konotativne poruke. Njena snaga leži i u tome što je vrlo bliska denotaciji. Poza na fotografiji deluje prirodno, kao da se Springstin nije svesno trudio da je interpretira, već je ona deo njegove svakodnevice. Način snimanja takođe ukazuje na izvesnu spontanost koja je zabeležena na fotografiji na omotu. Iako je snimanje vršeno u više seansi u razmacima od po nedelju dana, izabrana je fotografija sa prvog, probnog snimanja.

Objekti

Značenje poruke na fotografiji u velikoj meri se gradi kroz objekte koji su na njoj prikazani i koji asociraju na određene koncepte i ideje. U slučaju fotografije na ovom omotu, objekti su stereotipni sa svrhom da stvore ikonični znak koji predstavlja jedan društveni sloj – radničke klase, odbačene od strane društva i izneverene praznim obećanjima "američkog sna". Ovi objekti su: jeftine, spuštene roletne, stare tapete sa floralnim motivom, verovatno iz pedesetih godina i odeća koja se sastoji od bele majice i tamne kožne jakne.

Ovi objekti ukazuju na jasne koncepte, odnosno predstavljaju znake u kojima su označitelji i označeno povezani direktnim vezama. Potrebno je iskustvo iz svakodnevnog života da bi se ovakvi znaci razumeli. Zbog toga oni predstavljaju delove pouzdanog leksikona koji ne ostavlja mnogo prostora za mogućnost različitih značenja. Kao takvi, oni se lako povezuju u sintakse čije je značenje jednostavnije za tumačenje. Konotacija izvire iz objekata koji deluju kao da su spontano "uhvaćeni" u fotografski kadar: mlad čovek – neuredne kose (zbunjenost, rezigniranost, bezvoljnost), u običnoj beloj majici (radnička klasa, glavni lik iz filma "Buntovnik bez razloga"), kratkoj i raskopčanoj kožnoj jakni (život na ulici, ivica zakona), naslonjen je na zid sa starim tapetama (odsustvo ukusa, siromaštvo), u pozadini je prozor sa jeftinim roletnama (odvojenost od spoljašnjeg sveta, izolovanost od društva, odbačenost). Objekti označavaju mladog čoveka, odbačenog od društva, rezigniranog, sa vrlo malo želje za životom. Taj mladi čovek je Brus Springstin, autor muzike i tekstova na ploči čiji je ova fotografija omot – što predstavlja ključ ili kôd u kome je neophodno čitati poruku.

Fotogenija

Fotogenija podrazumeva da je fotografski prikaz sam po sebi konotativna poruka koja proizilazi iz osvetljenja, dužine ekspozicije i načina razvijanja fotografije (Barthes 1997, 24). Fotogenija je konotativna procedura koja je deo samog fotografskog medija. Morin pronalazi aspekt fotografije koji proizilazi iz samog medija: "Ljudi su iznad svega bili zatečeni posmatranjem na nov način, uobičajenih stvari koje ih nisu intrigirale – njihove kuće, sopstvena lica, porodični, svakodnevni život" (Morin 2005, 14) Svakodnevni predmeti i osobe, kroz fotografiju mogu da dobiju na poetičnosti koja ostavlja utisak na posmatrača. Kao da prevazilaze svoju običnost i dobijaju na značaju samo zbog toga što su fotografisane. "Fotografija iz automata za fotografisanje, koja je 'najmehaničkija' od svih tehnika fotografisanja, može da prenese emociju, kao da je na određen način original (objekat) inkarniran u prikazu." (Morin 2005, 17). Fotogenija ili genij fotografije potiče iz svojstva fotografije da evocira nečije prisustvo. Fotografija to čini jer, za razliku od originalnog objekta, referira ka nečemu što nije prisutno. To svojstvo fotografije Morin definiše kao "kvalitet dublova".

Fotografski prikaz Brus Springstina kao predstavnika radničke klase koga je društvo odbacilo, ustvari je projektovana slika, dubl, ili alter-ego. Ova projekcija je najsnažnija poruka ove fotografije koja istovremeno predstavlja njen afektivni sloj. Posmatrač ovu poruku doživljava kao sentiment ili "ono nešto"¹²⁴.

U intervjuu za časopis Pitchfork, Stefanko kaže da im je želja bila da postignu efekat snepšat ili amaterske fotografije. Koji se velikim delom oslanao na kolorit Kodachrome filma i papira karakterističnih za amatersku i porodičnu fotografiju. Efekat kolorita je kod ove fotografije glavno konotativno sredstvo u okviru konotativne procedure fotogenie. Insistiranje Brus Springstina na tačnom reprodukovanju boja tokom pripreme za štampu i u toku samog procesa štampanja, zbog koga je bilo odloženo objavljivanje albuma i početak turneje, postaje još jedna indikacija važnosti kolorita u konstruisanju fotografske poruke. To je kolorit koji se vezuje za određenu vrstu fotografije – žućkasti tonovi, izbledele, slabije zasićene boje, slabiji kontrasti prepoznatljivi su elementi amaterske fotografije i fotografija koje se "čuvaju" u fijokama, koje čak nisu našle mesto ni u porodičnim albumima. Jednostavno osvetljenje (iz jednog izvora), deluje kao da je fotografija snimljena uz kućnu rasvetu, sa svetlom koje se tu "zateklo".

Fotogenija ove fotografije proizilazi iz fotografskih procedura, kao što je korišćenje amaterskog kolor filma i jednostavne rasvete. Sa druge strane, fotogenija je ovde i rezultat inkarniranja dubla u kome se prepoznaje publika Brus Springstina. Ovaj dubl je i Springstinov alter-ego pa time predstavlja vezu Springstina i publike, koja je sentimentalno obojena.

Sintaksa

Sintaksa se u okviru ove fotografije konstruiše kroz odnose objekata u okviru jednog kadra, tako da je pomenuta u delu koji se bavi objektima na fotografiji. Sintaksa kao konotativna procedura je uočljiva kod više fotografija koje su njom povezane u određenom redosledu, kao što je slučaj sa stripom, filmom ili sa fotografijama na omotu albuma "Wish You Were Here" grupe Pink Floyd iz 1975. godine. Kod jedne fotografije, kao što je ovde slučaj, ona nije klasična konotativna procedura, već biva konstruisana od strane posmatrača, povezivanjem objekata na fotografiji u smislenu poruku. Kao što je već pomenuto u delu ove analize koji se bavi objektom kao konotativnom procedurom, predmeti koji se pojavljuju na fotografiji evociraju određene ideje i to čine na vrlo direktan način. Time leksikon koji je neophodan za konstruisanje sintakse (i njeno tumačenje) postaje precizan i ne ostavlja mnogo prostora za kreiranje višestrukih značenja. Time se obezbeđuje jasnoća poruke koju ovaj fotografski prikaz prenosi.

Tekst i fotografija

124 Morin koristi frazu "je ne sais quoi" u ovom kontekstu u knjizi *The Cinema, or The Imaginary Man*, University of Minnesota Press, 2005, 17.

Tekst, koji na omotima gramofonskih ploča najčešće ukazuje na naziv albuma i autora tog albuma, može da bude u različitim odnosima sa fotografijom. Fotografija može da ilustruje tekst, tekst može da kontekstualizuje fotografiju (i obrnuto), fotografija može da širi značenje teksta kada se fotografija i tekst nadopunjuju, odnosno stoje u komplementarnom odnosu. U slučaju fotografije koja se nalazi na omotu albuma "Darkness of the Edge of Town", fotografija i tekst se dopunjuju ali i fotografija kontekstualizuje naziv albuma. "Mrak sa ivice grada" kroz fotografiju postaje metafora za ivicu društva ili granicu sistema iza koje ne postoji egzistencijalna sigurnost. Fotografija je u ovom odnosu dominantna. I bez postojanja natpisa posmatrač bi mogao da pročita poruku. Ipak, tekstualna poruka daje sigurnost u ovom čitanju, koje je već bilo prilično direktno, čime poruka ne gubi na značaju, već dobija snagu direktnog govora.

Oblik slova kojima je ispisan naziv albuma i autora je takođe deo konotativne procedure. Slova imaju oblik slova koja su se koristila na pisaćim mašinama. Ovaj oblik slova se pojavljuje i na omotima albuma pank potkulture, takođe povezanim sa društvenim slojem na margini i radničkom klasom. To je font koji je u vezi sa birokratskim dokumentima – ličnim kartama, formularima, obaveštenjima iz perioda pre kompjutera, dakle neka vrsta birokratskog pisma. U kontekstu ovog omota, birokratsko pismo deluje kao ironija jer se pojavljuje u kontekstu albuma koji se bavi ljudima koji su odbačeni od strane tog istog sistema. Sa druge strane, pisaća mašina i njen otisak su povezani i sa imidžom pisaca i pesnika koji su je koristili kao sredstvo za pisanje predloga za izdavačke kuće. U tom smislu je moguće videti vezu između oblika slova i Springstinovog imidža pisca i poete radničke klase. Pred posmatračem je inkarnacija alter ega Brus Springstina – radnika i otpadnika od društva koji je istovremeno i pesnik – poetični glas određenog društvenog sloja.

Retorika fotografije na omotu ploče Darkness of the Edge of Town

Specifičnost čitanja kodova sa ove fotografije je u tome što je konotativni plan vrlo blizak denotativnom planu. Kodovi su opšte poznati i prepoznatljivi široj publici, tako da deluju kao da se radi o denotativnoj poruci bez kôda. Drugim rečima, oni su mnogo puta ponovljeni, tako da su ponavljanjem postali deo opšte kulture ili onaj njen deo koji se više ne vidi kao konstrukt, već kao element koji se podrazumeva.

Na denotativnom nivou – nivou koji se prvi vidi, fotografija je svedena na percipirane objekte koje prikazuje: mlad čovek, neuredna kosa, bela majica, kožna jakna, floralne tapete, prozor sa spuštrenom roletnom. Kognitivnom konotacijom, otkriva se prvi konotativni plan. U slučaju ove fotografije on je toliko blizak denotativnom planu zbog stereotipnosti elemenata da ih je moguće percipirati istovremeno. Izraz lica odaje da se radi o zbunjenom, resigniranom, očajnom mladom čoveku, njegova kosa koja je neuredna označava nebrigu za fizički izgled, njegova odeća je stereotip odeće siromašnog radnika, kao i deo enterijera koji je vidljiv na fotografiji. Ovaj konotativni plan je toliko direktan i snažan da ne ostavlja prostor za kompleksnije konotacije kakva je ideološka ili etička konotacija. Postoji izvesna sličnost u konstruisanju konotacije sa poznatom reklamom za italijansku pastu koju Bart koristi kao primer za svoju semiotičku analizu (Barthes 1997, 33). Kao kod reklamne fotografije, poruka je namerna i jednostavna. Znaci koje fotografija sadrži su formirani na način koji olakšava njihovo čitanje ili kako Bart kaže: "prikaz je iskren ili, barem empatičan" (Barthes 1977, 3). Sličnost se sastoji i u upotrebi stereotipa. U slučaju reklame za pastu to su znaci koje francuzi čitaju kao duh Italije. U slučaju fotografije na omotu albuma Brus Springstina, to su znaci koji ukazuju na način na koji se percipira otuđeni pripadnik radničke klase, socijalne kategorije koja nije uniformna niti odgovarajuće definisana (kao što ni duh Italije nije adekvatno definisan pojam), od strane široke američke i evropske publike.

Fotografija na omotu gramofonske ploče je povezana i sa nazivom albuma, autorom i tekstovima pesama koji utiču na konotativnu poruku fotografije. Zbog toga se pri analizi retorike

fotografskog prikaza na omotu gramofonske ploče mogu istaći tri vrste poruke: lingvistička, denotativna i konotativna

Lingvistička poruka

Fotografija na omotu albuma se u ovom slučaju pojavljuje sa nazivom albuma i autora muzike i tekstova na albumu. Prva lingvistička poruka čije se tumačenje odvija pre slušanja muzike i tekstova pesama, data je sa fotografskim prikazom – ispisana je preko jednog dela fotografije, tako da postaje i njen vizuelni element. Jasno je da, iako kompoziciono deo fotografskog prikaza, tekst pripada drugom izvoru – nije jedan od fotografisanih objekata. Fotografija nije izdvojena okvirom, oko nje ne postoji “ram” koji bi ostavio mesto za odvojeni tekst. Tekst i fotografija proizvode jedinstven vizuelni prikaz i predmet – omot gramofonske ploče. “Darkness of the Edge of Town” je i naziv poslednje pesme na albumu. U tekstu te pesme se otkriva ili verifikuje značenje metafore iz naziva albuma:

“Some folks are born into a good life
Other folks get it anyway anyhow
I lost my money and I lost my wife
Them things don't seem to matter much to me now
Tonight I'll be on that hill 'cause I can't stop
I'll be on that hill with everything I got
Lives on the line where dreams are found and lost
I'll be there on time and I'll pay the cost
For wanting things that can only be found
In the darkness on the edge of town”

Mrak iz naziva albuma ima dvostruko značenje. Mrak je metafora za odbačenost od strane društva, porodice i prijatelja, nevidljivost za spoljašnji svet i otuđenost od njega. Mrak je u ovom slučaju i metafora za unutrašnji mrak koji proizilazi iz želje za stvarima koje je moguće naći tamo gde društvena pravila ne važe ali etička još uvek postoje (na ivici grada).

Lingvistička poruka iz naziva albuma predstavlja i sidrište¹²⁵ za konotativnu poruku fotografije na omotu. Kao i svi vizuelni prikazi, fotografija na ovom omotu je polisemična – višeznačna. Funkcija lingvističke poruke je i u ovom slučaju da fiksira tumačenje znakova ka ispravnom, odnosno da fiksira čitanje fotografske konotacije na određenoj poruci. Ona usmerava pogled posmatrača ka znacima i značenjima koja kreiraju konotaciju o mladom čoveku, odbačenom od društva i sistema, koji obitava u senci.

Lingvistička poruka je na ovom omotu i komplementarna fotografiji, tako da ima i funkciju releja. U ovom odnosu se jedinstvo fotografske i lingvističke poruke ostvaruje na nivou priče ili anegdote. Kroz ovaj odnos, prikaz Brus Springstina na fotografiji predstavlja vizuelni prikaz glavnog junaka – naratora iz pesama na albumu. Događaji opisani u pesmama, dobijaju vizuelnu predstavu oličenu u fotografijama na omotu. Jedan od primera je tekst pesme “Racing in the Street”:

“Some guys they just give up living
And start dying little by little piece by piece
Some guys come home from work and wash up
Then go racin' in the street.”

U ovom tekstu junak prikazan na omotu albuma” je od onih koji, za razliku od drugih “koji pomalo umiru, deo po deo”, kada dođe sa posla kući “opere se i ode da se trka na ulici”. Trkanje na ulici

¹²⁵ Uloga teksta kao sidrišta i releja fotografske poruke se sastoji u ograničavanju ili usmeravanju tumačenja poruke, inače polisemične fotografije, ka određenom kontekstu (Barthes 1977, 40)

predstavlja jednu od aktivnosti koju junak radi za sebe, u svoje slobodno vreme. U toj aktivnosti važe njegova pravila i ona je znak da on sledi svoje želje a alternativa tome je odustajanje i sporo odumiranje.

Svoj etički stav u pogledu tretiranja radničke klase Springstin iskazuje u tekstu prve pesme na albumu – Badlands:

“We'll keep pushin' till it's understood
And these badlands start treating us good”

Springstinovi prethodni albumi, naročito “Born to Run” iz 1975. već su ga predstavili publici kao “glas” radničke klase a njegovi stihovi investiraju fotografiju sa omota i etičkom konotacijom koju ona, bez poznavanja tekstova pesama i pređašnjeg Springstinovog rada ne otkriva.

Ostale pesme na albumu se takođe bave tematikom radničke klase, otuđenosti, uništenih snova, komplikovanih ljubavnih i porodičnih odnosa. Ipak, dominiraju teme vezane za radničku klasu – od deset pesama, osam se bavi ovom tematikom.

Simbolička ili konotativna poruka

Retorika fotografije na omotu ovog albuma povezana je sa znakovnim sistemom opšte popularne kulture. Kako na interpretaciju poruke utiču znanje interpretatora i povezanost sa popularnom kulturom iz koje potiču znaci i simboli na fotografiji, može se reći da svoje puno značenje i poruku ova fotografija nudi širokoj publici koja poseduje opšte poznavanje društvenih prilika u SAD sa kraja sedamdesetih godina. Ovo poznavanje može da potiče iz životnog, ličnog iskustva ili može da bude posredno stečeno, kroz američke filmove i literaturu ili prethodno poznavanje rada Brus Springstina. To su znanja koja Čendler prepoznaje kao “poznavanje sveta” (socijalno znanje), poznavanje medijuma i žanra i poznavanje odnosa između prethodna dva. (Chandler 2002, 150). Poznavanje medijuma i žanra je u ovom slučaju opciono, jer je poruku ove fotografije moguće delimično razumeti i bez njega. Poznavanje žanra je ipak neophodno kako bi se shvatio kontekst pojavljivanja fotografije u okviru muzičkog albuma i donekle odgonetnuo muzički i poetski sadržaj koji je moguće očekivati na ploči koju ovakav omot vizuelno predstavlja. Poznavanje lika i dotadašnjeg rada Brus Springstina je potrebno kako bi se shvatio drugi deo poruke koji govori o pripadniku radničke klase koji nije odustao, koji se borio i postigao “nešto”. Kao što je već rečeno, simbolička poruka ove fotografije je bliska njenoj denotativnoj poruci zbog stereotipa kojim obiluje. Pri tome ona ne zahteva šire kulturno obrazovanje koliko zahteva empatički odnos posmatrača. Značenje poruke koja se na ovaj način otkriva je očigledno jer umanjuje polisemičnost fotografije (Barthes 1977, 55). Značenje je nametnuto brojnim stereotipima i naglašeno fotografskim procedurama koje sugerišu svakodnevnu, vernakularnu fotografiju. Poza koju Springstin zauzima i njegov izraz lica i pogled su ključni empatički element koji takođe pojačava očiglednu poruku. Prikazana odeća, poza, enterijer, osvetljenje, pa i fotografske procedure (rasveta, film, poza, reprodukcija boja) su označitelji koji upućuju ka istom značenju. Ova fotografija na taj način postaje ikona radničke klase. Na njoj nema intrigantnih elemenata, sve je dato u istom trenutku, dostupno i lako razumljivo.

Retoričke trope upotrebljene na fotografiji na omotu albuma “Darkness of the Edge of Town” su metafora i sinegdoha.

Metafore su iz već pomenutog domena stereotipnih znakova. Bela majica, kožna jakna, poza – metafora su za radničku klasu i njihov stil odevanja u slobodno vreme. Pojavljivanje Brus Springstina na fotografiji na omotu ploče, u ulozi jednog od likova iz tekstova pesama (a ne rok zvezde) je metafora za njegovo poreklo odnosno njegovo pripadanje radničkoj klasi. On time postaje metafora i za onaj deo radničke klase koji nije odustao, već je nastavio da sledi svoj san i svojom upornošću i radom pobedio represivni i nepravedni sistem.

Delovi enterijera takođe predstavljaju metaforičke elemente. Stare tapete sa floralnim motivima odaju utisak da se radi o jeftinom iznajmljenom stanu. Ovakve tapete nisu “vlasništvo” mladića sa fotografije, one nisu njegov izbor. One su bile tu pre nego što je on dospeo u taj prostor. Neko drugi ih je izabrao u skladu sa svojim ukusom, verovatno pedesetih godina. Međutim, one ništa ne govore o osobi koja ih je izabrala. Na ovoj fotografiji, one su predmet koji ukazuje na životne okolnosti mladića sa slike. Spuštene roletne metafora su za zamračenje (mrak) i izolovanost od spoljašnjeg sveta.

Sinegdoha je retorička tropa koja se često susreće u fotografijama na omotu gramofonskih ploča jer su one često samo detalj ambijenta ili portret umetnika, dakle isečak prikaza sveta. Ova fotografija je istovremeno detalj i produkt sveta u kom je snimljena. Ona treba da deluje kao da je isečak iz realnog života ili kao da je pronađena u fioci u nekom radničkom stanu. Kadar je istovremeno i isečak iz života momka iz radničke klase a istovremeno je i proizvod istog tog života. Kroz ovu sinegdohu i fotograf je implicitno prisutan. Kako model ne pozira, već deluje umorno i rezignirano i nalazi se u privatnom enterijeru a fotografija ima izgled amaterske fotografije, može se pretpostaviti da je fotograf prijatelj ili poznanik mladića sa slike i da je fotografiju snimio pre nego što su krenuli na “trke po ulici” nakon teškog dana na poslu.

Paradigmatska i sintagmatska analiza fotografije na omotu albuma *Darkness of the Edge of Town*

Paradigmatska analiza

Portreti muzičara, koji su autori i izvođači muzike, na omotima gramofonskih ploča, sedamdesetih godina su i dalje prisutni i predstavljaju čest diskurs. Ovaj omot delimično pripada tom diskursu. On je samo delimično portret muzičara i to samo u delu prepoznatljivosti lika. Međutim, muzičar i autor albuma ovde nije prikazan kao rok zvezda a ni kao muzičar. On je prikazan kao pripadnik radničke klase i kao lik iz pesama ili narator. Fotografija prikazuje alter-ego muzičara, kroz koji on namerava da održi vezu sa publikom kao jedan od njih. Na ovim fotografijama oni su prikazani kao predstavnici svoje generacije, određene ekonomske klase kojoj pripada njihova publika (a ne nužno i oni sami), ideologije, likovi iz pesama i slično. To su fotografije koje su indeksične, jer ukazuju na autora muzike i ikonične, jer ukazuju na alter ego ili “svakodnevni” život muzičara. One stvaraju iluziju da je pred posmatračem stvarna osoba a ne njen javni aspekt. U tom smislu postoji sličnost između fotografije Brus Springstina na ovom omotu i fotografije grupe Ramones na omotu njihovog istoimenog albuma iz 1976. godine. Obe fotografije su prikazi autora muzike na albumu i obe fotografije predstavljaju likove o kojima govore tekstovi pesama. Ni jedna od ovih fotografija ne ukazuje da se radi o rok zvezdama već o rezigniranim mladim ljudima otuđenim od sistema. Međutim, nije izabran bilo ko kao model za fotografiju, već su u pitanju sami autori albuma. Ovaj diskurs se jedino pojavljuje na omotima gramofonskih ploča na ovakav način jer deluje unutar paradigme omota gramofonskih ploča koja kroz istoriju praktikuje isticanje fotografije i lika autora muzike. Lik autora je donekle očekivan jer je to bila praksa koju su favorizovale izdavačke kuće zbog lakše promocije albuma i veće zarade. Muzičari na ovim fotografijama su češće bili prikazani sa instrumentima a fotografije su bile snimljene u fotografskom studiu kako bi se postigao izgled koji nije lako dostići van profesionalnih uslova koje omogućava mašinerija muzičke industrije. Fotografija na takvim omotima pretenduje da prikaže muzičara kao proizvod muzičke industrije, kao nedodirljivog idola. Fotografije koje prikazuju muzičara ali van “pravila” muzičke industrije, poput fotografije Brus Springstina i Ramonsa, deluje subverzivno. Ona, poput očekivanih fotografija na omotu albuma, prikazuje muzičare, ali ih prikazuje na neočekivan način. Oni nisu idoli, već likovi bliski publici.

Sintagmatska analiza

Elementi sintagme na fotografiji Brus Springstina stoje u prostornom odnosu u okviru kompozicije kadra. Sintagmatska struktura je izgrađena od objekata na fotografiji, njihove kompozicije i teksta koji prelazi preko fotografije. O objektima je već bilo reči u delu analize koji se bavi objektima i konceptima na koje oni upućuju. Kompozicija koja ove objekte povezuje u kadar takođe je gradivni deo fotografske poruke. Radi se o centralnoj kompoziciji u kojoj se fokus ili objekat od primarnog interesa za fotografiju, postavlja u sredinu kompozicije – na njenu vertikalnu i/ili horizontalnu osu. Centralna kompozicija je tipičan način komponovanja u amaterskoj fotografiji. Ono što je od važnosti za fotografiju, na amaterskoj fotografiji je postavljeno u sredinu. Ipak, fokus fotografije blago pomeren u desno (što i dalje ne narušava centralnost kompozicije jer fokus ostaje izuzetno blizu ose simetrije), stvara se izvesna nestabilnost kompozicije. Iako bi se moglo reći da ovo pomeranje od centra odaje poznavanje upotrebe likovne kompozicije od strane fotografa, to se ipak ne dešava i fotografija i dalje zadržava spontanost amaterske fotografije.

Frontalni portret u kom fotografisana osoba gleda direktno u fotoaparat, predstavlja drugi element koji se često susreće u amaterskoj i službenoj fotografiji. Frontalna, en face fotografija, koja deluje spontano, bez neke posebne direkcije za modela od strane fotografa (osim možda da bude spontan), sugeriše želju da se fotografijom "uhvati" prirodnost, realnost, stvarnost i iskrenost osobe. Takav način snimanja fotografije podseća na fotografisanje za zvanična dokumenta (lične karte, pasoše i sl.) gde postoji motiv da se zabeleži stvarni, prepoznatljivi izgled osobe, bez emotivne ekspresije.

Pozadina fotografije sugeriše ambijent koji predstavlja još jedan označitelj siromaštva radničke klase. Ona nije neutralna, kao kod profesionalne, studentske fotografije, što doprinosi utisku amaterske fotografije. Kao da je nasumično izabrana, ipak odaje deo priče iz svakodnevnog života. Spuštene roletne, kao granica između unutrašnjeg i spoljašnjeg sveta i metafora za izolovanost i otuđenost, stare tapete i rasveta su jedini motivi ambijenta prisutni na fotografiji. Ovi elementi, iako malobrojni, dovoljni su za prenošenje atmosfere koju fotografija pretenduje da evocira. Springstin je mogao da bude fotografisan i na ulici – poput Ramonsa, ispred zida od cigala, međutim poruka bi time bila izmenjena i upućivala na kakvu-takvu povezanost sa svetom ulice. Ipak, izabran je enterijer kao sredstvo da se i kroz prikaz dela privatnog prostora i njegove hermetičnosti, predstavi otuđenost i izopštenost lika sa fotografije i iz pesama. On ne pripada nikakvoj potkulturi, grupi, bandi... ovaj lik je sasvim sam, odbačen, otuđen i zatvoren.

Upotreba rasvete iz jednog izvora kao i žuti tonovi boja, takođe su deo diskursa amaterske fotografije. Međutim, jedina nedoslednost, koja je nužna jer bez nje fotografije ne bi ni bilo, jeste samo postojanje ove fotografije. Ona predstavlja prekid diskursa o amaterskoj fotografiji jer iz nje proizilazi pitanje razloga njenog nastanka. Amaterska fotografija najčešće upućuje na neki poseban događaj, priliku ili momenat koji bi trebalo sačuvati u sećanju. Likovi su na ovim fotografijama raspoloženi ili se bar trude da tako izgledaju, što nije slučaj sa ovom fotografijom na kojoj nema naznaka svrhe fotografisanja koja bi bila prepoznatljiva u sferi amaterske ili porodične fotografije. Pitanje motiva fotografisanja ruši utisak amaterizma i svodi ga na namernu, unapred osmišljenu proceduru, jer je pravi motiv prikazivanje Springstina kroz njegov alter ego i lik blizak njegovoj publici.

VIII. 2. Semiotička analiza omota albuma London Calling – grupe The Clash

Na omotu albuma "London Calling" grupe The Clash nalazi se jedna od najpoznatijih fotografija iz oblasti rok fotografije. Njeno pojavljivanje u okviru kolekcije od 10 poštanskih markica Kraljevske pošte Velike Britanije sa reprodukcijama omota ploča 2010. godine, ukazuje da je možda sama fotografija danas poznatija i od muzike sa albuma.

Album London Calling iz 1979. (izdavačka kuća CBS) je treći album grupe The Clash. Tekstovi pesama na ovom albumu se bave uglavnom sociološkim temama kao što su otuđenost, odrastanje, nezaposlenost, socijalna nepravda. Muzički stilovi pesama su širi od pank okvira u kom su se kretali prethodni albumi grupe pa uključuju dosta uticaja rege, ska, rokabili, džez i pank muzičkih pravaca. Prodato je preko pet miliona primaraka a mnogi časopisi koji se bave rok i popularnom muzikom ga smatraju u jednim od najuticajnijih i najboljih albuma svih vremena (Rolling Stone, New Musical Express, Pitchfork Media) a 2007. godine je svrstan u Grammy Hall of Fame - kolekciju albuma sa trajnim istorijskim značajem.

Opis omota

Crno-bela fotografija prikazuje muzičara koji, prilikom nastupa, podiže svoj instrument u nameri da ga polomi udaranjem o pod. U pozadini su vidljive siluete ljudi koji su takođe na bini, delovi opreme, kablovi, reflektori, što pomaže smeštanju prikazane scene u kontekst muzičkog događaja, odnosno koncerta. Veći deo kompozicije zauzima figura u ekspresivnom položaju, nalik na fizičkog radnika koji je, iako predan poslu, svestan položaja svojih udova. Kasnije je Paul Simonon u svojim intervjuima govorio o tome kako je sviranje bas gitare često shvatao kao poziranje a to je moguće i videti na ostalim fotografijama i snimcima sa koncerata. Fotografija je van fokusa i podseća na zamagljen pogled a snimljena je u trenutku nakon kog je izvesno da će doći do destrukcije bas gitare. Trenutak ranije ili kasnije verovatno ne bi imao istu ekspresivnost i dinamiku. Kako nije vidljivo lice muzičara, prikaz može da predstavlja bilo kog muzičara u aktu destrukcije gitare. Sedamdesetih godina, Pete Thownshend iz grupe The Who je bio poznat po destrukciji gitara na javnim nastupima tako da je već postojala kodirana poruka u okviru jezičkog sistema vizuelne popularne kulture.

Preko leve i donje stranice fotografije ispisan je naziv albuma LONDON CALLING. Reč LONDON je ispisan vertikalno a CALLING horizontalno tako da deluju kao da uramljuju fotografiju. Koloristička paleta omota je potpuno preuzeta sa omota prvog albuma Elvis Prislja u eksplicitnoj nameri da se uspostavi referirajuća veza sa albumom koji je simbol početka rok muzike.

Koncepcija fotografije i omota

Stvaranje i pojavljivanje fotografije na omotu albuma London Calling grupe The Clash u potpunosti deluje kao splet slučajnosti a ne rezultat smislenih i planiranih aktivnosti. Slučajnost, spontanost, emotivnost i prirodnost, koje se pominju od strane autora koji su učestvovali u njenom stvaranju, kreiraju i podržavaju mit o pank umetnosti koja se ne rukovodi tržišnim principima već iskrenošću i nekomformizmom.

Fotografiju je snimila Peni Smit (Pennie Smith), fotografkinja koja je u to vreme radila za veoma uticajni časopis - New Musical Express ali je bila i prijatelj članova grupe. Snimljena je tri meseca pre objavljivanja albuma za koji je već Rej Lori (Ray Lowry) – dizajner, zamislio drugu fotografiju. Prema iskazima Peni Smit (Pennie Smith), sve je bilo neplanirano (Gray 2009). Ona nije čak ni bila sigurna da će te večeri biti prisutna na koncertu jer je već imala dovoljno snimljenog materijala sa američke turneje. Koristila je širokougaoni objektiv kako bi mogla da u jednom kadru

obuhvati celu scenu. Kako kaže, u jednom deliću sekunde je shvatila da će Paul Simonon polomiti instrument. To je bio trenutak kada je on podigao bas gitaru i kada je ona pritisla okidač na aparatu izmičući se jer je bila previše blizu mesta po kom je Simonon udarao bas gitarom (što se na fotografiji ne može videti jer širokougaoni objektiv prikazuje objekte daljim nego što zaista jesu). Zbog toga je fotografija mutna i po njoj, tehnički nezadovoljavajuća. Pored toga, ona smatra da su njene zasluge za uspeh te fotografije minimalne jer nije radila ono što inače radi pri fotografisanju – planiranje, kadriranje fokusiranje... Snimak je u velikoj meri plod slučajnosti i prepoznavanja odlučujućeg trenutka u kom je bilo neophodno pritisnuti dugme za snimanje na fotoaparatu. Peni Smit navodi kako nije rado pristala na izabiranje ove fotografije za omot albuma ali je Rej Lori dizajner bio pri čvrstom stavu da je to odgovarajuća fotografija ne primećujući, prema njegovim rečima, da je van fokusa. Frontmen grupe, Džo Stramer (Joe Strummer) je tvrdio da to što je fotografija van fokusa nije važno jer “ta fotografija radi ono što radi najbolja dokumentarna fotografija – hvata odlučujući momenat” (Ibid.)

Saznanje da je i Bob Dilan 1966. koristio zamućenu fotografiju za omot albuma *Blonde on Blonde*, Stramer i Lori su koristili kao argument za njihov izbor, prepoznajući ustvari zamućenost fotografije kao proceduru za kodiranje poruke ili kao sam znak kome je legitimnost i kôd dalo pojavljivanje na omotu priznatog autora kao što je Bob Dilan. Sa druge strane, fotografija koja treba da se nađe na omotu albuma, nije prikazivala prepoznatljiv lik ni jednog od članova benda: “Na slici je bio samo jedan član grupe i to ne njen frontmen. Pol je bio najglamurozniji član grupe ali ga ova fotografija nije predstavljala kao takvog: njegovo lice je sakriveno, njegova inače briljantinom zalizana kosa se na fotografiji razletela na sve strane, leđa su mu pogrbljena, njegova košulja bez rukava je raskopčana i vijori se oko njega kao srednjovekovni plašt, njegove tanke noge su raširene pod uglom od 90 stepeni...” (Ibid.) Uprkos tome, fotografija je izabrana jer prenosi strast, nepredvidivost i uzbudljivost nastupa grupe.

Pol je u mnogobrojnim intervjuima o samom činu lomljenja gitare davao jednostavan odgovor:

“Sou je dobro proticao ali sam ja osećao da nešto nije u redu pa pretpostavljam da sam svoje osećanje iskalio na instrumentu. Da sam bio pametan, uzeo bih rezervnu bas gitaru i nju iskoristio za to jer nije bila toliko dobra kao ova koju sam polomio.” (Stafford 2015)

Povezanost sa omotom prvog albuma Elvis Prisljia ogleda se u postavljanju identičnog fonta u istim bojama – roze i zelenoj ali i u crno beloj fotografiji sa koncerta. Dok je Elvis prikazan kako svira na gitari, fotografija na omotu albuma *London Calling* prikazuje muzičara na nastupu u činu destrukcije gitare. Rej Lori, dizajner omota, o ovom izboru govori kao o kôdu koji će razumeti najbolje informisani posmatrači kao i da se radi o omažu nepoznatoj osobi koja je kreirala prvu Elvisovu rok ploču: “Kupio sam stari primerak Elvisovog albuma u Čikagu i napravio nekoliko skica u raznim hotelskim sobama pre nego što sam napravio konačno rešenje u CBS-ovom umetničkom odseku u Los Anđelesu” (Stafford 2015)

Marcus Gray pominje upotrebu “Elvisovih” slova u knjizi “*Route 19 Revisited – The Clash London Calling*” kao prvi korak u stvaranju dizajna omota za album. U belešci koju je dizajner omota Rej Lori poslao kući, pisao je o tome kako mu *The Clash* više nego ikada liče na vanbračne potomke Edi Kokrana koji su nastali iz veze Džin Vinsenta (rokabili muzičar) i motora Harli Dejvidson. Ovo pisano poređenje je ilustrovao reprodukcijom omota Elvis Prisljia na kojoj je umesto Elvisovog imena i prezimena, istim debelim slovima ispisao *THE* – sa leve strane i *CLASH* – sa donje strane fotografije. Lori kaže da je taj “elvisovski stil” ustvari odredila mutacija benda *The Clash* u *grisere*¹²⁶ Pored toga, Lori pominje i kupovinu stare kopije Elvisovog prvog albuma za

126 Greasers su bili pripadnici mladalačke podkulture koji su pripadali radničkoj klasi u SAD. Bili su popularni četrdesetih i pedesetih godina a ostali su prisutni i u šezdesetim godinama XX veka. Njihovu podkulturu su pratili muzički pravci rock and roll, rockabilly i doo-wop. Ime greasers potiče iz ponižavajućeg naziva za slabo plaćene radnike iz XIX veka a kasnije se koristilo kao naziv za automehaničare. Grease-eng. masnoća u nazivu i za radnike i za pripadnike podkulture, verovatno ima veze sa uljima koje su koristili pri popravljanju automobila i motora, kod prvih, a sa briljantinom koji su drugi koristili za pravljenje karakteristične zalizane frizure. Poznat je i film *Grease*

6 dolara u Čikagu. Prema ovom dopisu, čini se da je subjektivna percepcija dizajnera, koji je bio i prijatelj i verni pratilac benda, bila da su The Clash grupa koja nastavlja dobru tradiciju originalnog rokenrola pa je to postao jedan od odlučujućih elemenata za uspostavljanje veze sa Elvisovim albumom.

The Clash su tokom turneje objašnjavali koncept dizajnerskog rešenja omota albuma Pol Morliju (Paul Morley) iz časopisa *New Musical Express* kao rešenje koje treba da usmeri pažnju na njihove muzičke i ideološke korene i uticaje u crnačkom rokenrolu, ritam i bluzu, bluzu, džezu, fanku, disku, ska, rege. Opisivali su tu vezu rečima: "Crna muzika, crna ploča, crno beli omot (Grey 2009).

Prilikom razmatranja dizajna omota albuma, The Clash su diskutovali i o nazivu albuma koji je u to vreme trebalo da se zove *The New Testament*. The Clash su verovatno sebe videli kao grupu koja će otvoriti novo poglavlje u popularnoj muzici, novi testament, poput Elvis Prisljia koji je ostavio stari testament. Ovaj naziv je bio na kraju odbačen ali se nešto od njega zadržalo u konotirajućoj poruci koja nastaje iz referiranja na Elvisov album. *Don Lets* (Don Letts) je 2004. godine snimio dokumentarni film o nastanku albuma *London Calling* pod nazivom *The Last Testament* aludirajući time na prvobitno planiran naziv albuma.

U skicama koje je Lori napravio u fazi kada je album trebalo da se zove *Made in England*, vidi se da je bila planirana fotografija članova grupe koji koračaju ka ogromnom soliteru i ka vratima za slučaj opasnosti u pozadini. Naziv albuma *Made in England* sa ovakvom fotografijom proizveo bi snažnu konotaciju, međutim Lori je želeo fotografiju sa koncerta i još jednu referirajuću vezu sa prvim albumom Elvis Prisljia.

Retorika omota gramofonske ploče kroz primer omota albuma *London Calling* (The Clash)

Fotografija na omotu ploče *London Calling* je, prema više puta ponovljenoj izjavi fotografkinje Peni Smit, trebalo da bude odbačena zbog tehničkih nedostataka kao što je loša kompozicija i odsustvo fokusa, odnosno nedostatak oštine. Međutim, kroz ove "tehničke nedostatke", i ostale konotativne procedure kao što je objekat, poza i odnos teksta i fotografije je nastala konotativna ili kodirana poruka ove fotografije koja je, verovatno zbog njih, dobila kulturni status u vizuelnoj popularnoj kulturi. Bartova retorika fotografske slike uz poseban osvrt na termin fotogenije koji je detaljno opisao Morin u "*Le Cinema ou l'homme imaginaire*" (Morin 2005) će biti primenjena u analizi konotativne poruke fotografije na omotu albuma *London Calling*.

Fotografija na omotu gramofonske ploče je poruka koja se, poput ostalih fotografskih poruka formira kroz njen izvor, kanal prenošenja i recepciju. Izvor fotografske poruke na omotu gramofonske ploče je fotograf, dizajner omota ili agencija za dizajn, autor albuma (ukoliko je uključen u proces selekcije ili koncepcije fotografije). Kanal prenošenja ili je sam omot gramofonske ploče odnosno gramofonska ploča sa svim svojim elementima. Poruka fotografije se menja u zavisnosti od kanala prenošenja poruke odnosno od konteksta u kome se fotografija pojavljuje. Ista fotografija bi kroz drugi kanal (na primer u nekom novinskom članku) dobila drugačiju konotaciju koja bi mogla da pokazuje kritički stav prema mlađim generacijama ili pripadnicima pank potkulture transmisije (Barthes 1961). Njeno pojavljivanje u okviru omota gramofonske ploče pank grupe The Clash uspostavlja relaciju sa konotativnom mrežom semiotičkog sistema omota gramofonskih ploča, tako da se unutar njega i formira okvir za tumačenje poruke i definiše sama poruka. Receptor poruke je publika koja je više ili manje povezana sa potkulturnom grupom kojoj pripada i autor albuma. Ovakva publika prepoznaje specifične konotativne poruke vezane za potkulturu u kojoj se konstruiše i odvija komunikacija, tako da fotografija i dizajn omota gramofonskih ploča postaju svojevrsan vizuelni sleng. Crno-bela fotografija sa koncerta koja prenosi atmosferu nastupa kroz "zaustavljanje" trenutka koji prethodi

koji govori o ovoj potkulturi – Gelder Ken, Thornton Sarah, ed, *The Subcultures Reader* (illustrated, reprint ed.). Psychology Press, 1977

destrukciji instrumenta, unutar jezika fotografije omota gramofonskih ploča uspostavlja referirajući odnos prema ostalim omotima grupe The Clash, omotima pank albuma i prema omotima gramofonskih ploča uopšte.

Fotografija na omotu gramofonske ploče nije nezavisna komunikacijska struktura već uključuje strukture još najmanje dva sistema: tekstualnog (naziv albuma, tekstovi pesama, beleške i ostali tekst na omotu ploče) i muzičkog. Iako se često prepliću (naziv albuma i fotografija), sve komunikacijske strukture gramofonske ploče zadržavaju svoju anatomiju a njihov odnos i način na koji se međusobno dopunjuju bi bilo moguće razumeti tek kada bi se detaljno analizirala svaka od njih što je van domena ovog rada koji se bavi retorikom fotografske strukture na omotu gramofonske ploče. Međutim, naziv albuma i muzičke grupe je često fizički inkorporiran u dizajn omota tako što je postavljen preko fotografije. Na taj način, vizuelni elementi u kroz koje se tekst materijalizuje, takođe postaju element koji utiče na konotativno značenje fotografije. Taj proces je vidljiv na omotu albuma London Calling, gde je naziv albuma ispisan fontom i smešten u kompoziciju koja upućuje na omot prvog albuma Elvis Prislija. Pol Simonon (Paul Simonon) obrazlaže upotrebu identičnog fonta na albumu London Calling i albuma Elvis Prislija tako što koristi konotativno značenje komponovanja slova i fotografije Elvisovog albuma da ga "prikači" albumu London Calling. Simonon o toj konotaciji kaže: "Kada je izašla ta Elvisova ploča, Rok je bio prilično opasan. Pretpostavljam da je i naša ploča, kada je izašla, bila prilično opasna." (Team 2016). U slučaju Elvisovog omota, radi se o stečenoj konotaciji koja je upotrebom na omotu albuma grupe The Clash dobila novu referencijalnu tačku i time se "pomerila" unutar jezika dizajna omota gramofonskih ploča. Iz toga je vidljivo da je jezik fotografije na omotima gramofonskih ploča dinamičan sistem u kome se konotacija menja i kroz različite kontekste ponovnog pojavljivanja. Treba dodati, mada to nije vidljivo u ovom konkretnom slučaju, da se reference i konotacije unutar jezika kroz koji se konstruišu poruke na omotima gramofonskih ploča, šire i ka polju opšte popularne kulture i mladalačkih podkultura koje ne moraju biti samo muzičke. Primer je upotreba filmskih kadrova (The Smiths) ili upotreba kadrova iz sopstvenog spota kako bi on postao prepoznatljiv znak za sam bend (The Queen).

Referiranje ka drugim omotima gramofonskih ploča se često pojavljuje na omotima albuma i singlova grupe The Clash što upućuje na tendenciju ka konstruisanju mreže kodova kroz koje se poruka šalje publici koja može da ih dešifruje jer se pretpostavlja poznavanje vizuelnih znakova unutar određenih potkultura. Na omotu singl ploče White Riot iz 1977. je fotografija koju je fotografisala Kerolajn Kun (Caroline Coon), koja je neko vreme bila i menadžer grupe, u njihovom studiju u Kamdenu. (Gray 2009). Fotografija je koncipirana tako da upućuje na situaciju koja se često ponavljala – pretresanje mladih ljudi na ulici od strane policije. Podseća i na fotografiju omota rege albuma "State of Emergency" autora Joe Gibbs and the Professionals koji se pojavio iste godine, dva meseca ranije. I slogan koji je ispisan na jakni Džo Stramera a vidljiv je na fotografiji – Under Heavy Manners upućuje na vanredno stanje u Jamajci 1976. godine, gde se ovaj slogan koristio da ukaže na stanje represije, a time posredno ponovo na vezu sa rege korenima koji su u osnovi muzičkog stila grupe. Budući da se radi o prvom izdanju grupe, vidljivo je uspostavljanje višestrukih referenci na postojeća izdanja drugih autora kao način da se konstruiše poruka razumljiva unutar specifične potkulture grupe. U oba slučaja, čitanje fotografije zavisi od kulture i znanja o svetu a u istom se nalazi i osnova za zadovoljstvo publike u otkrivanju i prepoznavanju. Bart ovu vrstu konotiranja naziva kognitivnom konotacijom. Ona je i najčešća jer publika najviše zadovoljstva nalazi u čitanju poruka koje se baziraju na znanju. Čitanje fotografije je prema Bartu uvek istorično i zavisi od znanja isto kao što razumevanje verbalne komunikacije zavisi od poznavanja jezika (Barthes 1961).

Interpretacija znakova na omotu albuma London Calling

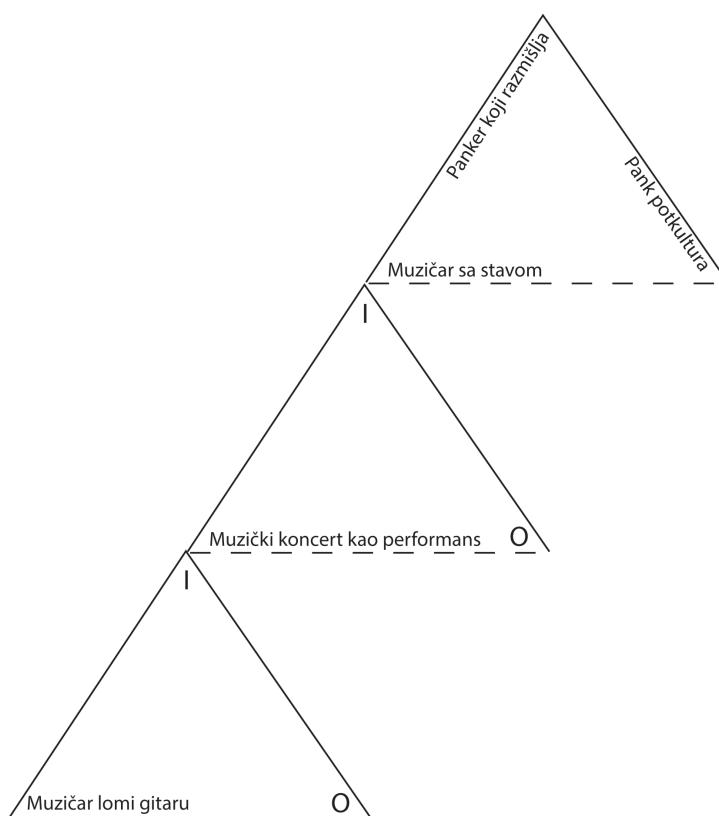
Sosir i Pers su isticali odnos između znakova kao promenljivu vredonosnu kategoriju – Znak je više od zbira njegovih delova (Chandler 2002). Persov model znaka kao triade čini proces interpretacije vrlo dinamičnim, pri čemu jedna interpretacija referira ka sledecem znaku. Dok je za Sosira znak bio dijada koja se sastoji iz označitelja i označenog, Persov model je trijada koja se sastoji iz tri elementa:

representamen – formalne odlike znaka (koji ne mora biti materijalan)

interpretant – interpretacija znaka koja je mentalna predstava u mislima primaoca poruke

objekat – ono što je izvan znaka koji na njega upućuje (referent)

Representamen se obraća nekome ko stvara u mislima ekvivalentan znak ili razvijeniji znak koji Pers naziva interpretantom prvobitnog representamena. Prema tome, znak je jedinstvo načina na koji se nešto predstavlja (representamen), kako se interpretira (interpretant) i onoga što se predstavlja (objekat) (Ibid.)

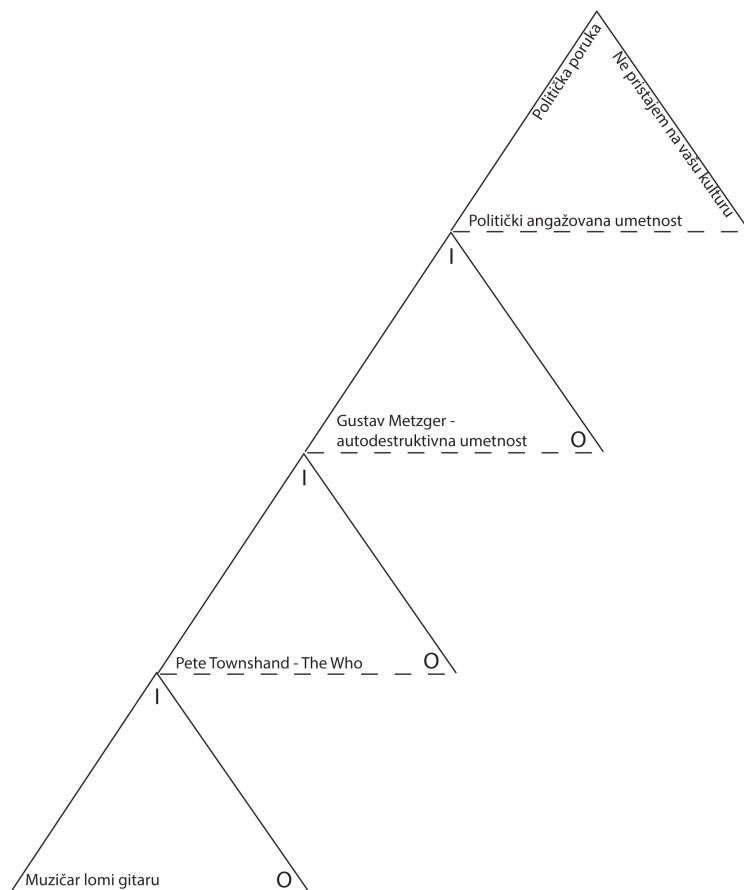


Primer 1

Ideja o interpretantu kao novom znaku, koji nastaje u mislima primaoca poruke, proističe iz Persovog stanovišta da svaka interpretacija može ponovo da bude interpretirana i da označeno može da ima ulogu označitelja – poput objašnjavanja pojmova u rečnicima drugim, sličnim pojmovima. Iz ovoga se vidi da Persov model triade već sadrži element veze sa drugim znacima u sistemu znakova.

Šematski prikaz nekih od znakova na omotu London Calling ilustruje na koji način interpretanti stvaraju nove znakove po sistemu asocijacije. Iz primera se vidi da interpretacija zavisi i od interpretatora odnosno od njegove informisanosti i upućenosti u jezik kojim se služi određena potkultura, odnosno od poznavanja i prepoznavanje kôda potrebnog za “dešifrovanje” poruke.

Primer 1 pokazuje jedan mogući proces semioze uglavnom baziran na generalnom poznavanju opštih znakova potkultura sedamdesetih godina u Velikoj Britaniji, dok Primer 2 pokazuje drugačiji proces semioze istog reprezentamena zbog upućenosti interpretatora u “jezik” potkulture unutar koje je kodirana poruka. Interpretator može biti ista osoba u oba slučaja jer je odnos među znakovima unutar jedne mreže komunikacije promenljiv kao i interpretatorski potencijal osobe što upućuje na dinamičan karakter jezičkih struktura.



Primer 2

Sintagma i paradigma

Sosirov i Persov model strukture znaka direktno ukazuju na vezu znaka sa ostalim znacima unutar jezika (u ovom slučaju vizuelnog). Analiza strukture koju čini više znakova unutar jedne znakovne kompozicije (teksta, reklame, plakata) otkriva da se poruka konstruiše kako iz odnosa znakova unutar kompozicije, tako i iz odnosa prema znacima koji su ostali van nje. Strukturalna semiotička analiza se odvija na sintagmatskom i paradigmatiskom planu a znak se u uvek tretira kao deo sistema. Sintagmatski plan čini odnos između elemenata unutar jedne kompozicije – na primer natpis London Calling i fotografija muzičara. Paradigmatiski plan uključuje diferencijaciju u odnosu na elemente koji se nisu pojavili u kompoziciji (na primer odsustvo portreta frontmena grupe) . Sintagma je proizvod odnosa označitelja unutar kompozicije, dok je paradigma odnos prema označiteljima izvan kompozicije (Barthes 1987) Medijum ili žanr se takođe mogu posmatrati kao paradigme, tako da za semiotičara ni medijum nije neutralan (Chandler 2002).

Paradigmataska analiza omota albuma London Calling

Paradigmatska analiza se odnosi na značaj izbora određene fotografije, oblika slova, teksta ili drugog vizuelnog elementa za stvaranje konotativne poruke. U tu svrhu se može primeniti test zamene (commutation test) (Barthes, R, 1964) koji uključuje zamenu svakog od znakova drugim znakom iz paradigmatskog seta kome pripada i pri tome se procenjuje uticaj na značenje i "čitanje" poruke. Na omotu albuma London Calling učestvuju dva označitelja: fotografija i slova kojim je ispisan naziv albuma.

Sa ciljem da se klasifikuje izbor fotografija na omotima ploča i time stekne uvid u paradigmatski set fotografija u vreme izdavanja albuma London Calling, 1979. godine, primenjena je metoda kvantitativne analize. Posmatrani su omoti albuma, prema listama najboljih 20 albuma za svaku godinu od 1975. do 1979, britanskog časopisa New Musical Express. Liste časopisa New Musical Express su izabrane za ovu kvantitativnu analizu kako bi se sagledala fotografska paradigma u okviru muzičke i potkulturne scene kojoj je pripadala muzička grupa The Clash jer je taj časopis pripadao istoj muzičkoj sceni.

Fotografije koje se pojavljuju na analiziranim omotima mogu da se grupišu prema sledećim kategorijama : fotografije – portreti koje prikazuju ili frontmena grupe ili samostalnog autora, portreti na kojima se nalaze svi članovi grupe, fotografije sa koncerata (uglavnom na albumima koji su snimani uživo, na koncertima), fotografije na kojima je prikazan muzičar sa instrumentom (na koncertu ili van koncerta) i ostale fotografije koje prikazuju predmete, teksture, životinje i sl.

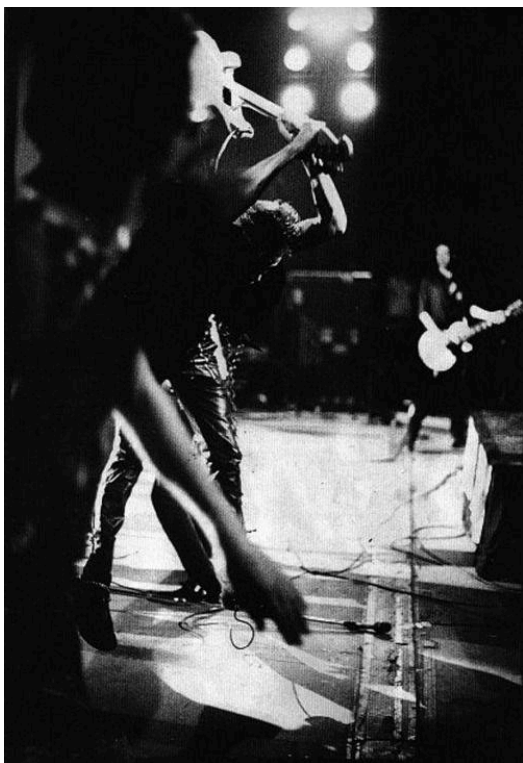
Od ukupno analiziranih 100 omota, na 75 se nalaze fotografije. Od 75 fotografija, na 45 se nalazi frontmen grupe, na 21 je portret muzičke grupe, 6 je fotografija sa koncerata a na 11 fotografija su prikazani muzičari sa instrumentima. Ostalih fotografija, koje ne spadaju u ove kategorije ima ukupno 12 (tabela 1).

Tabela 1: analiza paradigmatskog seta fotografija na omotima gramofonskih ploča prema listama 20 najboljih albuma časopisa New Musical Express od 1975 do 1979. godine

Godina	Broj omota na kojima je fotografija	Na fotografiji je autor ili frontmen	Na fotografiji je portret grupe	Fotografija sa koncerta	Na fotografiji je muzičar sa instrumentom	Ostalo (fotografije predmeta, životinja...)
1975	14	12	1	1	2	2
1976	16	11	3	4	4	2
1977	17	8	8	/	1	1
1978	15	7	4	/	1	3
1979	13	4	5	1	3	4

Za fotografiju na omotu ploče "London Calling" izabrana je crno-bela fotografija sa koncerta na kojoj je muzičar u činu destrukcije svog instrumenta. Fotografija sa koncerata u ovom periodu je malo (u odnosu na fotografije snimljene na ulici ili u studiju) i sve, osim fotografije na omotu albuma "London Calling", se nalaze na albumima snimljenim uživo, na koncertu. Na fotografiji nije ni frontmen niti portret svih muzičara, što je takođe specifičnost i neočekivan izbor. Na fotografiji je muzičar sa instrumentom ali u činu destrukcije, suprotnom od očekivanog čina kreacije. Treba pomenuti da među analiziranim omotima, najmanje je onih na kojima je fotografija sa koncerta a da dve godine pre izdavanja albuma "London Calling", ni na jednom od analiziranih izdanja nije fotografija sa koncerta.

Da je izabrana fotografija iz drugog ugla, na kojoj je Simonon u istom činu, a koja uključuje i ostale muzičare na sceni, fokus posmatrača bi bio na odnosu među ostalim muzičarima u tom trenutku a ne na samoj aktivnosti. Uobičajena za pank pokret, fotografija članova benda na ulici, bi izrazila nekomformizam i pripadanje pank potkulturi uklapanjem u strukturu već postojećeg koda ali ne bi isticala album kao prelomni, ključni i “važan”¹²⁷ za pank potkulturu u celini. Novinske fotografije, takođe česte u paradigmatskom setu fotografija na omotima pank albuma, ilustruju političke stavove pank muzičara, međutim taj izraz je ograničen na konkretnu političku ili društvenu pojavu dok je sam ekscesni čin jednog od muzičara, zabeležen fotografijom, šira i intenzivnija sociološka i ideološka poruka.



Slika 4 Fotografija Pol Simonona iz drugog ugla. Autor Peni Smit

Sintagmatski odnosi otkrivaju da postoje pravilnosti odnosno konvencionalne kombinacije u konstruisanju i interpretiranju vizuelnih kompozicija ili teksta. Upotreba određene sintagmatske strukture takođe utiče na stvaranje značenja poruke. U vizuelnim kompozicijama kao što su fotografije i proizvodi grafičkog dizajna, prostorni odnosi su dominantni (za razliku od muzike i literature gde su odnosi vremenski). Jakobson (1963), kritikujući Sosirovo vremenski linearno posmatranje znakova, ističe da svaki semiotički okvir treba da uključuje analizu prostorne sintagme. On naglašava da osim vizuelnih prikaza – fotografije, slike, filma, i literarni tekstovi, pored vremenske, uključuju prostornu sintagmu koja utiče na formiranje i interpretaciju značenja (Jakobson 1964, 216). Vremenske sintagme se baziraju na odnosu između pre i

Oblik i pozicija slova su preuzeti sa omota prvog albuma Elvis Prisljia za koji su ona posebno oblikovana, tako da se ne nalaze u široj upotrebi poput uobičajenih popularnih fontova. Oblik ovih slova znatno odstupa od oblika koji se susreću u grafičkom dizajnu vezanom za pank potkulturu. Upotreba slova u identičnoj boji (roze i zelenoj) jasno ukauje na uspostavljanje veze kroz koju grupa želi da se afirmiše kao jednako važna, poput Elvis Prisljia, za istoriju rok muzike. Zamena ovog fonta bilo kojim drugim oblikom slova ne bi uspostavila ovu vezu i time bi se konotacija potpuno poništila. Da je promenjena boja slova, konotacija bi bila više prikrivena, odnosno njeno čitanje bi bilo otežano. Čudan spoj roze i zelene boje već je neuobičajen izbor za omot albuma koji pripada pank potkulturi i kao takav poziva na dalje dešifrovanje poruke.

Sintagmatska analiza omota albuma London Calling

Konstitutivni elementi vizuelnog prikaza (fotografije, grafike, slike i sl.) predstavljaju sintagmu vizuelne kompozicije.

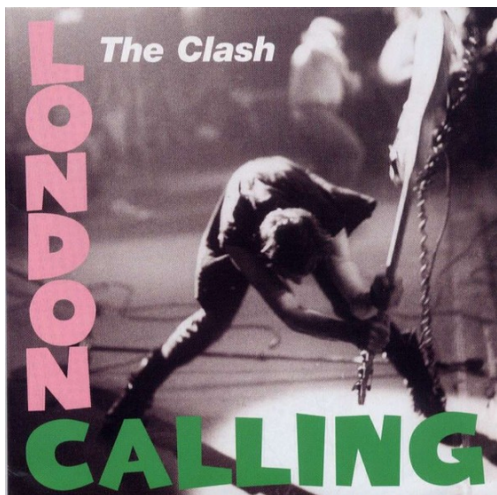


Slika 5 Fotografiska kompozicija podeljena na kvadrante - primer centralne kompozicije

127 “The only band that matters” bio je slogan koji je izdavačka kuća CBS koristila u svrhu promocije grupe The Clash

posle, dok prostorne sintagme uključuju odnose: iznad-ispod, ispred-iza, blizu-daleko, levo-desno, strane sveta, unutra-spolja (bliže ili dalje od centra kompozicije). Pozicija i orijentacija elemenata unutar vizuelne kompozicije nisu neutralne niti su isključivo u vezi sa estetskim uživanjem. Na primer, pozicioniranje elemenata u gornjoj ili donjoj polovini kompozicije konstruiše različite poruke. Elementi u gornjoj polovini kompozicije se doživljavaju kao nešto više, važnije ili bolje a elementi u donjoj polovini kao nešto manje važno ili nižeg reda. Kress i Van Leeuwen (1996) smatraju da su elementi u donjem delu kompozicije “prizemljeni” više stvarni, dok su elementi u gornjoj polovini više iz sfere idealnog, mogućnosti ili budućnosti. Po horizontalnoj osi se često primenjuje lingvistički koncept po kome se elementi smeštaju levo ili desno od centra kako bi se važna informacija ili naglasak stavio na element na desnoj strani od centra. Pri ovakvoj organizaciji, smatra se da je ono što je sa leve strane “datost”, odnosno nešto poznato ili već ugovoreno a da se na desnoj strani nalazi ono što je “novost”, ono na šta posmatrač treba da obrati pažnju (Van Leeuwen 1996, 197).

Blizina centru je još jedan od prostornih odnosa koji snažno utiču na formiranje značenja. Ovaj prostorni odnos ima primat u odnosu na raspored elemenata po vertikalnoj i horizontalnoj osi. Ono što je postavljeno u centar je sama suština informacije pa su u odnosu na njega svi elementi manje vidljivi i od manjeg značaja. Kompozicije sa jednim dominantnim elementom u sredini se u umetnosti često nazivaju centralnim ili statičnim kompozicijama, dok su kompozicije u kojima dominiraju odnosi po horizontalnoj ili vertikalnoj osi dinamične upravo zbog nestabilnosti koju indukuje pozicioniranje elemenata u prostoru.



Slika 6 Fotografiska kompozicija sa orijentacijom slova

Fotografija na omotu London Calling je komponovana kao centralna kompozicija. Simononova glava je skoro u samom centru kompozicije. Položaj njegovih ekstremiteta je takav da formiraju skoro geometrijsku sliku simetričnog trougla. Međutim, simetričnost je destabilizovana neravnotežom po horizontalnoj osi. U gornjem desnom kvadrantu se nalazi gitara. Gornja polovina kompozicije predstavlja neočekivano, idealno, značajno. Desna strana kompozicije predstavlja novo, ono što je predmet pažnje. Skoro cela figura muzičara nalazi se u donjoj polovini kompozicije – čvrsto na zemlji, ali je njegovo smeštanje u centar i simetričnost njegove poze ono što ga čini potpuno dominantnim vizuelnim elementom. Još veća distinkcija u odnosu na pozadinu postignuta je upotrebom svetla. Jači kontrasti svetlog i tamnog na figuri u odnosu na nežnije prelaze u pozadini.

Pozicioniranje slova u kompoziciji je jasno određeno vertikalnom i horizontalnom orijentacijom. Tekst London je vertikalno orijentisan i nalazi se sa leve strane – poznato, dogovoreno, konvencionalno, dozvoljavajući da akcenat bude na fotografiji. Tekst Calling je pozicioniran u donjoj polovini, tačnije u donjoj margini. Iako jasno vidljiv, tekst deluje kao okvir ili ram za sliku, zauzimajući margine i istovremeno akcentujući centralnu kompoziciju fotografije.

Retoričke trope na omotu albuma London Calling

Preuzimanje oblika i boje slova sa istorijski značajnog, prvog albuma Elvis Prisljia i njegovo postavljanje uz crno-belu fotografiju muzičara koji lomi instrument, stvara metaforu koja upućuje i ističe istorijski i kulturološki značaj grupe The Clash, odnosno njihovog albuma London Calling. Kroz metaforu The Clash postaju “novi kralj roka” jer poput njega, oni izlaze iz

opšteprihvaćenih standarda, čak i iz ustaljene ikonografije pank potkulture. Metafora koju stvara oblik i boja slova na omotu je u prvi mah neočekivana jer su oblik i boja slova izvan uobičajene vizuelne komunikacije unutar pank potkulture. Međutim, prepoznavanje ovih slova kao vizuelnog elementa u široj muzičkoj popularnoj kulturi omogućuje da do tumačenja poruke ipak dođe i to smestajući tumačenje u širi okvir od potkulturnog. Time se grupa The Clash afirmiše prevazilazeći okvire pank potkulture.

Sa druge strane, fotografija takođe investira oblik slova novim značenjem kroz Simononovu pozu, stil i sam čin prikazan na fotografiji. Osvrtanjem na prvobitno planiran naziv albuma – Made in England, kao i na aktuelni London Calling, vidi se da se ističe Engleska i London kao jedan od označitelja. The Clash se ovim pozicionira i kao reprezent engleske ili londonske potkulturne scene i to prevashodno prema američkoj a potom i prema ostaloj publici. Album je izašao odmah nakon američke turneje i obiluje referencama koje upućuju na odnose između američke i britanske muzičke scene. Sam naziv London Calling je označitelj koji upućuje na II svetski rat i poznat radijski džingl BBC programa za inostranstvo za vreme rata: “This is London Calling...” U istoimenoj pesmi sa albuma prisutan je apokaliptični ton koji je i poziv na akciju:

“London calling to the underworld
come out of the cupboard,
you boys and girls

London calling, now don't look to us
Phony Beatlemania has bitten the dust”

Pominje se i “lažna bitlmanija” ili svojevršno idolopoklonstvo koje je izneverilo očekivanja. Na taj način tekst poziva na činjenje ali i na uzdržavanje od stvaranja nove lažne manije: “don't look to us” (ne gledajte u nas). Naziv albuma koji evocira sećanja na II svetski rat i teme koje se obrađuju u tekstovima pesama (nasilje, otuđenost, zavisnost, policijsko nasilje) daju distopijski ton celokupnom albumu. Većina tekstova pesama sadrži reference na druga umetnička ostvarenja, uglavnom filmove, utiskujući album u globalno kulturno tkivo vremena.

Motiv lomljenja instrumenata na sceni se pojavljivao više puta pre Simononovog čina u Njujorku. Međutim, ovaj metaforički označitelj, ako bi taj čin posmatrali kao znak, prenosi različite poruke koje se menjaju u zavisnosti od konteksta. Najpoznatiji po lomljenju instrumenata su bili članovi grupe The Who. Lomljenje gitare na koncertu je bio čin koji se očekivao o Pete Townshend-a, gitariste grupe. Njegovo lomljenje gitare, prema intervjuu koji je dao 1968. časopisu Rolling Stone, počelo je sasvim slučajno:

“Dogodilo se popuno slučajno prvog puta. Dosađivali smo se u klubu u kom smo svirali svakog utorka i ja sam svirajući gitaru udario u plafon. Ona se polomila a to me je šokiralo jer nisam bio spreman na to. Očekivao sam neverovatnu stvar, jer mi je bila zaista važna, i očekivao sam da će svi pomisliti 'jao, polomio je svoju gitaru' ali niko ništa nije učinio, što me je na neki način razljutilo, pa sam rešio da taj značajan događaj učinim važnim i za publiku. Nastavio sam sa lomljenjem gitare na teatralan način. Bacao sam se po celoj bini sa njom i bacao sam njene delove. Na kraju sam uzeo svoju rezervnu gitaru i nastavio kao da sam zaista planirao da sve to uradim.”

Pete Townshend, The Who (Wenner 1968)

Modsi su se smatrali najuticajnijim mladalačkim pokretom u Velikoj Britaniji a grupa The Who je bila njihov najpoznatiji predstavnik. Iako je ova potkultura bila aktuelna šezdesetih godina i poznata po svojim sukobima sa rok potkulturom, pripadnici modsa su prihvatili psihodeličnu muziku i postepeno se pripojili i asimilovali sa drugim potkulturama. Kako je veći deo modsa prihvatio kosmopolitski duh u periodu poznatom kao “Swinging London”, od njega se odvojila radikalna struja siromašnije radničke klase kojoj se nije dopadala konzumeristička i ženstvena

strana ove potkulture .To su bili ulični mods, od kojih je kasnije nastala skinheds potkultura. Krajem sedamdesetih godina, mods potkultura postaje ponovo aktuelna u Velikoj Britaniji a početkom osamdesetih i u SAD. U vreme pojavljivanja albuma London Calling, mod potkultura je mogla da bude jedan od označitelja stila londonske omladine ili londonske mode. Lomljenje instrumenta, već dobro poznata praksa Pete Townshenda iz The Who, bi na taj način mogla da bude posredni označitelj ili metaforički znak za probuđenu londonsku omladinu.

Kako Čendler primećuje, metafora zahteva više napora pri tumačenju poruke nego kod više direktnih označitelja ali se taj interpretativni napor doživljava kao zadovoljstvo (Chandler 2002, 202). Metafora dužom upotrebom prestaje da se doživljava kao metafora već se usvaja kao direktni označitelj. Ovaj mehanizam je vidljiv i kroz fotografiju na omotu albuma London Calling koja je postala direktan označitelj pank potkulture krajem sedamdesetih godina. Njeno pojavljivanje na drugim potkulturnim artefaktima (majicama, obući, posterima, bedževima i sl.) i danas je često.

Denotirana i konotirana poruka

Označitelj može da bude više ili manje direktan, odnosno bukvalan ili figurativan. Na nivou označenog mogu da se razlikuju denotirana i konotirana poruka. Denotacija se opisuje kao očigledno i bukvalno tumačenje znaka. Denotativna poruka vizuelnog prikaza je razumljiva većini posmatrača, dok je konotativna poruka u vezi sa socialnim, kulturološkim i ličnim aspektima u tumačenju znaka. Kada je u pitanju fotografija, moglo bi se reći da je denotacija ono što je fotografisano a konotacija način na koji je to fotografisano. Na primer “mek” fokus, krupni kadar, donji ili gornji rakurs snimanja mogu da grade konotiranu poruku.

Denotirani vizuelni sadržaji ne moraju da budu slični onome što prikazuju da bi se videli kao direktna poruka, oni moraju da postanu simboli objekata koje predstavljaju: “Denotacija je suština predstavljanja a ono ne zavisi od sličnosti” (Goodman 1976, 5)

U eseju “Photographic message” u knjizi "Image, Music" Text Bart definiše fotografiju kao poruku bez koda (Barthes 1977, 36). Fotografija direktno upućuje na objekat koji je fotografisan. Zbog toga je fotografija kontinualna poruka. Međutim, kako Bart primećuje, sve poruke bez koda, odnosno analogne poruke kao što su slike, reprodukcije i fotografija razvijaju automatski i istovremeno još jednu – dopunjujuću poruku čiji je označitelj (signifier) ono što se najčešće naziva stilom a što je rezultat kreatora poruke (fotografa, slikara, dizajnera). Ono što je označeno u ovom znaku može da bude iz domena estetskog ili ideološkog ali uvek upućuje na određenu kulturu publike koja prima poruku. Kako Bart ističe, denotativni status fotografije odnosno njena savršena analognost ili objektivnost bi se mogao smatrati mitološkim. Morin ovu mitologizaciju vidi kao fotogeničnost (photogenia) a fotogeniju pominje i Bart kao jednu od konotativnih procedura (Morin E, 2005, xxxiv)

Fotografija, kada se koristi u štampi, oglašavanju ili na omotu gramofonske ploče sadrži konotaciju koja nije odmah vidljiva i razumljiva na nivou same poruke ali je posledica različitih radnji tokom kreiranja i primanja poruke. Fotografija je koncipirana, aranžirana, izabrana, komponovana i obrađena prema profesionalnim i ideološkim normama koje utiču na konotaciju. Publika koja prima i “čita” fotografsku poruku povezuje je svesno ili nesvesno sa ostalim prepoznatim znakovima. Međutim, svaki znak pretpostavlja kôd koji denotirana fotografska poruka nema. Da bi fotografska poruka mogla da se poveže sa ostalim znacima, potrebno je da sadrži konotaciju koja može da bude kodirana. Koegzistenciju dve poruke – jedne bez kôda (fotografska analogija) i druge sa kôdom (obrada fotografije, retorika, stil) Bart vidi kao fotografski paradoks. Konotirana poruka, koja je kodirana, razvija se na osnovu poruke bez kôda i tu, kako kaže “strukturni paradoks” koicidira sa etičkim paradoksom (Barthes 1977, 19). Kako je denotirana poruka potpuno analogna i bez kôda, ne treba u njoj tražiti označiteljske elemente osnovne poruke. Njih treba tražiti u konotiranoj poruci koja sadrži dva nivoa ili plana: ekspresivni i sadržajni. Ipak, treba imati u vidu i da je Bart tvrdio da posmatrač istovremeno prima i opažajnu i kulturološku

poruku i da, prema tome, “čitanje” fotografije zavisi i od poznavanja sveta ali i od etičkih i ideoloških stavova.

Bart je postavio osnovne procedure kojim se konstruiše konotativna fotografska poruka – poruka koja sadrži kôd. One se odvijaju tokom koncipiranja i produkcije fotografije kroz tehnički pristup, kadriranje i postavljanje fotografije kao elementa u okviru grafičkog dizajna. Te procedure su efekat trika, poza, objekat, fotogenija, esteticizam i sintaksa. Kroz prve tri (efekat trika, pozu i objekat), konotacija se stvara modifikacijom samog predmeta, odnosno uticanjem na denotiranu poruku, dok se kroz druge tri (fotogenija, esteticizam i sintaksa) direktno utiče na konotativnu poruku (Barthes 1977, 25).

Pri analizi, često nije moguće odvojiti denotiranu i konotiranu poruku jer, kako sam Bart zaključuje, konotacija stvara iluziju denotacije – iluziju da je medijum toliko transparentan da su označitelj i označeno jedno te isto. Na taj način posmatrana, denotacija kod fotografskog prikaza jeste samo još jedna konotacija.

Za savremene semiotičare, i denotativna i konotativna poruka su kodirane. Denotativna poruka podrazumeva širi koncenzus, što znači da većina pripadnika iste kulture može da dešifruje poruku (npr. poznavanje jezika i gramatičkih pravila, shvatanje dvodimenzionalne slike i sl.). Konotativna poruka zahteva pri dešifrovanju poznavanje specifičnih kulturoloških kodova. Neke konotacije su šire prihvaćene a neke uže – na primer unutar specifične potkulture. Mnoge konotacije postanu toliko široko prihvaćene da se mogu zameniti za denotativne poruke ili bukvalno značenje (Chandler 2002).

Fotogenija

“Fotogenija je onaj kvalitet koji se ne može pronaći u životu, već u slici života” (Morin 1956, 34)

Fotografija automatski “obogaćuje” stvarnost, menja je bez da je transformiše. “Fotografisanje je samo jedinstven i kratak trenutak tranzicije u kom se verni realizam odraza i virulentnost ljudskih moći projekcije nalaze u ravnoteži.” (Morin 1956, 45)

Morin primećuje da fotografiji život daje očigledna prisutnost osobe ili predmeta koji je ustvari odsutan. Da bi se ta prisutnost postigla ili kako Sartr kaže “da bi se original inkarnirao kroz prikaz”, nije potrebna umetnička medijacija, već je dovoljan mehanički automatizam same kamere. Ipak, očigledno je da se fotogenija ne nalazi u fotografskim hemikalijama već u osobinama našeg uma koje su se “vezale” za fotografski prikaz i kroz njega se reflektuju.

Odlučujući trenutak

Fotografije beleže i prikazuju objekte i njihove odnose na način na koji ih je nemoguće opažati u vremenu i prostoru van fotografije. U tom smislu, fotografije “odlučujućeg trenutka” - trenutka koji je izdvojen iz vremenske sekvence i zaustavljen kao vizuelni prikaz, konotiraju i mit o virtuočnoj fotografiji, sasvim posebnim rezultatima napora i iskustva fotografa ali i izuzetnih ili srećnih okolnosti.

Marsel Prust u “Potrazi za izgubljenim vremenom” govori o fotografiji kao o predmetu koji dobija nešto od uzvišenosti koja mu obično nedostaje, kada prestane da bude reprodukcija realnosti i počne da prikazuje ono što više ne postoji (Proust 2007, 24). Prust ovde primećuje da se denotacija ili objektivno iznošenje fotografije povlači pred konotacijom koja je ustvari jedan trenutak koji je neponovljiv.

Fotografija se često posmatra kao sredstvo za “hvatanje vremena”. Suzan Zontag je videla fotografiju kao Memento Mori upravo zbog te osobine da se trenutak izdvoji i zaustavi. To isecanje

i zaustavljanje je videla kao fotografsko svedočenje o neprekidnom topljenju vremena. (Sontag 1973, 7)

Odlučujući trenutak (Decisive moment) je fotografski koncept kog je formulisao Kartije Bresson 1952. godine u knjizi "Images à la Sauvette" (slike u žurbi). U uvodnom delu knjige, on je citirao tvrdnju Kardinala De Retz-a iz XVII veka: "Nema ničeg na ovom svetu što nema odlučujući trenutak." Koncept odlučujućeg trenutka, Bresson je video kao "istovremeno opažanje u deliću sekunde, značaja događaja i precizne organizacije formi koje tom događaju daju odgovarajući izraz". Kao što Slobodan Naumović primećuje analizirajući jednu od fotografija Vladimira Radivojevića, vreme koje prethodi i koje sledi u odnosu na odlučujući trenutak ne nose ni naboj ni poruku koja je samo svojstvena ovom kratkotrajnom trenu (Naumović. 2015. 171)

Odlučujući momenat nije moguće organizovati ili ponoviti

Svi akteri kreiranja ove fotografije govore o njenoj spontanosti. Simonon do tada nikada nije lomio gitare poput Pete Townshend-a is grupe The Who na čijim koncertima je to bila očekivana scena. Dizajner Rej Lori je imao u planu sasvim drugačiju fotografiju za omot albuma London Calling. Fotografkinja Peni Smit je na aparatu imala širokougaoni objektiv kako bi snimala što širi kadar. Simonon nije želeo da polomi svoju najbolju i najdražu bas gitaru. Na kraju, Lori i Stramer, koji su i najviše želeli da ta fotografija bude na omotu albuma, su kao argument navodili njenu spontanost, iskrenost, snagu dokumentarne fotografije.

Fotograf bi trebalo da poznaje situaciju u kojoj traga za odlučujućim momentom kako bi mogao da predvidi kada će se on desiti. To predviđanje je najčešće intuitivno. Pennie Smith je o trenutku snimanja fotografije rekla: "Sećam se da sam pomislila da nešto nije u redu, shvatila da će se Pol slomiti – i čekala sam. Snimak je van fokusa jer sam se trгла – bio je bliže nego što izgleda." Smit je prepoznavala neverbalne poruke članova grupe i osećala atmosferu jer je, kao fotograf alternativne muzičke scene bila uključena u njen život i učestvovala je u istoj potkulturi. Uključenost u događaj koji se fotografiše je pominjao i Bresson: "Kako bi se 'dalo značenje' svetu, fotograf mora da bude umešan u ono što kadrira kroz fotografsko tražilo".

Dvosmislenost ili kontradikcija kod fotografija odlučujućeg trenutka pojačavaju zainteresovanost posmatrača

Bas gitara na koncertu predstavlja medij kroz koji nastaje muzika. Ona je instrument stvaranja, kreacije. Međutim, na fotografiji sa omota albuma London Calling, ona postaje predmet nad kojim se vrši destrukcija. Da li posmatramo destrukciju koja je deo kreativnog čina ili je pred nama destrukcija čitavog događaja? Da li je Simonon došao do tačke u kojoj ne može da izrazi svoje emocije kroz kreaciju na instrumentu ili je nezadovoljan samim događajem? Fotografija ne daje odgovore na ova pitanja već ih konstantno postavlja šaljući kontradiktorne kodove kroz kontradiktorne projekcije posmatrača.

Fotografija odlučujućeg momenta često sadrži u sebi trenutak neizvesnosti i anticipacije

Pokret je zaustavljen u fazi u kojoj se anticipira njegov dalji tok. Međutim, finalna faza pokreta ili radnje je samo skup mnogobrojnih mogućnosti i predstava dok fotografija postaje kontinuum jedne faze pokreta koja je postala objektivizovana kroz kameru. Na koji način se polomila Simononova gitara i kako je trenutak pucanja izgledao ostaje van domena ove fotografije.

Fotografije odlučujućeg trenutka su frakcija neke jedinstvene, prolazne, neponovljive ali značajne aktivnost

Simononovo lomljenje bas gitare je bio performativni akt koji je iznenadio publiku, članove grupe ali i njega samog. Kako sam kaže, osetio je da nešto nije u redu, a u to vreme, kada bi se tako osetio, lomio je stvari. Tim činom je učinio javnim ono što je bila njegova privatna sklonost u to vreme – izložio je svoju emocionalnu reakciju pred publikom. Ta aktivnost je značajna i za njega ali i za komunikaciju unutar popularne kulture jer je to bio izraz iskrenog ispoljavanja emocija: “To smo mi. Buntovnici, pankeri. Ne pristajemo na uglađenu i prikrivenu komunikaciju. Kada nismo zadovoljni to pokazujemo jasno.” Simonon se seća da je te večeri u Palladiumu u Njujorku publika sedela i, kako se njemu činilo, imla mlaku reakciju. Moglo bi se reći da je ta situacija bila jedan od provokativnih elemenata koji su Simonona podstakli da preokrene “komunikativni ton” i uradi nešto šokantno kao što je javno ispoljavanje besa. Da je, poput Townshenda, lomio gitare na svim svojim koncertima koji su usledili, poruka ove fotografije bi bila izmenjena kao i poruka samog akta lomljenja. Kako se to nije desilo, fotografija ovog trenutka postaje simbol iskrenog ispoljavanja emocija jer je prva koja je to uhvatila kroz neponovljiv i jedinstven trenutak.

Fotografisani ljudi nisu svesni prisustva fotografa tako da je njihova aktivnost potpuno autentična bez zauzimanja određene poze

Paul Simonon je shvatao nastupe grupe i kao vizuelni performans. Više puta je u intervjuima navodio da je, kao vizuelni umetnik, uvek bio svestan svojih pokreta i stila oblačenja. Koristio je bas gitaru kao modni detalj, spuštenu do kolena i često ju je vrteo oko sebe tokom koncerata. Fotografija sa koncerta bi se zbog toga mogla opisati kao delimično spontana ili kao spontana u okviru datih okolnosti. Simonon, uvek svestan svog izgleda tokom koncerta, pozira, kao i uvek, ali nije svestan ugla snimanja i fotografa u trenutku lomljenja gitare. Njegov pokret i njegova poza su zbog toga autentični izraz u okvirima muzičke potkulture – sleng unutar vizuelnog jezika pank potkulture. Vera da se radi o pozi, spontanoj koliko to okolnosti u kojoj je snimljena dozvoljavaju, učinila je da ova fotografija postane simbol pank potkulture.

Kompozicija – vizuelna organizacija

Breson je isticao kako “geometrija kompozicije mora biti rigorozna”. Kompozicija ili organizacija vizuelnih elemenata u okviru fotografije može da stimuliše opažanje celine na određen način i da utiče na konotativnu poruku kroz oblikovanje denotativnog plana. Komponovanje se može svrstati u jednu od Bartovih konotativnih procedura – fotogeniju. Ako se prihvati njegova tvrdnja da “u fotografiji, suprotno od mišljenja mnogih fotografa koji izlažu, nikad nije u pitanju umetnost već je uvek u pitanju značenje” onda bi se svako komponovanje i kadriranje elemenata u okviru fotografske kompozicije moglo posmatrati kao označavanje a ne kao estetizacija.

Figura Simonona koja zauzima skoro simetričnu formu u samom centru kompozicije, već deluje kao konvencionalni saobraćajni znak ili znak za opasnost. Odsustvo detalja i elemenata koji bi pokazali njegov identitet, doprinose njegovoj označiteljskoj funkciji. Kroz kompozicione elemente, on postaje znak za bunt koji je toliko snažan da se ne može izraziti samo muzikom.

Geštalt psihologija je postavila jednu od najranijih teorija vizuelnog opažanja koja se bazira na konceptu prägnanz koji pretpostavlja da se vizuelne kompozicije opažaju tako da budu jednostavne, u balansu i u jedinstvu koliko to dati uslovi dozvoljavaju (Arnheim 1974, 411).

Na ovoj fotografiji balans je postignut skoro simetričnom kompozicijom elementa u prvom planu a jednostavnost jačim kontrastom na figuri od kontrasta u pozadini. Penie Smith nije bila zadovoljna ovom kompozicijom, kako je u nekoliko intervjuua izjavila, imajući osećaj da nije uložila nikakav osmišljen napor pri kadriranju. Očigledno da u neočekivanim situacijama u kojima dolazi

do "hvatanja" odlučujućeg trenutka, fotograf nema vremena da pažljivo kadrira scenu. Breson je zbog toga tvrdio da "vizuelna organizacija u fotografiji može da proizađe jedino kroz razvijeni instinkt".

Pozadina kompozicije je takva da ističe glavni objekat fotografisanja

U ovom slučaju, pozadina je zamagljena i samo se naziru elementi koji na diskretan način doprinose smeštanju uhvaćenog trenutka u određeni prostor. Vide se kablovi, reflektori, ostali članovi grupe, ali su oni dovoljno zamagljeni da se ne nameću posmatraču ali dovoljno definisani da doprinesu kontekstualizaciji fotografije.

Ovoj listi se može dodati još jedan element koji je Breson isticao i koji se često citira: "Naravno, sve je to sreća." O sreći ili srećnoj slučajnosti govori i Penie Smit kada kaže da čak nije ni planirala da prisustvuje koncertu na kom je snimila jednu od najpoznatijih rok fotografija. Njena priča nakon više godina od događaja, još više doprinosi učvršćivanju ove fotografije u jezik vizuelne komunikacije popularne kulture.

Tekst i slika

Tekst na omotu gramofonske ploče uglavnom prikazuje naziv albuma i autora i zajedno sa oblikom i bojom slova deluje kao sidrište koje treba da usmeri "čitanje slike" u željenom pravcu, odnosno da suzi područje, čime se olakšava tumačenje poruke. Funkcija teksta koji prati sliku može da bude i prenosna (funkcija releja) kada tekst dopunjuje sliku.

Tekst predstavlja poruku koja konotira sliku kako bi doprinela njenom bržem dekodiranju. Tekst uz fotografiju može da ima različite uloge u procesu konotacije. On može da doprinosi bržem dekodiranju poruke tako što pojačava konotaciju kroz "parazitiranje" na fotografiji. Fotografija može sa druge strane da predstavlja denotativni element uz tekst i da na taj način pojašnjava ili olakšava dekodiranje poruke iz teksta. Tekst može da šalje suprotnu konotaciju od denotativne fotografske osnove. Bart (1977) takođe primećuje da se konotacije razlikuju u zavisnosti od načina na koji se tekst prezentuje. Što je tekst bliži slici, čini se da je slabija konotacija jer verbalna poruka kao da deli nešto od fotografske objektivnosti. Naslov ili naziv albuma je odvojen svojom veličinom od fotografije pa je njegova konotativna uloga i jača. Istovetnost karakteristika (oblik, boja i pozicija slova) teksta koji se pojavljuje na omotu albuma London Calling, sa tekstom na prvom albumu Elvis Prislija je već konotativna poruka koja proizilazi iz referirajuće veze. Naziv albuma je u ovom slučaju sidro koje fotografiju smešta u određen kontekst i usmerava njeno tumačenje. Ovakvo korišćenje teksta i slike ima formu brikolaža kao komunikacionog sredstva, kakvim ga opisuje Hebdige oslanjajući se na Levi Strosov originalni termin (Hebdige 1979, 102). Predmet – omot gramofonske ploče i njegovo značenje, čine znak. On je sačinjen od raznih elemenata koji formiraju određeni diskurs. Pri brikolažu, koristi se isti repertoar znakova ali se od njih stvaraju različite kompozicije ili se neki element premešta u drugu kompoziciju. Na taj način se, kroz brikolaž, od istih elemenata stvaraju novi diskursi i prenosi nova poruka. U tom smislu je korišćenje oblika i boje slova sa albuma Elvis Prislija i kombinovanje sa crnobelom fotografijom sa koncerta, forma brikolaža koji je karakterističan za omote gramofonskih ploča i stilove odevanja u pank potkulturi. Hebdige vidi povezanost anarhističkih pokreta kakvi su dadaizam, nadrealizam i pank sa konstruisanjem poruka kroz brikolaž.

Kôd

Kodovi predstavljaju okvir u kome znak dobija smisao. Oni organizuju znake u smislene sisteme kroz koje su označitelj i označeno povezani kroz sintagmatske i paradigmske odnose.

Kodovi predstavljaju socijalnu dimenziju u semiotici kao set praksi koje su poznate korisnicima određenog medija unutar šireg kulturološkog okvira (Chandler 2002).

Ne postoji opšteprihvaćena tipologija kodova. Generalno i hijerarhijski, moguće je razlikovati kodove i sub-kodove (stilske ili lične kodove). Mnogi kodovi se prepliću unutar istog teksta ili vizuelnog prikaza, tako da je potrebno analizirati i njihov međusobni odnos.

Vizuelni kodovi

Neki teoretičari smatraju da i svakodnevno opažanje uključuje kodove ali da smo usled velike izloženosti fotografijama i vizuelnim prikazima počeli da ih doživljavamo kao samu stvarnost. U knjizi "Art and Illusion, Gombrich je prikazao kako su estetski kodovi vizuelnog prikaza impresionista, koji sada deluju jasno, mnogim posmatračima, delovali čudno i zbunjujuće (Gombrich 1984, 160). On ističe i da su prve fotografije "zamrznutog pokreta" zahtevale izvesno "navikavanje" posmatrača kada su se pojavile. Deregovski empirijski pokazuje da je potreban izvestan oblik učenja kako bi se prepoznavale slike: "Svi crteži deluju kao besmislene, apstraktne šare dok posmatrač ne nauči da posmatra i organizuje njegove simboličke elemente." (Deregowski 1972, 86.) Tag tvrdi da kamera nikada nije neutralna a da su prikazi koje ona iznosi potpuno kodirani (Tagg 2009, 91)

Geštalt psihologija opažanja izdvaja univerzalne karakteristike vizuelne percepcije. Ovi "zakoni opažanja" mogu da se posmatraju i kao opažajni kodovi. Osnovni koncept je prägnanz – jasnoća, koja se odnosi na opažanje oblika i njegovo izdvajanje od pozadine ili okoline, i iz njega su izvedeni ostali opažajni kodovi. Koncept se bazira na premisi da ljudi pred svakom vizuelnom kompozicijom, imaju tendenciju da vide najjasniju, najjednostavniju i najbolje organizovanu konfiguraciju koliko to uslovi dozvoljavaju. Ostali osnovni principi su: zakon bliskosti (elementi koji su blizu jedni drugima, opažaju se kao celina), sličnosti (elementi koji su slični po nekoj od karakteristika, opažaju se kao celina), kontinuiteta (elementi koji se ponavljaju u nizu ili imaju uravnotežen tok, lakše se grupišu u celinu), zatvorene forme ili dobre forme (lakše se opažaju konfiguracije koje uključuju zatvorenu konturu ili one koje stvaraju skoro zatvorenu formu od potpuno otvorenih formi), simetrija (simetrični oblici se lakše opažaju kao figure naspram pozadine). Geštalt principi pri vizuelnom opažanju pokazuju da su vizuelni kodovi delimično psihološki predinsponirani što ne isključuje kulturološki promenljive kodove koji se usvajaju učenjem.

Za razumevanje vizuelne poruke omota albuma London Calling, potrebno je poznavanje specifičnog kôda grafičke komunikacije kroz rok omote šezdesetih godina. Ovaj kôd se može posmatrati i kao pod-kôd u odnosu na širi kôd – grafičku komunikaciju na omotima pop muzike ili popularnoj kulturi. Međutim, poznavanje samo šireg kôda nije dovoljno za dešifrovanje cele poruke. Da bi ona u potpunosti bila shvaćena, posmatrač treba da prepozna oblik, boju i kompoziciju slova kao konotaciju i da metaforu nastalu iz veze slova i fotografije, protumači kao novu poruku.

Znak nema smisla ako ga je nemoguće povezati sa relevantnim kodom, tako da upotreba slova na omotu albuma London Calling, bez poznavanja odgovarajućeg kôda deluje proizvoljno a poruka ostaje nerazumljiva ili neuočljiva na nivou onoga ko poruku dekodira, odnosno na nivou primaoca poruke. U interpretiranju znaka je od suštinske važnosti, pored poznavanja specifičnog kôda, kontekst poruke (Jakobson R, 1980, 81). Kontekst je u ovom slučaju određen samim medijumom – omot gramofonske ploče muzičkog albuma. Kao i u većini primera grafičkih rešenja, kompozicija je višeznačna (polisemična), odnosno postoji više legitimnih tumačenja poruke.

Grafička komunikacija nema samo informativni karakter već je, poput verbalne komunikacije, smeštena u kontekst i kroz funkciju koju vrši. Ašvin je, oslanjajući se na Jakobsonovih 6 funkcija jezika, definisao 6 funkcija grafičkog dizajna: referencijalna, emotivna (ekspresivna), konativna ili apelaciona (koja utiče na ponašanje, ubeđujuća), poetična (estetska),

metalingvistička (jezik koji se koristi da bi se njime objasnio neki drugi jezik) i fatička (socijalna) (Ashwin 1984, 46). Jedna konfiguracija može da ima više navedenih funkcija ali na njen kontekst utiče ona funkcija koja je najviše istaknuta. Omot albuma London Calling je drugačiji od omota pank albuma sa kraja sedamdesetih godina, koji su uglavnom prikazivali članove grupe u urbanom okruženju ili uključivali razne “uradi sam” tehnike poput fotokopiranja, kolažiranja isečenih novinski članaka i fotografija i sl, ali i od ostalih omota grupe. Među prvih 100 najprodavanijih albuma iz 1979. godine, 64 uključuje fotografiju a devet fotografiju sa koncerta. Od tih devet, svi (osim London Calling) su snimljeni uživo, na koncertima, pa te fotografije postaju znak, unutar koda omota gramofonskih ploča, za uživo snimljen album. The Clash. Istaknuta je apelaciona (konativna) funkcija – kroz fotografiju koja poziva na akciju a prisutna je i metalingvistička (upotreba oblika slova specifičnog za drugačiju, već poznatu vizuelnu poruku).

Većina vizuelnih znakova je polisemična – može da ima više legitimnih značenja. Fotografija na omotu albuma London Calling može da se interpretira kao bes, agresija, pobuna, divljaštvo, moć, snaga... Broj mogućih značenja je vrlo širok ali nije beskonačan kao kod pansemičnih znakova. Komunikacija se odvija između onoga ko kreira poruku – enkodera i onoga ko interpretira poruku – dekodera. Međutim, dekodirana poruka nije direktna posledica enkodirane poruke upravo jer zavisi od osobe koja prima i dekodira poruku i od njenog poznavanja kôda kroz koji je poruka nastala. Umberto Eko je postavio termin “aberantno dekodiranje” koja se odnosi na tekst koji je dekodiran pomoću drugačijeg koda od onog kroz koji je poruka kodirana (Ecco 1976, 142). Do aberacije dolazi kada primalac ne poznaje ili ne prepoznaje kôd kroz koji je poruka nastala a to je najčešće kod ikoničnih znakova, dakle vizuelnih kompozicija.

Referiranje ka drugim umetnicima i intertekstualnost omota grupe The Clash

Julia Kristeva tvrdi da svaki tekst sadrži vezu sa drugim tekstovima (vertikalna osa) kao i da uspostavlja relaciju između autora i čitaoca (horizontalna osa). Ona uvodi termin intertekstualnost kojim se označava povezanost teksta (ili vizuelne kompozicije) sa pređašnjim i postojećim tekstovima. (Kristeva 1986, 111). Intertekstualnost ne znači da je dati tekst pod uticajem nekih drugih tekstova, već da je svaki od njih deo nekog intertekstualnog okvira koji može da bude određen žanrom, medijem, vremenom, kulturom i sl. Tekstovi, pa tako i vizuelni prikazi i fotografije retko otvoreno upućuju ka izvorima inspiracije i retko ističu svoju vezu sa drugim tekstovima, fotografijama ili slikama. Međutim, kod omota gramofonskih ploča, ali i kod drugih potkulturnih artefakta, često je naglašeno međusobno referiranje a prepoznavanje ovih odnosa i veza zavisi od upućenosti u određenu potkulturu – njene simbole, kodove i njen stil.

Za razliku od nihilističnih Sex Pistols, The Clash su propagirali pro aktivni stav i, poput mnogih bendova čiji su članovi pohađali umetničke škole, dosta pažnje posvećivali vizuelnoj komunikaciji i referiranju ka ostalim kulturnim kodovima u muzici, književnosti, filmu i avangardnoj umetnosti.

Prvo izdanje grupe The Clash bio je singl White Riot iz 1977. koji govori o pobuni mladih crnaca na karnevalu u Noting Hilu 1976. godine, zbog preteranog policijskog pritiska tih meseci u Londonu. U tekstu pesme se iskazuje rezignacija zbog pasivnosti belaca i ističe hrabrost i spremnost crnaca na borbu za dostojanstvo.

“Black people gotta lot a problems
But they don't mind throwing a brick
White people go to school
Where they teach you how to be thick”

A refren poziva na pobunu:

“White riot - I want to riot
White riot - a riot of my own”

Omot direktno upućuje na manje poznat omot albuma State of Emergency rege grupe Joe Gibbs and the Professionals iz 1976. Koncept fotografije je sličan – članovi grupe stoje okrenuti ka zidu sa raširenim nogama dok ih policajci pretresaju. Kod omota singla "White Riot" (CBS 1977), policajci su odsutni a natpisi na leđima članova grupe upućuju na pesmu sa albuma (1977 je naziv pesme na B strani), naziv albuma (White Riot) i ponovo na vezu sa rege potkulturom i političkim pokretima na Jamajci (Under Heavy Manners – slogan ispisan na jakni Joe Strummera). Oblik slova kojim je ispisan naziv grupe The Clash, kao i boja slova upućuju na album Screaming Target, rege grupe Big Youth iz 1973. godine.

Omot singl ploče (45 rpm) za pesmu London Calling (CBS 1979.), nastavlja referiranje ka istoriji rok i popularne muzike. On je preuzet sa omota koji je Columbia Records koristila za svoja 78 rpm izdanja pedesetih godina. Na omotu je crtež koji prikazuje mladića i devojkicu okružene pločama i gramofonom. U verziji The Clash, na omotima koji ih okružuju su prikazani omoti albuma koji su obeležili istoriju rok muzike: Please Please Me (Beatles), Never Mind Bollocks, Here's the Sex Pistols (Sex Pistols), Rolling Stones (prvi album istoimene grupe), omot prvog albuma The Clash, Highway 61 Revisited (Bob Dylan) i prvi album Elvisa Preslija ka kome je već upućivao i omot albuma London Calling.

Na omotu singl ploče Hitsville UK u izdanju CBS iz 1980. godine prikazani su logotipi odnosno etikete nezavisnih izdavačkih kuća sa kraja sedamdesetih godina: Rough Trade, Factory, Fetish Records... Ovaj kolaž predstavlja mrežu referenci u kojoj su dovedene u vezu izdavačke kuće koje ne pripadaju “muzičkoj industriji” već, zajedno sa umetnicima, stvaraju kulturološke proizvode – gramofonske ploče i grade, šire i održavaju potkulturnu scenu izvan glavnih tokova u kojima vladaju zakoni tržišta. Sa druge strane, naziv pesme – HitsvilleUK referira ka HitsvilleUSA – nazivu koji se koristio i za prvu zgradu gde je bila smeštena izdavačka kuća Motown Records koja je bila poznata po specifičnom muzičkom stilu i odnosu sa izvođačima i autorima koji je bio sličan onom koji su usvojile nezavisne izdavačke kuće u Velikoj Britaniji.

VIII. 3. Semiotička analiza omota albuma *Come on Pilgrim* grupe Pixies

“Radio sam u fabrici dugmadi u Vindzoru koja je bila nešto niže u ulici u kojoj je bila fabrika u kojoj je radio Džoi Santjago (gitarista grupe Pkixsis). Uzorak omota ploče se upravo pojavio jednog dana u velikoj kartonskoj koverti. U tom trenutku, shvatio sam da se Pkixsis zaista događaju. Za mene je posedovanje tog omota bio znak. Ta fotografija parade nakza, na kojoj je momak sa dlakavim leđima, govorila mi je da stvari više nikada neće biti iste. Sledećeg dana sam dao otkaz”

Čarls Tompson (Blek Frensis – frontmen grupe Pkixsis) (Guy 2016)



Slika 7 autor fotografije Simon Larbalestier

ikovnim umetnostima, filmu i književnosti, ka drugim muzičarima i njihovim izdanjima, ka psihološkim, socijalnim i političkim temama i idejama postaje vizuelno prepoznatljiv znak koji upućuje na nezavisnu muzičku scenu. Fotografija “Nimrod”'s Son” koja se nalazi na omotu albuma “Come On Pilgrim” - prvog izdanja grupe Pkixsis, spada u ovu grupu. Autor fotografije je Sajmon Larbalestier (Simon Larbalestier) a grafički dizajner je Von Oliver (Vaughan Oliver) koji je bio autor većine omota izdavačke kuće 4AD. Fotografija nije bila izrađena sa idejom o primeni na omotu albuma, već ju je Oliver prepoznao na Larbalestierovoj master izložbi kao adekvatan vizuelni izraz muzike grupe Pkixsis na njihovom prvom albumu. Ovo “prepoznavanje” je označilo i početak dugogodišnje saradnje fotografa, dizajnera i muzičara. Trajne saradnje muzičara, dizajnera i fotografa nisu retka pojava na nezavisnoj muzičkoj sceni a prisutna je i kod popularnih muzičara i grupa (Brus Springstin i Frenk Stefanko, Pink Floyd i Storm Torgerson iz Hipnozis, Dipeš Moud i Brajan Griffin i mnogi drugi).

Krajem osamdesetih godina primetna je češća upotreba fotografija na omotima gramofonskih ploča koja reflektuje psihološke teme autora muzike. Ove fotografije znatno odstupaju od glavnog diskursa u grafičkom dizajnu proizvoda ovog perioda koji je usmeren ka što jasnijoj komunikaciji. One se služe jezikom umetničkih pravaca kao što je nadrealizam i dadaizam. Kroz opskurne i kriptične lemente, fotografije na ovim omotima označavaju da se radi o muzici koja ne pripada glavnim tokovima popularne kulture, već nezavisnoj muzičkoj sceni koja je mimo pravila “mašinerije” tržišta čije zakone definiše muzička industrija. Razvoj nezavisnih izdavačkih kuća, među kojima su najpoznatije 4AD, Factory Records i Stiff, omogućio je i veći broj omota koji se na drugačiji način obraćaju publici. Referiranje ka

Opis omota

Fotografija prikazuje muškarca koji sedi okrenut leđima posmatraču. Glava je okrenuta u stranu tako da je vidljiv manji deo lica koji nije sakriven iza ramena. Najveći deo kompozicije zauzimaju leđa muškarca koja su prekrivena gustim maljama u kontrastu sa ćelavom glavom. Jednu šaku drži na glavi, kao da se krije ili štiti od nečega što se nalazi ispred njega. On je okružen drapiranom tkaninom koja podseća na slike mrtve prirode starih majstora. Iznad njegove glave je ekserom pričvršćena riba. Fotografija je crno-bela sa blagim toplim, žutim tonovima. Na obodima fotografije su vidljive perforacije i elementi koji ukazuju na samu fotografsku tehniku – perforacije filma i ivice negativa, i deluju kao nepravilan okvir ili ram fotografije. Fotografija na prvi pogled deluje šokantno i uznemirujuće. Posmatraču se može učiniti da oseća miris raspadanja i ustajalosti. Fotografija ne zahvata celu površinu prednje strane omota. Sa desne strane se na nu nadovezuje druga fotografija, verovatno iz iste serije, koja je samo delimično vidljiva. Na njoj je prikaz dela nagog tela – torzo umotan u , verovatno istu, tkaninu kao i na osnovnoj fotografiji. Iz segmenta je moguće naslutiti da je telo u ležećem položaju i da je verovatno žensko.

Na omotu je ispisan naziv grupe i albuma oblikom slova koji asocira na rukopis oštrim perom. Slova su neuravnotežena, variraju po visini i širini ali su ove varijacije osmišljene tako da stvaraju utisak nekog karakterističnog rukopisa. Osim naziva albuma i grupe, na prednjoj strani omota su ispisani i nazivi pesama na albumu i to iste veličine kao i naziv albuma ali vertikalno orijentisani.

Koncepcija omota

Fotografije Sajmona Larbalestiera (Simon Larbalestier) pojavljuju se na prvih pet omota albuma grupe Pixsis gradeći koherentan vizuelni izraz ove bostonske muzičke grupe. Dizajner ovih omota, Von Oliver (Vaughan Oliver), takođe primećuje da je rad fotografa Larbalestiera snažno povezan sa muzikom i imidžom grupe, govoreći o njemu kao o “petom članu grupe Pixsis”.

Fotografija na omotu albuma “Come on Pilgrim” nosi naziv “Nimrod's Son” i deo je serije fotografija koje je Larbalestier napravio za izložbu koja je predstavljala završni master rad na Royal College of Art u Londonu, 1986. godine. Inspirisana je knjigom Gistava Flobera “Iskušenje Svetog Antona”. Fotografije iz ove serije se bave temama smrti, raspadanja i iskušenja. Naziv “Nimrod's Son”, fotografija je dobila kasnije, kada ju je Von Oliver, dizajner izdavačke kuće 4AD, izabrao za omot albuma i to po jednoj od pesama. Na ovaj način je počela i dugogodišnja saradnja Larbalestiera sa Von Oliverom i članovima grupe Pixsis. Larbalestier i Oliver su imali i istog profesora – Teri Doulinga kada su studirali grafički dizajn. Kroz saradnju su otkrili i da dele zainteresovanost za teksturu i prikaze raspadanja (Guy 2016). Larbalestier se seća da je Von primetio da njegove fotografije vizuelizuju mračno raspoloženje koje je bilo karakteristično za muziku grupe Pixsis i odlučio je da ih upotrebi bez naknadne obrade. Ovakav pristup je bio neobičan jer je kompromis i prilagođavanje, kao i manje ili veće odstupanje od osnovne ideje bilo očekivano u svetu komercijalnog grafičkog dizajna. Upotreba fotografije u izvornom obliku je bila retka situacija koja je, prema rečima Larbalestiera davala osećaj da nije učinjen nikakav kompromis.

Oliver je, kao dizajner u izdavačkoj kući 4AD, bio uključen u sve što se u kući dešavalo, tako da je preslušavao i pristigle demo trake. Inspiraciju za omote je uvek tražio u samoj muzici smatrajući da bi drugačiji proces bio “uzaludan” (Aston 2013, 254). Prema Oliverovim rečima, izdavačka kuća nije imala nikakve zahteve. Koncept nezavisnog izdavaštva je bio takav da je sve bilo u rukama muzičara. Zadatak dizajnera je bio da odgovori zahtevima muzičara a ne izdavačke kuće. U procesu dizajna omota, Oliver se trudio da pruži drugačiji pogled i da usmeri autore muzike ka inovativnim kreativnim rešenjima u želji da stvori nešto drugačije a ne “samo još jedan omot ploče” (Aston 2013, 254).

Oliver je često bio inspirisan filmovima Dejvida Linča i Andreja Tarkovskog u kojima su ga privlačili motivi sećanja i predmeta koji ih evociraju kao i relikvije i ruševine koje ostavljaju utisak na posmatrača evocirajući raznolike emocije. Često bi primetio fotografiju ili rad fotografa koji bi potom arhivirao i čekao, ponekad godinama, da se pojavi muzika kojoj bi baš takva vizuelizacija odgovarala. Tada bi otkupljivao fotografiju ili angažovao fotografa ne dajući mu gotovo nikakvu umetničku direkciju, već puštajući da on sam pronade odgovarajući vizuelni odgovor.

Von Oliver opisuje rad na omotima grupe Pixsis kao izraz međusobne povezanosti sa članovima grupe, posebno sa frontmenom Čarlsom Tompsonom koji je koristio pseudonim Blek Frensis: “Postoji neverovatna kreativna tenzija u njihovim pesmama, jer je ono o čemu pevaju najčešće užasno. Međutim, tu je i humor koji deluje kao protivteža horor. Energija koja je prisutna, tera vas da se smejete, na šekspirovski, tragičan način” (Von Oliver) (Danney 2018) Oliver je iz prvih razgovora sa Tompsonom otkrio da obojica dele isto interesovanje za filmove američkog režisera Dejvida Linča, što je za Olivera bio znak da će se dobro razumeti.

Kroz tekstove pesama je bilo moguće odmah uočiti referiranje ka nadrealizmu. To je naročito vidljivo u pesmi Debaser sa albuma “Doolittle” iz 1989. godine gde tekst pominje i nadrealistički film “Andaluzijski pas” Luisa Bunjuela i Salvadora Dalija iz 1929, i poznatu scenu sećenja oka:

“Got me a movie
I want you to know
Slicing up eyeballs
I want you to know

Girlie so groovy
I want you to know
Don't know about you
But I am un chien andalusia”¹²⁸

Album je dobio naziv po stihu iz pesme “Elevate Me” : “Come on pilgrim, you know he loves you...” a sugerisao ga je osnivač i vlasnik izdavačke kuće – Ivo Watts Russell. Izdavačka kuća, odnosno zaposleni u njoj su ipak imali veliki uticaj na ovo izdanje. Počevši od davanja naziva albumu do oblikovanja omota. Međutim, ovaj proces je bio specifičan po tome što odluke nisu nametane već predlagane i usvajane od strane muzičara na način koji podseća na nastavak kreativnog procesa ili stvaranje zajedničkog umetničkog predmeta. Tompson (poznat kao Blek Frensis) se seća kako je izgledao njegov prvi susret sa predlogom fotografije za omot albuma: “Sećam se trenutka kada sam ugledao Vonov predlog za omot naše ploče, tog neverovatno dlakavog čoveka u sepia tonovima, koji je meni izgledao kao da je izašao pravo iz Linčovog filma. Nakon toga nikada nisam dovodio u pitanje Vonov rad. Tog dana kada sam video ovaj omot, dao sam otkaz u skladištu firme Windsor Button Shop, kako bih krenuo na put na kome sam i sada” (Martin 2013, 230)

Von je pri prvom susretu sa fotografijom koju je izabrao za omot ovog albuma odmah uočio vezu sa radovima Dejvida Linča i sa muzikom grupe Pixsis: “Otišao sam na izložbu, i tamo je bila, na zidu. Nije mogla više biti linčovska, nije mogla više biti Pixsis. Odmah se sve poklopilo...” (Denney 2018)

Na fotografiji Sajmona Larbalestiera je prijatelj fotografa, Šon Bolton a deo je master izložbe iz 1987. godine. Larbalestier je tada eksperimentisao sa temama otuđenosti i osećaja izgubljenosti kao i prikazima truljenja, i odumiranja. Von Oliver je u Larbalestierovim fotografijama uočio vezu sa muzikom i tekstovima grupe Pixsis koji su se bavili istom tematikom. Tekstovi pesama na albumu “Come on Pilgrim” se bave i temama koje se mogu posmatrati i iz

128 Pixies, “Debaser”, LP Doolittle, 4AD, 1989.

psihoanalitičkog ugla kao što su kastracija, incest, strahovi, košmari, zazorno i objektivno, što je direktno izraženo u pesmi "I've Been Tired":

"And while we're at it baby, why don't you tell me one of your biggest fears?"
I said "Loosing my penis to a whore with disease"
"Just kidding" I said
"Losing my life to a whore with disease"
She said "Excuse me please?"
I said "Losing my life to a whore with disease"
I said "Please... I'm a humble guy with a healthy desire"
"Don't give me no shit because..."

Povezanost sa Floberovim "Iskušavanjem Svetog Antona", novelom koja je bila inspiracija i fotografu Larbalestieru za fotografiju koja je na omotu albuma, vidljiva je iz stihova pesme "Caribou" koji se bave doživljavanjem sopstvenog tela kao nečeg što je prljavo i na samom izvoru greha:

"...This human form
Where I was born
I now repent"

Povezanost nadrealizma, Linčovih filmova, fotografija Sajmona Larbalestiera i muzike i tekstova grupe Pixsis se može pronaći u Frojdovom zazornom i pojmu objekta koji je definisala Julija Kristeva. Oslanjanje na Frojduvu psihoanalizu, posebno na analizu snova i koncept nesvesnog je jedan od osnovnih motiva nadrealizma u likovnim umetnostima i literaturi. Koncept zazornog spada u ovu kategoriju kao izdvojen motiv.

Zazorno u fotografiji "Nimrod's Son"

Termin "zazorno" prvi put je upotrebio nemački psihijatar Ernst Jentsch u svom "On the Psychology of the uncanny" iz 1906. godine. On koristi nemačku reč "unheimlich" kao izraz za nešto nepoznato koje se često u početku doživljava kao negativno ili loše. Koncept zazornog je ponovo definisao i dalje razvio Frojd u eseju iz 1919. godine "Das Unheimliche" istražujući ambivalentni, uznemirujući osećaj pri susretu sa voštanim figurama i lutkama. Po Frojdu, to je osećaj koji proizilazi iz pronalaženja nepoznatog u poznatom ili neobičnog u običnom. Koncept objekta koji je definisala Julia Kristeva u eseju "Powers of Horror – An Essay on Abjection" iz 1980. godine povezan je sa Frojdovim zazornim. Ona opisuje objekat kao ono što nije ni subjekat ni objekat, već obitava negde između. Kristeva takođe koristi koncept objekta kada opisuje tela i predmete koji se smatraju odbojnim i koji se odbacuju ili skrivaju kako bi subjekat sačuvao svoj identitet. Termin objekt je kompleksan psihološki, filozofski i lingvistički koncept. On bukvalno označava stanje odbacivanja: "odbijanje i leševi pokazuju mi ono što sam trajno potisla kako bih živela" (Kristeva 1982, 3). Objektivno predstavlja telesne funkcije i aspekte koji se smatraju nečistim ili nepriličnim za javno prikazivanje. Objektivno se pojavljuje kada je granica između subjekta i objekta nejasna ili narušena. Kristeva daje primer pojavljivanja objektivnog u neprikladnom i nečistom kroz gađenje na hranu kao elementarne i arhaične forme objektivnog. Kajmak na mleku može da izazove osećaj objektivnog i da pokrene fiziološke reakcije kao što su gađenje, mučnina i povraćanje (Kristeva 1982, 3). Za Kristevu nije nedostatak čistoće ili zdravlja ono što je uzrok objektivnom, već ono što remeti identitet, sistem i red. Ono što ne poštuje granice i pravila. Ono što je dvosmisleno - "ubica koji se predstavlja kao spasilac" (Ibid, 4) Objektivno dakle obitava na područjima narušene granice između tela i onog što je izvan tela. U tom smislu, dlake i kosa mogu da budu manifestacija nejasne granice. Dlake na telu se delimično nalaze unutar tela a delimično

izvan. One su produkt organizma kao i izlučevine koje Kristeva pominje kao jedan od oblika objekta (znoj, suze, urin, izmet) (Ibid, 53). Koža kao krhka opna, predstavlja granicu između spoljašnjosti i unutrašnjosti tela. Prema tome, dlake bi mogle da predstavljaju još jedan oblik remećenja ove granice. Dlake, poput izlučevina su povezane sa telesnim otpadom, jer one mogu da budu lako uklonjene ili da otpadnu kroz prirodni proces.

Animalnost, koju Kristeva pominje kao još jednu predstavu koja može da podstakne pojavu objektnog (Ibid, 12), takođe se ogleda u ekstremnoj maljavosti kod ljudi koja briše granicu ili razliku između ljudskog i animalnog etabliranu kroz kulturu. Odnos prema dlakama na telu je kulturološki uslovljen. U dvadesetom veku, u Zapadnoj kulturi, kosa, odnosno dlake na glavi, su znak vitalnosti, zdravlja, mladosti i moći. Veliki broj etnografskih podataka pokazuje da, u ritualima dugačka kosa označava neobuzdanu seksualnost, kratka kosa, delimično obrijana glava ili čvrsto vezana kosa označavaju suzdržanu seksualnost, dok potpuno obrijana glava označava celibat (Leach 1958, 154). Kosa, za razliku od dlaka na ostalim delovima tela, je u mnogim kulturama u simboličkoj vezi sa libidom. Za razliku od kose, dlake na telu žena, u modernom, zapadnjačkom društvu se smatraju prljavim, animalnim i neprivlačnim (Smelik 2015, 238). Odnos prema muškoj maljavosti nije toliko bio predmet etnografskih i socioloških istraživanja. Pregledom popularnih modnih časopisa, internet foruma koji se bave diskusijama o negovanju muškog tela, može se uočiti da danas dosta muškaraca uklanja (delimično ili u potpunosti) dlake na leđima i grudima. Ova praksa je ranije bila uobičajena kod sportista a razlozi koji su navođeni za nju su bolji sportski rezultati (smanjenje trenja pri otporu vazduha ili vode) i higijena (kod biciklista pogotovo zbog tretiranja eventualnih povreda nastalih pri padu sa bicikla). Preterana maljavost na leđima muškarca, odnosno maljavost koja podseća na životinjsko krzno, može da predstavlja brisanje granice između ljudskog i animalnog i da na taj način podstiče pojavu objekta. Fotografija na omotu albuma *Nimrod's Son* prikazuje muškarca koji nema kosu (celibat) ali ima dlake na leđima (animalnost, seksualnost, grešnost). Susret sa konkurentnim oprečnim prikazima, ovde stvara osećaj zazornog. Objektno je na ovoj fotografiji prisutno i u lešu ribe jer, kako Kristeva ističe, svaki leš je objektna a leš životinje je to u još većoj meri (Kristeva 1982, 109).

Konotativne procedure

Na fotografiji "Nimrod's Son" konotacija nastaje kroz objekte, kadriranje i korišćenje posebnih fotografskih tehnika. Prvi konotativni plan se pojavljuje kroz denotaciju (efekat trika, poza, objekat) a drugi kroz sintaksu i esteticizam.

Efekat trika

Prema izvorima koji govore o koncepciji i nastanku fotografije¹²⁹ uočava se da fotografija nije nastala spontano, već su objekti pažljivo aranžirani i komponovani prema unapred osmišljenom konceptu. Efekat trika, kao konotativna procedura, metodološki je usmeren ka oslanjanju na kredibilnost fotografije ili na "moć denotacije". Kadar se pažljivo konstruiše da bi delovao kao da se radi o prikazu realnosti, iako se radi o snažnoj konotaciji (Barthes 1977, 21). Procedura je "maskirana" denotativnom ubedljivošću prikaza. Fotografija je organizovana ali tako da deluje kao da je fotograf "zatekao" situaciju koju ona prikazuje, da je događaj spontan i autentičan. Na taj način, stiče se utisak da pred posmatračem stoji prikaz neuobičajene situacije koja se zaista odigrala bez prethodne intervencije fotografa. Kolekcija znakova, kao što je čovek, veoma maljavih leđa i bez kose, okrenut leđima kameri, draperija i riba koja je ekserom prikazana za zid, postaju osnova

129 Guy White, *Pixies Images and their Backstories*, <http://www.snapgalleries.com/simon-larbalestiers-classic-pixies-images-and-their-backstories/>, novembar, 2016, pristup avgust 2018.

za pojavljivanje kôda koji je razumljiv samo pripadnicima ili poznavateljima određene kulture (zapadnjačka, hrišćanska). U tom smislu, efekat trika na ovoj fotografiji se bazira na istorijskim i religioznim konotacijama. Jukstaponiranje elemenata: ćelavost, ekstremna maljavost leđa, riba i draperija čini da svaki od pomenutih elemenata postane deo kodirane poruke povezane sa temom religioznosti. Time efekat rika stvara osnovu za čitanje svakog elementa kroz određeni kôd: ćelavost – asketizam, ekstremna maljavost – animalno, grešno, riba – hrišćanstvo.

Poza

Čovek je okrenut leđima ka posmatraču a lice je u poluprofilu, delimično vidljivo. Jedna šaka je na glavi, što doprinosi utisku stida i izolacije. Ispred modela je tama. On nije okrenut ka nečemu već je okrenut od posmatrača, što opet upućuje na introspekciju, stid i izolaciju. Ova poza upućuje na “čitanje” fotografskog prikaza kao izraza samokažnjavanja, uprljanosti grehom, kajanja. Ona se oslanja na leksikon prisutan u slikarstvu, pozorištu i filmu, odnosno u kulturi. Poza u ovom slučaju implicira i prisustvo fotografa koji zatiče ili svedoči događaju za koji je očekivano da se odvija u samoći. Implicitno prisustvo fotografa (i posmatrača) je iznenađujući ili uznemirujući element koji je učinjen vidljivijim kroz pozu subjekta. Subjekt postaje još više izolovan ili “zatvoren” u svom svetu. On više nije samo čovek koji sedi okrenut leđima, već prikaz kajanja.

Objekti

Objekti su pokretači asocijacija na ideje pa su time i osnovni elementi označavanja (Barthes 1977, 23). Oni su istovremeno konačni, jer upućuju na same sebe, i otvoreni jer upućuju na druga, poznata značenja. Bazirajući se na leksikonu poznatih značenja, oni mogu da se povezuju gradeći sintaksu.

Objekti na fotografiji “Nimrod's Son”, kroz efekat trika i povezanost sa nazivom albuma “Come on Pilgrim” kao i tekstovima pesama dobili ulogu označitelja sa konotativnim značenjem baziranim na leksikonu koji upućuje ka hrišćanskim i psihoanalitičkim motivima. Konotacija se pojavljuje kroz objekte koji u prvi mah deluju spontano (ili bez konotacije), ali kroz kontekst naziva albuma i pesama istaknutih na omotu, dobijaju skoro eksplicitnu konotaciju. Naziv albuma, koji deluje kao poziv “hodočasnici” direktno upućuje na Hrišćanstvo. On aludira na stih “Come on pilgrim, you know He loves you” iz pesme “Watch What You're Doing” hrišćanskog rok pevača Leri Normana. Čovek, prikazan na fotografiji, postaje znak za hodočasnika koji je skrenuo sa ispravnog puta. Glava bez kose, postaje znak za asketizam a maljava leđa, upućuju na animalno i samim tim pogrešno. Draperija, kojom je delimično umotan, postaje znak za vrstu greha koji je “hodočasnik” verovatno počinio a u vezi je sa udovoljenjem seksualnim nagonima. Tkanina asocira na postelju ali, zbog nabora koji su aranžirani tako da podsećaju na veliku mašnu, ona deluje i ženstveno i neuredno u isti mah – kao da su znak za upravo završen intimni čin. Riba – jedan od najranijih hrišćanskih simbola, koja je ekserom, brutalno probodena i okačena na zid, simbolizuje iznevereno obećanje ili još jedan klin u Hristovom telu. Fotografija je originalno bila postavljena uz drugu fotografiju iz iste serije na kojoj je prikazan cvet koji izlazi iz stomaka. Deo druge fotografije je takođe vidljiv na omotu i produžetak je sintakse prve fotografije.

Sama kompozicija ili odnos među objektima na fotografiji omogućava pojavu sintakse koja se oslanja na određeni leksikon – u ovom slučaju povezan sa religioznim i psihoanalitičkim temama. Sidrište za značenje na koje objekti upućuju nalazi se u nazivu albuma - “Come on Pilgrim”.

Fotograf objašnjava da je bogata katolička ikonografija bila njegova fascinacija osamdesetih godina i da je Frenk Blek takođe bio pod istim uticajem u to vreme, što je doprinelo brzom razumevanju i prihvatanju njegovog rada od strane grupe Piksies (Denney 2018).

Fotogenija

Larbalestier je ovu fotografiju snimio u studiju koristeći kontrolisano (veštačko) osvetljenje, trudeći se da ostvari maksimalnu oštrinu i skoro hiruršku preciznost. Situaciju je kreirao ispred objektiva fotoaparta i snimao na tradicionalan način¹³⁰. Koristio je 35 mm film kao i Polaroid u procesu rada. Stvaranje konotacije kroz sam fotografski proces – postavljanje rasvete, korišćenje određenog filma i objektiva znači da fotografija sadrži konotiranu poruku kroz samo svoje postojanje (Barthes 1977, 23). Fotografske procedure koje rezultiraju konotativnom porukom treba razlikovati od estetskih efekata. Rasveta koju je Larbalestier primenio pri snimanju fotografije sugerše mračnu i tajanstvenu atmosferu. Portretisan čovek je najsnažnije osvetljen ali je okružen tamom, što sugerše da se nalazi na mračnom mestu a dalje implicira otuđenost i patnju. Ovakav svetlosni tretman se sreće i u slikarstvu i arhitekturi Gotike kao kod Karavađa (chiaro-scuro) sa istim ciljem – stvaranje mračne atmosfere i teskobe. Oštrina fotografije doprinosi navodnoj dokumentarnosti i ubedljivosti fotografije. Naknadnim tretmanom, dodat je sepia ton koji daje utisak da se radi o staroj fotografiji, što implicira vremensku udaljenost ali i neodređenost. Neuobičajeno svetlo, snažan kontrast svetla i tame i posebna situacija koja proizilazi iz jukstaponiranja objekata, podstiču mističnost i zazornost fotografije. Mračni delovi fotografije, koji preovlađuju, sugeršu tamu i u fizičkom i u duhovnom smislu. Naknadna obrada fotografije, tako da ona deluje staro i da se na njoj vide tragovi filma i hemikalija (na rubovima fotografije) pojačava konotaciju raspadanja i truljenja. Od svih konotativnih procedura, fotogenija na ovoj fotografiji najviše doprinosi utisku otuđenosti, raspadanja, kajanja, stida i mraka.

Sintaksa

Objekti koji su prisutni u ovoj fotografskoj kompoziciji povezani su tako da iz te veze proizilazi sintaksa koja pojačava konotaciju. S obzirom da se radi o jednoj fotografiji i o delu druge fotografije, ova vrsta sintakse je specifična i različita u odnosu na sintakse koje proizilaze iz niza fotografija. Pojavljivanje dela druge fotografije je značajno jer pojačava kontekst i konotaciju glavne fotografije. Zbog okvira fotografije, posmatraču je jasno da se radi o drugoj, posebnoj fotografiji koja je u isto vreme povezana sa glavnom fotografijom koja se vidi u celini. Sa druge strane, njihova povezanost, čak i u situaciji u kojoj su mogle da budu prikazane i kao dva odvojena objekta, ističe važnost same veze. Uz to, ističe se i predmetnost fotografije, odnosno njena egzistencija u formi kompleksnog objekta sačinjenog trajnom povezanošću dveju fotografija sličnih karakteristika (kolorita, rasvete, završne obrade pojedinih elemenata). Prisustvo prikaza drugog tela, odnosno jednog dela tela, pojačava implikaciju događaja koji se odigrao neposredno pre fotografisanja i koji je mogući uzrok kajanja ili očaja u kome se nalazi glavni akter na fotografiji. Tkanina, koja dominira fotografijom “Nimrod's Son”, prisutna je i na drugoj, delimično vidljivoj fotografiji, čime je ona smeštena u kontekst istog ambijenta i u isti vremenski okvir. Pomenuta tkanina i deo nagog tela na delimično prisutnoj fotografiji su jedini objekti na njoj koji su jasno vidljivi, tako da u sintaksi učestvuju kao produžetak ili nastavak scene prikazane na fotografiji “Nimrod's Son”. Time je utemeljenost u odgovarajućem leksikonu – religiozne teme, greh i kajanje, pojačana.

130 *An Epic Interview with Photographer Simon Larbalestier*, <http://conversationswithbianca.com/2013/02/13/simon-larbalestier/>, (23.5.2018.)

Tekst i fotografija

Na većini omota gramofonskih ploča, tekst ima dvostruku funkciju. On je, u periodu sedamdesetih i osamdesetih godina ponekad i odsutan, što takode može da predstavlja konotativnu proceduru odnosno da nosi odgovarajuće značenje. Tekst, kojim se izražava naziv albuma i grupe, najčešće je prisutan na naslovnoj, prednjoj strani omota i to u različitim odnosima sa fotografijom na omotu. Najčešće, kao što je slučaj i sa ovim omotom, tekst je postavljen na samu fotografiju, tako da se stiče utisak da je njen sastavni deo. Ovaj utisak može da bude pojačan korišćenjem odgovarajućeg oblika i boje slova.

Odnos fotografije i teksta na omotu albuma "Come on Pilgrim" je takav da tekst kontekstualizuje fotografski prikaz ili predstavlja njegovo sidrište. Kako su svi vizuelni, pa i fotografski prikaz višeznačni, postojanje sidrišta ima funkciju okvira za tumačenje značenja fotografije. Sidrište navodi posmatrača ka onim značenjima koja su određena pri koncipiranju fotografije. Naziv albuma "Come on Pilgrim" usmerava tumačenje fotografije ka religioznoj tematici. Bez istaknutog naziva albuma, fotografski prikaz bi mogao da se tumači i kao da vodi ka drugom značenju – na primer scena iz života cirkuske atrakcije. Oblik slova u vidu rukopisa dalje sledi konotaciju iz značenja teksta. Podseća na lične beleške a u boji je osnovnog tona fotografije. Na taj način tekst je još više povezan sa fotografijom – kao da je direktno upisan na površini filma i time njegov integralni deo. Pored naziva albuma, na fotografiji su ispisani i nazivi pesama. Praksa isticanja naziva pesama na prednjoj strani omota je bila česta pedesetih i šezdesetih godina kada su se ploče kupovale na osnovu ranije poznatih muzičkih hitova puštanih na radio stanicama. Nazivi pesama na omotu se pojavljuju vrlo retko sedamdesetih i osamdesetih godina a i kada je to slučaj, radi se o izdanjima na kojima su sabrane kompozicije raznih izvođača ili popularne pesme (singlovi) jednog izvođača. Tada se to čini na takav način da su nazivi pesama vrlo upadljivi i jednobojnom podlogom ili okvirom odvojeni od fotografije na omotu. Međutim, na omotu albuma "Come on Pilgrim" to nije slučaj. Tekst kojim su ispisani nazivi pesama je istog oblika i tretmana kao i naziv albuma – podseća na rukopis i u integralni je deo fotografije. Tekst kojim je ispisana naziv grupe je po obliku isti kao i ostatak teksta. Jedino se razlikuje po veličini. Zbog znatno većih dimenzija, on dominira nad ostalim tekstom ali ne i nad fotografijom.

Retorika fotografije na omotu albuma "Come on Pilgrim" - otkrivanje zazornosti fotografskog prikaza

Retoriku fotografije čini grupa označitelja odnosno konotatora. Zajedničko područje na koji upućuju konotatori definisano je odgovarajućom ideologijom. Retorika zbog toga predstavlja znakovni aspekt ideologije (Barthes 1977, 49). Međutim, samo prepoznavanje i opisivanje konotatora na fotografiji ne može u potpunosti da objasni celu konotiranu poruku. Deo retoričkog diskursa se nalazi u denotativnom planu – u organizaciji objekata, njihovom odnosu, osvetljenju, kadriranju, akcentovanju, sintagmi koju grade označitelji. Kroz denotativni plan, pojavljuje se konotacija. Sa druge strane, denotativna poruka naturalizuje konotativnu poruku.

Denotativni plan fotografije na omotu albuma "Come on Pilgrim" je konstruisan tako da, kroz konotativnu proceduru "efekat trika" naturalizuje konotativnu poruku. Scena koja je prikazana, zahvaljujući fotografskom mediju i veri u fotografski realizam, samo u prvi mah deluje kao da je poruka bez kôda – mehanički zabeležen događaj. Međutim, kadriranje, kolorit a prvenstveno neuobičajenost objekata i odnosa među objektima, vode posmatrača ka konotativnoj poruci. Denotacija ostaje samo podloga za pojavljivanje konotativnog plana.

Na denotativnom nivou, fotografija pospešuje mit o fotografskoj spontanosti i prirodnosti. Scena je pred posmatračem, zabeležena je mehaničkom spravom a ne ljudskom rukom, dakle objektivna. Vera u fotografski realizam stvara nelogičnu povezanost između prostora i vremena. Scena je pred posmatračem ali je vremenski udaljena, u prošlosti. Denotativna poruka prikazuje

realnost nečega što je nekada bilo a vremenska distanca stvara štit od realnosti koja je prikazana. Konotativne procedure koje se mešaju u denotativni plan, uz vremensko-prostornu nelogičnost svojstvenu svakom fotografskom prikazu, stvaraju distancu i umanjuju projektivnu moć fotografije (Barthes R, 1977, 44). Denotativni plan fotografije, iako pun simbola, deluje kao da je spontan i da ne sadrži kôd. Odsustvo kôda u fotografiji stvara utisak prirodnosti u kojoj se nalaze znaci kulture. Time je konstruisano značenje maskirano “spontanom” prikazom.

Fotografski paradoks, koji je proizvod dinamike denotativne poruke bez kôda i konotativne - kodirane poruke oličen u pojavljivanju kulturnih kôdova u onome što deluje naivno i prirodno, može se shvatiti i kao element zazornog u fotografskom prikazu. Zazorno je, poput denotativne poruke u fotografiji, ambivalentno. Ono predstavlja pojavljivanje nepoznatog u poznatom ili istovremeno egzistiranje suprotnosti u istoj pojavi. Kroz denotaciju – ono što je poznato, nazire se konotacija – ono što je nepoznato. Naziranje i naturalizovanje konotacije, može da bude osnov za pojavljivanje objektnih i zazornih elemenata. Ambivalentnost koja se nalazi u denotativnom planu fotografije, vidljiva je i u pojmu objektnog Julije Kristeve. Objekat nije ni subjekat ni objekat, on je “pre-objekat” ili “pali objekat” (Kristeva 1986, 238) i proizvodi osećaj zazornosti. Objektno se može pojaviti i kroz nejasne granice između kulture i prirode (Kristeva 1982, 75). Moguća veza fotografskog paradoksa, zazornosti i objekta, pojačana je kroz konotativne procedure fotografije na albumu “Come on Pilgrim”. Fotografije Larbalestiera vrlo često konotiraju zazornost te je uočljivo da je fotografski paradoks element kojim se koristi pri konstruisanju konotativne poruke. Za razliku od fotografije na omotu Brus Springstinovog albuma “Darkness of the Edge of Town”, gde su konotativna i denotativna poruka spojene u isti plan kroz stereotipe, denotacija i konotacija na fotografiji na omotu “Come on Pilgrim” tu vezu ostvaruju kroz fotografski paradoks koji je prisutan u fotografiji kao medijumu. Obe fotografije prikazuju konstruisanu scenu i za obe fotografije su korišćeni filmovi, kolorit i rasveta kao konotativna procedura. Međutim, dok prva fotografija podstiče identifikaciju sa subjektom, druga podstiče alijenaciju u odnosu na subjekat, projektujući ga u područje odbojnog, zazornog i objektnog.

Lingvistička poruka

Povezanost fotografije i lingvističke poruke u nazivu albuma i nazivima i tekstovima pesama je jedna od specifičnosti korišćenja fotografije na omotima muzičkih albuma. Ova veza, utiče na konotativnu poruku fotografije. Lingvistička poruka je na ovom albumu predstavljena kroz tekst koji deluje kao da nije akcentovan već integrisan i naturalizovan, ispisan na samoj fotografiji. Tekst i fotografija čine jedinstven predmet. Deo lingvističke poruke je i naziv fotografije koji je ona dobila po nazivu jedne od pesama - “Nimrod's Son”. Naziv fotografije nije označen na fotografiji, već joj se pripisuje tek naknadnim informisanjem. “Come on Pilgrim”, naziv albuma, nije i naziv pesme ali je stih iz pesme “Levitate me”. Ispisana i neispisana lingvistička poruka, nazivi pesama, albuma i fotografije su isprepletani ovim vezama, kao da se kroz njih još više utvrđuje njihov konotativni plan i njihov karakter integralnog predmeta.

Tekstovi pesama na albumu se bave religioznošću (Caribou, Levitate me, Nimrod's Son, The Holiday Song) i incestom (Nimrod's Son, The Holiday Song). Prljavština, telesna oštećenja, bol, raspadanje, greh, su motivi koji se najčešće pominju.

Lingvistička poruka, kroz naziv albuma i tekstove pesama, ima ulogu sidrišta fotografske poruke. Sidrište ograničava polisemičnost fotografskog prikaza usmeravajući tumačenje poruke u odgovarajućem kontekstu. Čitanje fotografije je, kroz lingvističku poruku usmereno ka tumačenju znakova kroz kontekst religije i biblijske reference. Osoba prikazana na fotografiji, kroz lingvističku poruku, postaje simbol posrnulog hodočasnika (eng. pilgrim) koji je popustio pred telesnim iskušenjima. Stihovi pesme “Nimrod's Son” po kojoj je fotografija dobila ime, otkrivaju kontekst u kome autor fotografije, dodeljivanjem ovog imena fotografiji, sugeriše njeno tumačenje:

“In my motorcycle mirror I think about the life I've led
And how my soul's been aking all the holes where I have bled
My image spoke to me, yes to me and often said
"You are the son of incestuous union"

U pitanju je osećaj nedostojnosti, momenat rekapitulacije dosadašnjeg života u kom se on vidi u drugom svetlu - kao grešan i prljav kroz zastrašujuću spoznaju koja izaziva zazor. Ono što je bilo svakodnevno i poznato, odjednom je abjektno. Lingvistička poruka time potvrđuje zazornost fotografije “Nimrod's Son” odnosno prikaz zazornosti na fotografiji.

Simbolička ili konotativna poruka

Retorika fotografije na omotu ovog albuma povezana je sa znakovnim sistemom hrišćanske ideologije i ideologije zapadnjačkog društva. Kako na interpretaciju poruke utiču znanje interpretatora i povezanost sa ideologijom iz koje potiču znaci i simboli na fotografiji, može se reći da svoje puno značenje i poruku ova fotografija nudi publici koja poseduje bolje poznavanje hrišćanske mitologije, zapadnoevropske književnosti i psihoanalitičkih teorija. Publika koja nije upućena u leksikon povezan sa pomenutim oblastima, može fotografiju donekle tumačiti na osnovu sopstvenog životnog iskustva i subjektivnog osećaja. Na ovom nivou tumačenja, fotografija takođe deluje zazorno, u najmanju ruku čudnom mračno i odbojno. Ona prikazuje ono što može da deluje nastrano, neuobičajeno i to čini kroz jake kontraste svetla i tame koji podstiču gotičku atmosferu. Posmatrač vidi da je scena neuobičajena i da su prikazani objekti nesvakidašnji i na osnovu toga pretpostavlja da se radi o sintagmi koju dalje treba analizirati kroz poznavanje određenog kôda. Dalja analiza i tumačenje fotografije se odvija kroz sagledavanje ostalih konotativnih elemenata (lingvističke poruke na prvom mestu) koji pomažu pri smeštanju fotografskog prikaza u odgovarajući kontekst i sužavaju njegovu polisemičnost. Prethodno poznavanje rada muzičke grupe ne može da igra nikakvu ulogu u tumačenju sadržaja jer se radi o prvom izdanju. U ovom slučaju, izdavačka kuća, odnosno poznavanje dotadašnjeg rada izdavačke kuće vrši sličnu funkciju. Izdavačka kuća 4AD je već bila poznata po nekonvencionalnim izdanjima koja su namenjena publici zainteresovanoj za muziku specifičnog stila (post pank, gotik, ambijentalna muzika, atmosferska muzika su neki od opisa muzičkih stilova njihovih izdanja), veoma različitog od muzičkih stilova glavnih tokova muzičke industrije. Njihov muzički i vizuelni stil su prepoznatljivi a odnos sa publikom podseća na relaciju institucije kulture i njihove publike pre nego na odnos prodavca i potrošača. Izdavačka kuća, u ovom slučaju, ima ulogu sličnu ulozi kustosa izložbe ili pouzdanog preporučioca, čiji je dotadašnji rad garancija da je i novo izdanje, sasvim nepoznate grupe, deo istog diskursa. Zbog toga i samo objavljivanje albuma od strane ove izdavačke kuće, takođe deluje kao sidrište za tumačenje fotografske poruke. Fotografija na omotu ovog albuma se oslanja i na prethodno iskustvo sa izdanjima izdavačke kuće 4AD ili na poznavanje odgovarajućeg muzičkog žanra, kako bi bilo moguće odgonetnuti muzički i poetski sadržaj koji se može očekivati na ovoj ploči. U kontekstu izdavačke kuće, fotografija “Nimrod's Son” postaje deo prepoznatljive gotik ikonografije i možda, na prvi pogled, dovodi u zabludu publiku da se radi o takvoj vrsti muzike. Međutim, fotografija je usmerena na naturalistički prikaz tela koji nije toliko prisutan na omotima albuma gotik muzike, tako da je na taj način odstranjena direktna veza sa tim muzičkim stilom.

Elementi prikazani na fotografiji imaju ulogu simbola zahvaljujući primenjenim retoričkim tropama. Sa druge strane, identifikacija metafora i drugih tropa na fotografiji može da pruži uvid u to koja vrsta leksikona je favorizovana u komunikaciji kroz fotografiju o kojoj je reč (Chandler 2002, 126).

Retoričke trope upotrebljene na fotografiji na omotu albuma “Come on Pilgrim” su metafora, metonimija i sinegdoha.

Metafore su iz već pomenutog domena religijskih simbola koji se susreću i u slikarstvu Renesanse i Nadrealizma (Iskušenje Svetog Antona od Hieronimusa Boša i Salvadora Dalija) i književnosti (Iskušenje Svetog Antona od Gistava Flobera). Riba koja je u hrišćanstvu korišćena da simboliše Isusa Hrista, na fotografiji je prikazana mrtva i probodena ekserom kao metafora za neispunjen zavet ili izdaju hrišćanskih moralnih vrednosti. Na slici "Iskušenje Svetog Antona" Hieronimusa Boša, motiv ribe je višestruko prisutan kao metafora za lažne proroke koji na svojim leđima nose i lažna obećanja – kule ili ljude. Kod Salvadora Dalija, ulogu ribe su preuzeli konj i slonovi koji na svojim leđima nose iskušenja. Riba na fotografiji "Nimrod's Son" je metafora za počinjen greh i izdaju.

Metafora je prema Čendleru bazirana na očiglednoj nepovezanosti, dok metonimija uključuje upotrebu jednog označenog na mestu drugog koji je direktno povezan ili koji asocira na njega na neki način (Chandler 2002, 129). Metonimija često primenjuje zamenu posledice njenim uzrokom kao što animalistički prikaz leđa subjekta na fotografiji "Nimrod's Son" predstavlja manifestaciju njegovog telesnog greha a njegova obrijana glava istovremeno predstavlja celibat na koji se obavezao. Zgužvana tkanina nalik na posteljenu "stoji" kao metonimija za tip telesnog greha koji je počinio kao i detalj tela druge osobe sa delimično vidljive druge fotografije. Razumevanje značenja metonimije se bazira na iskustvu zbog direktne povezanosti i funkcionisanja unutar istog domena, za razliku od metafore koja zahteva transpoziciju između domena, pa time i veću informisanost i imaginaciju. Zbog toga, poruka koju je moguće tumačiti kroz metonimiju na ovoj fotografiji, ipak može da bude potpuna čak i u situaciji u kojoj posmatrač ne otkriva značenje metafore.

Sinegdoha se bazira na zameni celine njenim detaljem ili detalja celinom. U tom smislu, svaka fotografija predstavlja sinegdotu jer predstavlja prikaz dela ambijenta (prostora) koji se nastavlja i van okvira fotografskog kadra. Utisak je pojačan ukoliko je okvir naglašen i ukoliko fotografisan objekat nije u potpunosti u kadru (na primer detalj lica). Sinegdoha je na omotu albuma "Come on Pilgrim" primenjena u više navrata. Okvir prve fotografije naglašava da je još jedna fotografija deo celine. Druga fotografija je samo manjim delom prisutna tako da je sama primena fotografskog predmeta na omot ploče primer sinegdoha koja ostavlja posmatraču da uz pomoć imaginacije ili dedukcije shvati poruku ovakvog, netipičnog pozicioniranja. Dizajner je mogao da prikaže samo jednu fotografiju a da izostavi drugu, tako da pitanje zbog čega to nije učinio postaje značajno. Obe fotografije, od kojih je jedna prikazana u celini a druga delimično, pokazuju primenu sinegdoha tipične za fotografiju. Posmatrač pretpostavlja ambijent i situaciju čiji deo je delimično vidljiv na fotografijama. Taj prostor je mračan, nalik na zatvorsku ćeliju, pećinu ili tamnicu i takođe predstavlja metonimiju za duhovnu i psihološku patnju.

Poza koju zauzima čovek prikazan na fotografiji predstavlja još jednu sinegdohu kao vizuelni izraz kajanja i izgubljene borbe sa "unutrašnjim demonima".

Sintagmatska i paradigmska analiza fotografije na omotu albuma "Come on Pilgrim"

Sintagma je u fotografskom prikazu prisutna kroz denotiranu poruku koja naturalizuje konotiranu poruku određenu kroz paradigmu. Denotirana poruka se otkriva kroz sintagmu koja je definisana kroz objekte prikazane na fotografiji i nije u vezi sa sistemima izvan datog prikaza. Konotirana poruka se otkriva kroz paradigmu koja je u vezi sa sistemima izvan datog fotografskog prikaza.

Sintagma

Objekti prikazani na fotografiji povezani su kompozicijom kadra. Među njima su uspostavljeni prostorni odnosi koji takođe čine deo denotirane poruke odnosno sintagme. Kako je o

objektima već bilo reči u ovoj analizi, potrebno je objasniti i kompoziciju objekata kao gradivnog dela sintagme fotografije.

Kompozicija je centralna, što znači da je fokus pažnje posmatrača u centralnom (središnjem) delu fotografije. Subjekt je postavljen u središte kadra i zauzima veću površinu u odnosu na druge prikazane objekte koji se nalaze sa desne strane i u gornjoj i donjoj polovini kadra. Leva strana fotografije je jednolične, crne boje i upotrebljena je za isticanje teksta (naziva albuma, grupe i pesama). Dinamika kompozicije proizilazi iz izvesne asimetrije koja odvodi pogled posmatrača od centralnog dela u kom su maljava leđa subjekta ka jako osvetljenom poluprofilu njegovog lica. Jako osvetljenje, koje privlači pažnju posmatrača, dalje odvodi pogled ka prikazu ribe koja je ekserom pričvršćena za draperiju na zidu. Time ovaj objekat dobija na značaju u kompoziciji, kao objekat koji je neočekivan. Neočekivan element koji privlači pažnju i neobjašnjivo interesovanje posmatrača Bart je nazvao punktum. Punktum može da bude objekat prikazan na fotografiji ili odnos među prikazanim objektima koji je neočekivan i koji prekida racionalno tumačenje konotirane poruke ili studiuma (Barthes R, 2011, 30). Prikaz ribe probodene ekserom i odnos prema subjektu predstavlja punktum fotografije i pripada njenoj sintagmi ali istovremeno kroz njega prodire i konotirana poruka koja pripada paradigmi i koja je u vezi sa kulturnim i religijskim kodovima. Zbog prodiranja konotacije u denotativni plan, punktum na ovoj fotografiji nije u potpunosti denotacija, već je delimično lišen denotativne naivnosti. Sa druge strane, moguće ga je posmatrati i kao poruku bez kôda, odnosno bez uključivanja i poznavanja leksikona hrišćanske mitologije.

Deo sintagme je i prikaz bogato nabrane tkanine u donjem delu fotografije. Nabori tkanine deluju barokno, raskošno, donekle i ženstveno i u kontrastu sa prikazanim subjektom. Ovaj odnos bi mogao da predstavlja još jedan punktum fotografije jer prekida plan studiuma povezanog sa paradigmatiskim tumačenjem fotografske poruke, tako što ga prekida stvarajući neobjašnjiv osećaj važnosti i diskontinuiteta.

Paradigma

Posmatran u odnosu na ostale omote albuma izdavačke kuće 4AD, na ovom omotu su delimično primenjene iste procedure prilikom izbora i tretmana fotografije, kao i oblika slova. Većina omota ove izdavačke kuće uključuje fotografiju, najčešće tamnih boja, zamućenu, nejasnog i denotativnog i u konotativnog plana. Ni na jednom omotu albuma izdavačke kuće se ne pojavljuju jasne fotografije članova grupe. Izostavljanje portreta članova grupe je osamdesetih godina, naročito nakon pojave Pank pokreta, bila praksa u dizajnu omota albuma karakteristična za nezavisnu muzičku scenu kojoj su pripadali muzičari koji su objavljivali albume za izdavače kao što su Factory Records, 4AD, Beggars Banquet, Rough Trade. Odsustvo portreta muzičara je u tom smislu jedna od konotacija kojom se omot albuma povezuje sa nezavisnom muzičkom scenom ili sa onim delom sveta popularne muzike koji ističe umetničku i negira konzumerističku komponentu.

Izbor fotografije za omot albuma je baziran na povezanosti tekstova i njihovih poruka sa porukom i atmosferom fotografije, zajeničkim preferencama dizajnera, fotografa i autora muzike ka nadrealizmu i psihoanalizi kao i odnosom prema religioznosti. U ovoj vezi se ogleda i paradigmatiska struktura fotografije koja konotativni plan smešta u kontekst nezavisne muzičke scene, sa jedne strane i leksikon nadrealizma, teorije psihoanalize i religije sa druge strane.

VIII. 4. Semiotička analiza omota ploče Wish You Were Here grupe Pink Floyd



Slika 8 autor Storm Torgerson, studio Hypgnosis

Omot albuma Wish You Were Here, grupe Pink Floyd iz 1975. godine je jedan od kompleksnijih omota u istoriji rok i popularne muzike. Autor omota je dizajnerski studio Hipgnosis na čijem čelu je bio Storm Torgerson. Ovaj studio, kao i sam Thorgerson, predstavljali su vodeći uticaj u pristupu dizajnu omota. Oni su, pomerali granice i u smislu tehničkog pristupa kao i u idejnom smislu. Njihova dela – omoti su najčešće bili koncipirani sa jednakom pažnjom sa kojom je bila komponovana i prezentovana muzika na ploči. Može se reći da su Hipgnosis izvršili ogroman uticaj na vizuelno predstavljanje muzike na omotima gramofonskih ploča. Treba istaći i da se

rad ovog dizajn studia može posmatrati analogno radu grupe Pink Floyd. Iako nisu bili isključivo vezani za muzičku grupu Pink Floyd (poznati su njihovi omoti i za Led Zeppelin, UFO, Genesis...) vidljiva je njihova bliskost i čvrsta saradnja na svakom od omota. Rad na omotu Wish You Were Here je dokumentovan u brojnim intervjuima sa članovima grupe kao i samim Thorgersonom iz kojih se stiče utisak da je on bio neka vrsta “člana grupe” u vreme snimanja albuma. Provodio je dosta vremena sa muzičarima u studiu, diskutovali su o temi albuma tokom susreta koji su ličili na ono što bi se u korporativnom svetu nazivalo “brejnstorming” sesijom. Prateći proces nastanka omota, stiče se utisak da je on “izrastao” iz tekstova i muzike koja se nalazi na ovom albumu.

Fotografije sa ovog omota, postale su prepoznatljiv deo vizuelne komunikacije popularne kulture. Čovek u plamenu je jedna od ikoničnih fotografija koja ukazuje na Pink Floyd i rok muziku sedamdesetih godina.

Opis omota

Omot je bio potpuno sakriven crnim, odnosno plavim (SAD izdanja) neprovidnim celofanom u koji je bio uvijen i koji je bilo potrebno pocepati kako bi se došlo do omota i ploče. Ovaj postupak je bio dogovoren sa članovima grupe, snimateljem i svima koji su bili prisutni u studiu Abbey Road u vreme pauze u toku snimanja jer je adekvatno ilustrirao temu odsustva kojom se album bavi. Ovo bukvalno poništavanje, odnosno negiranje omota, nije odgovaralo izdavačkoj kući koja je zahtevala da se na foliji pojavi barem nalepnica sa imenom grupe i albuma (Blake

2008, 315). Na nalepnici je bio crtež dve mehaničke ruke u procesu rukovanja. Kružnog je oblika. Krug je podeljen na četiri jednaka dela a svaki je obojen drugačijom bojom koja predstavlja 4 alhemijska elementa (vatra, vazduh, voda i zemlja) Ova nalepnica se pojavljuje i na samoj ploči, u centralnom delu, a njen autor je dizajner, George Hardie.

“Pravi” omot albuma se postepeno otkrivao uništavanjem crne folije. Omot je kompleksan, sastoji se iz 4 fotografije i 4 stranice koje su potpuno ravnopravne te je nemoguće sa sigurnošću odrediti koja bi bila naslovna strana. Fotografije ne obuhvataju celu površinu omota već su manje, tako da bela pozadina omota deluje kao paspartu ili okvir svake od njih. Na jednoj fotografiji je prikazano rukovanje dvojice muškaraca u biznis odelima. Jedan od njih je u plamenu. Na drugoj fotografiji je biznis odelo bez lica i ručnih zglobova (odelo bez sadržaja) u sred pustinje, koje u jednoj “ruci” drži potpuno beo omot ploče i kofer na kome su nalepnice koje referiraju ka raznim albumima Pink Flojd (Obscured by Clouds, Dark Side of the Moon i Wish You Were Here). Sledeći sloj omota otkriva još dve fotografije: fotografiju plivača koji deluje kao da je tek uronio u vodu, ali je njena površina savršeno mirna, kao da je on duh koji nije mogao da napravi ni najmanji mehurić ili pokret u vodi i fotografiju crvene, transparentne tkanine koja lebdi u prostoru.

Fotografija plivača koji ne pravi talase je bila posebno draga Torgersonu pa je odlučio da ona bude priložena i u obliku razglednice uz album Wish You Were Here.

Na omotu nema naziva albuma niti imena grupe. I jedno i drugo se nalazi samo na nalepnici i na kružnoj etiketi u sredini ploče.

Koncepcija omota

Karakteristično za koncepciju ovog omota je da se ona odvijala paralelno i zajedno sa razvojem koncepcije samog albuma. Dakle, omot nije nastao na kraju kada je rad u muzičkom studiu bio okončan, već su slike nastajale kroz istu inspiraciju iz koje je nastajala muzika i tekstovi. Iako je i u samom nazivu impilirano da je glavna tema kojom se album bavi odsutnost, teme koje se takođe pojavljuju su odnos prema muzičkoj industriji i nedostatak emocija. Kroz analizu koncepcije omota, postaje jasnije kako su ove tri teme povezane kroz uzročno posledične veze.

Odsustvo

Album Wish You Were Here već u samom nazivu implicira odsustvo i nedostajanje, tako da je omot koncipiran oko ove teme. Emocionalno odsustvo je vidljivo i kroz tekstove i kroz muziku ali i kroz situacije iz svakodnevnog života članova grupe. Poznato je udaljavanje jednog od osnivača grupe – Sid Bereta, koje preostali članovi grupe nikako nisu uspevali da prihvate u potpunosti a opisano je u pesmi Shine on You Crazy Diamond koja otvara album i narativ ploče. Njihovo delimično prihvatanje situacije je bilo obojeno teškim osećajem krivice koji je učvršćivala sumnja da su dovoljno uradili da pomognu prijatelju i da ga zadrže u grupi. Mistični ton albumu daje i događaj tokom snimanja, kada se Sid Beret pojavio u studiu Ebi Roud, izobličen do neprepoznatljivosti za svoje najbliže prijatelje. Na jedinoj fotografiji koja svedoči o toj poseti je Sid Beret koji je veoma deblji nego što je bio, sa izbrijanom glavom i obrvama u beloj košulji i sa pantalonama navučanim preko stomaka. Njegov pogled ka fotoaparatu je zastrašujuće odsutan.

Dizajner i blizak prijatelj članova grupe Storm Torgerson je bio prisutan tokom snimanja albuma i pratio grupu na turneji. Njihovo poznanstvo i prijateljstvo sežu do detinjstva i perioda osnovne škole a kasnije umetničkih i arhitektonskih škola koje su svi pohađali. Njihova zajednička istorija sugeriše atmosferu u kojoj je nastajala muzika, tekstovi i vizuelni elementi (scenografija, poster, spotovi, animirani filmovi i omoti albuma). Svi članovi grupe su poznavali terminologiju i osnovna pravila vizuelne komunikacije dok je Torgerson poznao muziku u istoj meri.

Torgerson je u svojim intervjuima često govorio ovom omotu kao o jednom od najstudioznijih omota na kojima je radio. Prateći grupu u procesu stvaranja muzike, posebnu pažnju

je obraćao na tekstove i, možda pre njih samih, shvatio da se oni više bave neostvarenim prisustvom nego lamentom zbog psihičke bolesti jednog od njihovih bliskih prijatelja i osnivača grupe Sid Bereta. Zbog toga je omot usko povezan sa interpretacijom ideja koje tekstovi i sama muzika pretenduju da prenesu, dok se tendencija ka bilo kakvoj dopadljivosti i podilaženju publici negiraju.

Torgerson je smatrao da omot treba da što vernije prenese i objasni poruku koju muzika i njeni tekstovi kreiraju. Kako je govorio, njegov posao je da osmislim sliku koja je povezana samuzikom a ne da dekorišem (Schaffner 2017, 251). Provodio je mnogo vremena sa članovima grupe i pratio ih na turneji u SAD. Bio je potpuno upućen u nastanak samog albuma i na određen način učestvovao u njemu. Osim poruke, Torgerson je isticao emocije i atmosferu koju stvara muzika kao važne pokretače u koncipiranju omota. Smatrao je da Pink Floyd definiše atmosferu putem muzike bolje nego bilo ko drugi. “Oni su mogli da kod publike proizvedu određenu emociju kroz malo više od dve note. Uvod u pesmu Shine on You Crazy Diamond ima četiri note a čini čudo. Ona sugerise sliku otvorenog prostora u unutrašnjosti misli ili nekog nepoznatog predela. Mnoge moje slike su refleksija tih emocija” - govorio je Torgerson (Ibid.).

Koncepcija omota se odvijala paralelno ili istovremeno sa koncepcijom samog albuma. Torgerson je putovao sa članovima grupe tokom turneje koja je prethodila snimanju albuma. Provodili su dosta vremena zajedno razmišljajući i diskutujući o novom albumu. Centralna figura o kojoj je bilo reči je bio Sid Beret, čije odsustvo će postati lajtmotiv i kasnijih albuma grupe. Tokom rada na albumu Wish You Were Here odustvo, odnosno negacija prisustva, je dominantna tema. Album se posebno bavi situacijama u kojoj je osoba fizički prisutna ali se njene misli nalaze na nekom drugom mestu. Osoba je fizički prisutna ali su njene misli i osećanja odsutne. Tom vrstom posebne odsutnosti se bavi ovaj album i kroz tekstove i kroz fotografije na omotu.

Muzička industrija



Slika 9 autor Storm Torgerson - studio Hypgnosis

Takođe je vidljiv još jedan koncept koji je izražen i u muzici, tekstovima i fotografijama na omotu. Radi se o odnosu članova grupe prema muzičkoj industriji i muzičkom biznisu. U filmu “Pink Floyd – The Story of 'Wish You Were Here' ” iz 2011 godine, Rodžer Voters se seća kako su se osećali nakon velikog uspeha albuma Dark Side of the Moon. On kaže da su bili veoma mladi i da nisu znali šta bi trebalo da bude sledeći korak. Na koji način da nastave da se bave muzikom kada ih je muzički biznis, čiji deo nisu želeli da budu, prigrlilo tako iznenada? Da li je to jedan od događaja koji je podstakao Sid Bereta da ih napusti, da se povuče i pređe “na drugu stranu razuma”? Ova pitanja i eksplicitno negativni stavovi prema muzičkoj industriji

provejavaju kroz omot (fotografija čoveka koji gori i fotografija odela bez osobe sa praznim omotom ploče) i tekstove pesama

(Welcome to the Machine, Have a Cigar). Tematika lažne srdačnosti oličene u gestu rukovanja dve mehaničke šake na nalepnici na omotu ali i na fotografijama je povezana sa pričom o muzičkom

biznisu odnosno njihovim viđenjem muzičke industrije. Ovakvo rukovanje je manifestacija fizičke prisutnosti i ritualnog ispoljavanja prijateljstva ali potpuno praznog i beznačajnog. Ovde se i osvrta na muzičku industriju i socijalne teme sabiraju u istoj tački – onoj koja se bavi odsutnošću. Akteri su fizički prisutni i vidljivi ali se njihove emocije i misli kreću nekim drugim predelima.

Direktna aluzija na muzičku industriju je vidljiva i u dekodiranju fotografske poruke sa fotografije na kojoj je prikazan čovek u odelu koji gori. Publika je ovu fotografiju vezala uz sleng “getting burned” koji se koristio za muzičara koga je muzička industrija izradila.

Druga fotografija, koja takođe upućuje na negativan odnos prema muzičkoj industriji, prikazuje opet čoveka u odelu, kako drži providnu gramofonsku ploču na kojoj je album Wish You Were Here, dok mu je jedna noga naslonjena na kofer izlepljen nalepnicama koje upućuju na prethodne albume grupe Pink Floyd. Lice, članci na rukama, i nogama su izbrisani, tako da je telesnost osobe odsutna i pred posmatračem je samo njena ljuštura u obliku odela trgovačkog putnika ili oopenara.

Negacija omota (odsutni omot)

Tokom turneje u SAD Storm Torgerson je u prodavnici gramofonskih ploča primetio omot ploče Country Life, grupe Roxy Music koji je bio obavijen neprovidnom zelenom folijom kako bi se prikrila fotografija dveju manekenki u toplesu. Ova praksa prikrivanja celog omota ili njegovih delova koji su se smatrali eksplicitnim ili uvredljivim, kao i cenzura fotografija i slika koje su se smatrale neprikladnim od strane izdavača je bila učestala pa je verovatno Torgersona to inspirisalo da primeni sličan koncept na omot albuma Wish You Were Here. Na taj način omot je negde drugde, odsutan je, poništen i to je potpuna ilustracija samog naziva albuma. Time je omot dobio dva lica: jedno, prodajno, vezano za tržište i drugo, privatno, intimno, namenjeno publici grupe.

Negiranje omota njegovim obavijanjem u neprozirnu foliju nije bio koncept koji je našao na odobrenje izdavačkih kuća. Ne samo što je ova folija povećavala cenu ploče, već je sakrivala slike koje bi mogle da pomognu prepoznavanju i prodaji albuma. EMI u Engleskoj je koristio omote izlažući ih u izlozima i ovakav omot im nije odgovarao, dok se američki CBS oslanjao na omote kao marketinško sredstvo i nikom nije bilo jasno zbog čega se Pink Floyd odriču takvog “marketinškog potencijala”. U mnogim slučajevima, izdavačke kuće su uspevale da nametnu svoje zahteve u pogledu rešenja na omotima gramofonskih ploča. Ipak, postoji i jednak broj slučajeva, naročito etebliranih muzičkih grupa sa vernom i mnogobrojnom publikom, koje su mogle da postavljaju uslove i da zahtevaju da omoti njihovih albuma budu baš onakvi kakvim su ih planirali i zamišljali. Takav slučaj je bio i sa Pink Floyd. Iako se izdavačke kuće nisu slagale sa Torgersonovim “javnim” i “privatnim” licem albuma i direktnom interpretacijom odsustva ili praznog prisustva, morale su da prihvate rešenje.

Nalepnica: prazni rituali i 4 ezoterična elementa

Na neprovidnom “tržišnom” omotu, nalazila se nalepnica pomoću koje je jedino bilo moguće identifikovati naziv albuma i grupe koja ga je napravila. Nalepnica je bila javno, tržišno lice proizvoda, njegova deklaracija. Ipak, nalepnica je takođe bila pažljivo oblikovana i ispunjena komunikacijskim sadržajima koji su išli dalje od pukog deklarisanja proizvoda. Nalepnicu je osmislio i realizovao Džordž Hardi, takođe deo kolektiva dizajnerskog studija Hipnozis. Na nalepnici su prikazane dve mehaničke ruke u činu rukovanja na kružnoj pozadini koja je podeljena na 4 jednaka dela koja referiraju ka 4 elemenata: vatri, vazduhu, vodi i zemlji. Ezoterični znaci su se često pojavljivali na omotima grupe Pink Floyd kao i drugih grupa sedamdesetih godina kao što je Led Zeppelin. Uprkos protivljenju Rodžer Votersa, ova četiri elementa su povezana sa astrološkim znacima svakog od članova grupe: vatra (znak lava – Ričard Vrajt), vazduh (vodolija – Nik Mejson), voda (ribe – Dejvid Gilmur) i zemlja (devica – Rodžer Voters). Četiri elementa se

provlače i kao dopunska tematika na četiri fotografije koje čine omot. Čovek u plamenu predstavlja element vatre. Ronilac na razglednici predstavlja vodu. Crvena tkanina koja lebdi na vetru predstavlja vazduh. Čovek bez lica u pustinji predstavlja zemlju.

Obavijanje omota u neprozirnu foliju i nalepnica su delovali oslobađajuće na Torgersona jer je mogao da strukturira omot na način koji nije uslovljen tržišnim i marketinškim pravilima. Omot nije morao da ima naziv albuma ni grupe. Mogao je da bude opsukarn, tajanstven, kriptičan ili otvoren u onoj meri u kojoj su on i članovi grupe to želeli da bude.

Antikorporacijski stav

Od prvog albuma grupa Pink Floyd pokazuje jasan negativan stav prema bilo kojim vrstama korporacije, eksploatacije radnika, kapitalističkog društva i to kroz odnos prema muzičkoj industriji. Omoti, često puni simbola, intrigantnih poruka i neočekivanih elemenata, nedvosmisleno upućuju na nepodržavanje sistema funkcionisanja muzičke industrije. Njihove ploče, mada svakako produkt industrijske proizvodnje, kao i sve ostale ploče na tržištu, pomoću omota dobijaju lice predmeta koji se na poseban način "otrgao" iz sveta u kome vladaju korporativni zakoni. U razgovoru koji sam vodila sa poznavaoцем popularne kulture, novinarom i kritičarem Draganom Ambrozićem, on prepoznaje ovu tendenciju kod mnogih muzičara sedamdesetih godina: "Ovo je ta, kao antikorporativna oštrica se nije izgubila kod Pink Floyda, mada su prodavali milione i milione ploča. Kao kod Zigi Stardasta koji ima jednu vrlo kritiku tog jednog britanskog sivila koje boji život mračnim bojama, nema ništa veselo u tome, a onda se on pojavljuje onako kao šljašteća suprotnost i proživljava sve ono lepo što bi ljudi želeli da im se desi. I nudi im priču, doživljaj, dramu da bi oni prošli kroz to i oslobađa ljude na neki način. To se stvarno desilo, nije to sad bilo igra. U slučaju Dejvid Bouvija je bio stvaran pomak sa stvarnim ljudima i sa stvarnim životima tih ljudi. U tome je negde veličina i čar i magija Dejvid Bouvija bila kao izvođača, u tim nekim ranijim periodima. Nije to bila gluma glume radi, igra igre radi, presvlačenje presvlačenja radi, kao kod nekih izvođača kasnije. To je stvarno, u tom trenutku, delovalo oslobađajuće... Opet to je bilo dato na jedan prihvatljiv način Englezima, kao u fazonu "ovo je još luđe od nekog našeg najluđeg vudvilja".



Slika 10 autor Storm Torgerson - studio Hipgnosis

Meddle je "prst u oko" izdavačkim kućama i muzičkoj industriji uopšte. Fotografija krave, na omotu albuma Atom Heart Mother (Pink Floyd), kako Ambrozić primećuje je gotovo pank potez:

Mnogo je zasnovano, naravno, na toj tradiciji, ali kao dato sa vrlo jasnim rock'n'roll stavom i istom tom antikorporacijskom oštricom i on u stvari, kritikuje rock'n'roll kao biznis, isto kao i Pink Floyd. Cela ta generacija koja je odrasla tamo, mada je prodavala mnogo ploča, je zadržala tu antikorporacijsku oštricu i kasnije. "

Odsustvo naziva grupe i naziva albuma na omotu ploče je ono što je izdavačke kuće najviše brinulo i čini se da su taj "prestiz" mogli da zadrže samo oni muzičari čija publika je na neki, izdavačkim kućama svakako neobjašnjiv način, ipak kupovala velike količine ploča. Oni manje prodavani i poznati, morali su da se povinuju zahtevima izdavačke kuće u pogledu koncepcije omota.

Posmatran na ovaj način, omot albuma Atom Heart Mother a kasnije i

“Takav ludački provokativni omot bi se očekivao od punk benda kasnije npr.” Omot albuma Medl je makro fotografija uha pod vodom, ali iz više biografija grupe i intervjua, saznaje se da je Torgerson za ovaj omot planirao fotografiju krupnog plana anusa majmuna.

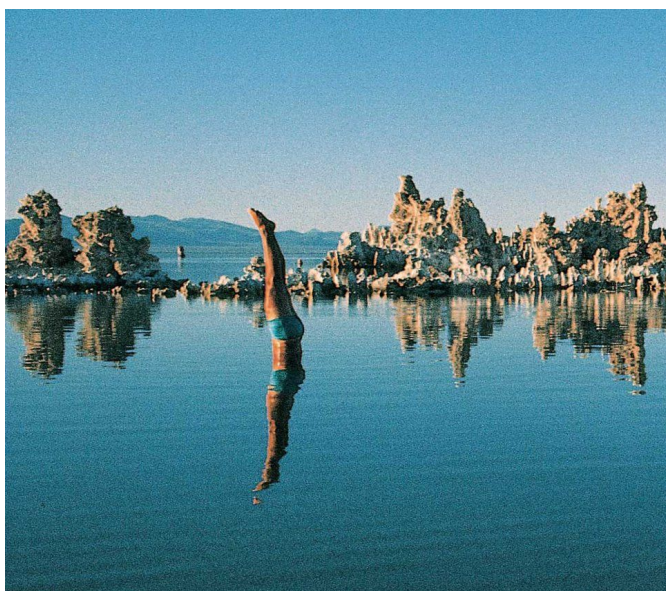
Muzika grupe je bila više impresionistička a tekstovi, naročito od sredine sedamdesetih, dosta socialno angažovani. Međutim, vizuelni izraz grupe je uvek bio socialno angažovan. Nekada eksplicitno a nekad prikriveno. U slučaju omota albuma Wish you were here, radi se o eksplicitnim porukama.

O fotografijama na omotu

Fotografija na kojoj se dva čoveka u biznis odelima rukuju, snimljena je u Warner Bros studiu u Los Angelesu. Na fotografiji su dvojica kaskadera (Roni Rondel i Deni Rodžers). Jedan je nosio odelo otporno na vatru ispod biznis odela. Prema navodima Torgersona, ova fotografija je inspirisana idejom da ljudi imaju tendenciju da sakrivaju svoja prava osećanja zbog straha da će “biti spaljeni”. Kao što je već pomenuto, publika je ovu fotografiju tumačila kao metaforu za frazu iz slenga “getting burned” koja se koristila za muzičare kojima muzička industrija nije isplatila honorare. Powell i Thorgeron objašnjavaju koncepciju ove fotografije u knjizi 100 Best Album Covers: The Stories Behind the Sleeves: “ 'Odsustvo' jasno izbija na površinu kao tema albuma – emocionalno i fizičko odsustvo. U vezama, kada se ljudi povuku – povuku svoje emocionalno prisustvo – i postanu odsutni, najčešće se radi o strahu da će biti povređeni ili 'da će se opeći'. Otuda čovek koji gori – čovek u vatri” (Deal 2015.)

Prema Torgersonovim rečima, fotografija praznog odela je prikaz čoveka koji “prodaje dušu” u pustinji. To je prikaz trgovačkog putnika koji u jednoj ruci drži gramofonsku ploču koja je providna. Pod njim je kofer koji stvara konotaciju da se radi o trgovačkom putniku. Na koferu su nalepnice na kojima su pređašnji omoti albuma grupe Pink Floyd. On nudi svoje proizvode u pustinji. Ova fotografija deluje nadrealno, kao da je izašla iz nekakvog sna, jer su retuširanjem izbrisani delovi tela koji vire iz odela (lice, članci na rukama i nogama). Fotografija je snimljena u pustinji Juma u Kaliforniji.

Ove dve fotografije su stilski povezane i stiče se utisak da se radi o narativu koji nastaje povezivanjem ovih fotografija u vremenski sled.



Slika 11 autor Storm Torgerson - Studio Hipgnosis

Druge dve fotografije deluju kao drugi deo celine, priče o odsustvu i priče o 4 elementa. Kod njih je odsustvo jasnije prikazano, a to se naročito odnosi na fotografiju na kojoj je prikazana crvena tkanina koja lebdi u vazduhu nošena vetrom. Tek na drugi pogled je moguće shvatiti da je tkanina obavijala žensku figuru. Njena crvena boja je u oštrm kolorističkom kontrastu za zelenom pozadinom pejzaža. Druga fotografija iz ovog bloka je u kontrastu sa prethodnom. Vrlo monumentalna, smirena, u plavičastim tronovima. Ovde je očigledno odsustvo pokreta. Ronilac je uskočio u vodu, ali voda ne pokazuje nikakve znake života. Ona je nepomična, bez talasa, mehurića, ni

nalik onoj fotografiji sa omota albuma Meddle. Pored odsustva pokreta, plava boja deluje takođe smireno i time je ova fotografija komplementarna fotografiji sa crvenim velom. Fotografija ronioca je snimljena na jezeru

Mono u Kaliforniji, koje je nazvano Monosee u beleškama na omotu. Ronioce je bio joga praktičar koji je mogao dovoljno dugo da zadrži dah pod vodom da bi voda bila potpuno mirna u momentu fotografisanja¹³¹. Ova fotografija je bila ubačena kao razglednica u omot kako bi forma razglednice postavila naziv albuma u ironični kontekst. O tome govore Aubrey Powell i Storm Thorgerson u knjizi 100 Best Album Covers: The Stories Behind the Sleeves: “Naziv albuma jasno potiče od teme o odsustvu. To je ironični zahtev koji implicira suprotnost referirajući ka razglednicama poslatim iz inostranstva od ljudi koji su verovatno zadovoljni što niste u blizini. Vaše odsustvo je ono što se traži, ne vaše prisustvo. U skladu sa tim, razglednica je bila u svakom pakovanju.” (Deal 2015)

Torgerson je često pominjao u intervjuima da je za Hipnozis i njega uvek bilo važno da fotografija bude prikaz onoga što se zaista odigralo pred objektivom. Čovek na fotografiji stvarno gori, ronilac je zaista uronio u jezero a mreškanje vode se smirilo. Ovakav pristup je koristio i na drugim fotografijama svodeći obradu fotografije na najmanju moguću meru. Treba pomenuti da 1975. godine, kompjuterska obrada fotografije, pomoću koje bi i amater mogao da stvori slične iluzije, nije postojala i da su ove fotografije delovale kao kadrovi iz visokobudžetnih holivudskih filmova.

Kada je fotografije predstavio članovima grupe, začuo se aplauz. Torgerson kaže da je to bio poslednji put da je tako nešto doživeo. Svi koji su došli u kontakt sa fotografijama za ovaj album, bili su začuđeni i uvek postavljali pitanje: “Kako?”

Konotativne procedure na fotografijama na omotu albuma Wish You Were Here, grupe Pink Floyd

Na koji način je Torgerson koncipirao fotografije koje će izazvati aplauz članova grupe a publiku ostavljati u prijatnoj neizvesnosti pred pitanjem: “Kako?”. Kako ove fotografije podstiču narative i tumačenja koja nikada nisu sasvim čvrsta i jasna?

Poruka koju fotografija prenosi, ili njeno drugo značenje (pored denotativnog – očiglednog) ostvaruje se kroz različite nivoe u nastanku fotografije. Bart definiše 6 konotativnih procedura. Prve tri – trik efekti, poza i objekti – stvaraju konotacije kroz modifikaciju same realnosti ili denotirane poruke. Druge tri su fotogenija, esteticizam i sintaksa (Barthes 1977, 21).

Efekat trika

Vera u fotografski realizam je sedamdesetih godina je već okrnjena kroz upotrebu različitih postupaka retuširanja, filtriranja i specijalnih efekata a to je vidljivo i na omotima gramofonskih ploča. Trikovi i specijalni postupci su pokretali i divljenje publike i već pomenuto pitanje “kako?”. Fotografski realizam i denotativna poruka postaju prepreka koja se prevazilazi kroz ovu virtuoznost i snabdevaju fotografsku poruku novim sadržajima. Torgerson je u svom radu na omotima često primenjivao prvu konotativnu proceduru koju Bart definiše kao efekat trika. Efekat trika se meša u denotativni plan fotografije koristeći kredibilitet denotativne poruke. U biografiji grupe Pink Floyd, Nik Mejson, bubnjar grupe kaže: “Storm je poznat po insistiranju na stvarnim stvarima umesto na primeni trikova...” (Mason N, 2005, 504). Na fotografiji čoveka u plamenu, zaista je prikazan čovek u plamenu. Nije korišćen fotografski postupak koji bi fotomontažom stvorio iluziju. Međutim, korišćen je filmski trik. Čovek ne gori zaista. Gori njegovo odelo a on je zaštićen nezapaljivim odelom koje je ispod. Ipak, neposredna opasnost je bila zaista prisutna i ona se otkriva kroz intervju sa kaskaderom koji je govorio o iskustvu sa snimanja fotografije i pomenuo da su mu se zapalili brkovi jer je vetar duvao tako da ih je plamen zahvatio. Fotografija trgovačkog putnika koji prodaje ploče u pustinji je zaista snimljena u pustinji a to potvrđuje opet naknadna priča o lokaciji na kojoj je snimljena kao i izjave članova grupe i Torgersona da se radi o Flojdu prodavcu koji “prodaje dušu u pustinji”. Fotografija čoveka koji zaranja u vodu koja je potpuno mirna je takođe

131 <http://www.feelnumb.com/2009/10/10/pink-floyd-wish-you-were-here-cover-photo/> (12.2.2018)

prikazana kako je i snimljena, bez naknadnog retuširanja. To opet saznajemo iz naknadnih priča Torgersona o joga praktičaru koji je mogao toliko dugo da zadrži dah da bi bilo moguće snimiti ga u potpuno mirnoj vodi. Trik efekat fotografije je postignut bez fotomontaže, što se ističe kao posebno značajan aspekt nastanka omota za autora. Njegova dosetljivost, napor i veština kaskadera i drugih subjekata na fotografiji, sam čin snimanja fotografija i visoki budžet se time ističu kao važni elementi a sama procedura postaje značajna koliko i rezultat. Na taj način, naknadni narativi grade auru fotografije i investiraju njeno značenje realnošću prizora. Pored toga, prvi odgovor na pitanje “kako?” je dat. Međutim, time nije razbijena “magija” fotografije o kojoj je reč jer je konotacija postignuta već na denotativnom planu. Drugim rečima, magija uverljivosti koju fotografija u sebi sadrži i dalje je prisutna dom prikaz istovremeno deluje nadrealno. Posebni fotografski efekti su primenjeni samo na fotografiji prodavca u pustinji. Retuširanjem mu je obrisano lice i članci na rukama i nogama kako bi delovao kao prazno odelo.

Poza

Poza ne spada u isključivo fotografske procedure, međutim ona takođe može da stvara konotacije. To je vidljivo na primeru fotografije na kojoj je prikazano dvoje ljudi koji se rukuju dok je jedan od njih dvojice u plamenu. Poza rukovanja je ovde upotrebljena da se predstavi praznina ovog rituala koji se praktikuje u poslovnom svetu. Metafora je pojačana kroz prikaz čoveka u plamenu sugerišući da ovaj “dogovor” koji je krunisan rukovanjem, verovatno proizvodi štetu ili čak kraj jedne osobe koja učestvuje u ritualu rukovanja. Jednostavna denotacija – dva čoveka koji se rukuju, istovremeno je konotacija – hladnoća, surovost i licemerje poslovnog sveta, odnosno baš muzičke industrije. Centralna tačka ove fotografije je upravo poza – rukovanje. Šake dva čoveka su baš u samom centru fotografije na kojoj su elementi skoro simetrično organizovani.

Poza čoveka u pustinji je takva da sugerise zanimanje trgovačkog putnika. Jedna ruka drži providnu ploču kao da je izlaže sagovorniku. Fotograf se, i u jednom i u drugom slučaju obraća publici koja može da prepozna ovu vrstu konotacije.

Poza na fotografiji snimljenoj na jezeru Mono sugerise fizičku snagu i vitalnost i deluje kao segment pokreta ili kao zamrznut kadar. Stene u pozadini i figura čoveka deluju jednako stabilno i nepromenljivo sugerišući odsustvo pokreta. Time poza prati osnovni diskurs fotografija na omotu i samog albuma – odsustvo.

Na fotografiji crvene tkanine nema ljudi. Međutim, pokret tkanine sugerise ovo odsustvo, istovremeno čineći vidljivim vazduh kao element koji je deo drugod diskursa koji prate fotografije na omotu – ezoterični elementi.

Objekat

Predmeti na fotografijama na omotu albuma “Wish You Were Here” su pažljivo odabrani i aranžirani sa ciljem konstruisanja poruke pa ih je potrebno takođe posmatrati kao deo konotativne procedure. Bart navodi važnost analize objekata u okviru semiološke analize fotografije zbog činjenice da su oni induktori asocijacije na ideje. Oni na taj način postaju pouzdan leksikon, stabilan u meri u kojoj je od njih moguće sastaviti sintaksu (Barthes 1977, 23).

Na prvoj fotografiji prikazan je čovek u plamenu (getting burned – ispaljen u slengu odnosno prevaren) koji se rukuje (prazan, licemerni gest) sa drugim čovekom u biznis odelu (hladan poslovni svet pun prevara), među barakama filmskog studia (kulise filmske i muzičke industrije – šoubiznisa). Ispred njih je slivnik (podsećanje na ono što odlazi da bi bilo potisnuto i zaboravljeno). Konotacija se pojavljuje iz ovih znakova koji su tako postavljeni da deluju kao da je scena spontana i preuzeta iz “pravog” života i kao da je posmatrač taj koji joj po prvi otkriva njen smisao. Činjenica da se fotografija nalazi na omotu ploče, smešta scenu u odgovarajući kontekst. Vera u spontanost fotografije nestaje ali sadržaj poruke time postaje jasniji i snažniji.

Na drugoj fotografiji je čovek u poslovnom odelu, tačnije prazno poslovno odelo (odsustvo, odelo bez duše) u formi osobe (poslovna uniforma, hladnoća, licemerje, trik, prevara), na nepostojećoj glavi je cilindar (trik, prevarant). U nepostojećoj ruci sa belom rukavicom (mađioničar, prevarant, prodavac magle) je providna ploča (praznina, forma bez sadržaja, laž, prevara) a jedna noga je na koferu (trgovački putnik, prodavac) koji je izlepljen brojnim nalepnicama (putovanja) koje ustvari prikazuju prethodne omote grupe (ovaj prodavac magle je zapravo predstavnik muzičke industrije čiji su deo i Pink Flojd). Konotacija je dopunjena i tvrdnjom autora omota da se radi o Flojdu prodavcu koji prodaje dušu đavolu u pustinji.

Na trećoj fotografiji je nag čovek (čovek bez odela, bez maske) koji uranja (ne vidi mu se lice, odsustvo identiteta) u savršeno mirnu vodenu površinu (odsustvo života, odsustvo pokreta). U pozadini su stene (čvrstina, monumentalnost, oštrina) koje je nemoguće ne porediti sa čvrstinom figure u prednjem planu. Konotacija se ovde formira pod uticajem prethodne dve fotografije na kojima su u fokusu odela. Upadljiva je razlika i posmatrač može da postavi pitanje da li je ovaj nag čovek zapravo čovek koji je odsutan na fotografiji u pustinji? Kontrast se nastavlja i kroz kontrast vodene površine i pustinjskog peska na prethodnoj fotografiji. Na taj način objekti na fotografijama postaju i deo veće sintakse i mogućeg narativa koji čine četiri fotografije. Konotacija o hladnom svetu muzičke industrije ovde nije direktno prisutna, već indirektno i samo u uslovima u kojima posmatrač sagledava sukcesivno fotografije na omotu. Konotacija ezoteričnih elemenata je direktna (voda)

Na četvrtoj fotografiji je u fokusu jedan jedini objekat – crvena tkanina (strast, život, energija) koja lebdi (odsustvo osobe) u vazduhu (četvrti ezoterični element).

Sintaksa

Pri analizi kroz prethodne konotativne procedure već je uzeta u obzir činjenica da su fotografije o kojima je reč deo jednog diskursa – omota albuma. One su date kao jedan kompleksan objekat sačinjen iz četiri strane. U takvim situacijama koje se često sreću u časopisima, označilac konotacije se ne nalazi na nivou svakog fragmenta sekvence (na svakoj zasebnoj fotografiji) već na nivou koji Bart naziva suprasegmentalnim nivoom, odnosno na nivou lančane povezanosti (Barthes 1977, 25).

Biznis odela na prve dve fotografije, odsustvo ljudi na drugoj i četvrtoj fotografiji, odsustvo odela na trećoj fotografiji čine sintaksu koja prati diskurs odsustva (duše, emocija, tela). Odsustvo se razmatra na kompleksnom nivou – onom na kom osoba može da bude fizički prisutna a emotivno i mentalno odutna ali i obrnuto – prisutan je duh i energija (fotografija tkanine koja lebdi) ali izostaje fizičko telo. Druga sintaksa, koja prati diskurs četiri ezoterična elementa, gradi se kroz označioce kao što je vatra na prvoj fotografiji, pesak (zemlja) na drugoj fotografiji, voda (jezero) na trećoj fotografiji i, na četvrtoj fotografiji, vazduh koji je impliciran maramom koja lebdi.

Sve fotografije su manje od formata omota albuma tako da belina omota predstavlja i njihov okvir. Međutim pravilnost okvira je na svim fotografijama narušena na takav način da one deluju kao da ga napuštaju i prelaze u “drugi svet” - svet samog objekta omota gramofonske ploče. One se “prelivaju” tako da elementi i sadržaji jedne fotografije prelaze na belinu okvira druge ili iste fotografije. Tako na prvoj fotografiji, okvir deluje kao da je u gornjem levom uglu “nagoreo” oprljen vatrom sa odela zapaljenog čoveka. Vatra sa ove fotografije vidi se na delu okvira fotografije u pustinji a kapljice vode koje nedostaju na fotografiji skakača u vodu, vidljive su na okviru iste fotografije. Ivice fotografije sa tkaninom su talasaste, kao da je i sama fotografija zahvaćena vetrom poput tkanine i drveća na njoj. Ovakvo pojavljivanje fotografija ih čvršće povezuje u sintaksu istovremeno ističući vezu fotografije sa samim predmetom. To više nisu fotografije na omotu gramofonske ploče, već fotografije-omot gramofonske ploče.

Tekst i fotografija

Pored navedenih konotativnih procedura, konotacija fotografija na omotima gramofonskih ploča je pod uticajem teksta koji se direktno ili indirektno pojavljuje na omotu, nazivu albuma ali i u tekstovima pesama na albumu. U slučaju omota albuma *Wish You Were Here*, fotografska poruka i tekst su komplementarne za razliku od slučajeva o kojima govori Bart kada kaže da je fotografija ili dominantna u odnosu na tekst (tekst je sekundarna vibracija koja pojašnjava fotografski prikaz) ili, što je bio slučaj ranije, fotografija ilustruje tekst. Bart tvrdi da je proces redukcije teksta na vizuelni prikaz prethodio sadašnjoj situaciji u kojoj se vizuelni prikaz i tekst međusobno “pojačavaju” (Barthes 1977, 25).

Koncept fotografija na omotu albuma *Wish You Were Here* je nastajao paralelno sa snimanjem albuma. Može se reći da je u ovom slučaju autor omota zaista bio u rezonanci sa muzičarima odnosno da je i sam bio član muzičke grupe zadužen za vizuelnu poruku. On je učestvovao i u koncipiranju teme samog albuma i odabiru naziva albuma. Tekstovi i vizuelni prikazi nastali su polaskom sa iste tačke ili inspiracije a rezultat je zajednički diskurs. Ovde se zbog toga ne radi o pojašnjavanju niti pojačavanju poruke, već o kompleksnom predmetu koga čine audio/tekstualno/vizuelne poruke zajedničkog diskursa.

Retorika fotografija na omotu ploče *Wish you Were Here*

Čitanje kodova u konotaciji fotografije zavisi od poznavanja jezika posmatrača slično kao kada se radi o poznavanju verbalnog jezika. Fotografije su čitljive samo onima koji poznaju kodove koji se na njima pojavljuju. Fotografija se u drugom slučaju pojavljuje samo kao denotacija realnosti. Konotacija i kodovi su kulturološki konstrukti, dakle zavise od kulture i društva u kome se odvija komunikacija. Njihovi znakovi kao što su gestovi, izrazi, stavovi, boje i efekti nose i značenja koja su prihvaćena u određenom društvu. Čitanje fotografija dakle zavisi od poznavanja kulture, društva i sveta u kome se odvija komunikacija, tako da fotografije na omotima albuma pokreću “igru” sa znanjem posmatrača – publike. One imaju dovoljno informacija – znakova, koje nikada nisu previše očigledne ili denotativne kako bi pružile zadovoljstvo dekodiranja ili “čitanja” poruke.

Fotografija se percipira prvo na denotativnom nivou. Pri prvom posmatranju ona se verbalizuje – prevodi u tekst, što je prvi konotativni nivo – nivo jezika koji konotira realnost kroz percipirane objekte. U slučaju prve fotografije na omotu, posmatrač vidi dva čoveka koja se rukuju, jedan je u plamenu, nalaze se među barakama, na asfaltu je slivnik. Ovaj konotativni plan Bart naziva perceptivnom konotacijom. Za njom sledi ostale, posebne vrste konotacija među kojima je prva kognitivna konotacija. Opet, na primeru prve fotografije na omotu, znaci se biraju i povezuju sa određenim analogonom. Kada se posmatrač nađe pred prikazom dva čoveka koja se rukuju on pretpostavlja da se radi o nekoj vrsti prijateljskog i sporazumnog odnosa, dalje se njihova odeća vidi kao poslovna odeća pa je zbog toga dogovor o kome se radi poslovne prirode. Barake koje ih okružuju, prepoznaju se kao barake filmskog studia pa je poslovni dogovor povezan sa filmskom ili muzičkom industrijom. Jedan čovek je u plamenu – dakle ne radi se o dogovoru koji je povoljan po obe strane. Publika koja je bolje upućena u sleng i funkcionisanje muzičke industrije će ovaj znak tumačiti kao metaforu za “čoveka kog je izradila muzička industrija” dok će drugi, isti znak tumačiti kao “dogovor koji će upropastiti čoveka u plamenu”. Ova fotografija uključuje pažljivo elaborirane znakove i time se prostire i na planove etičke konotacije: Da li je čovek koji se rukuje sa čovekom u plamenu uzrok njegovog paljenja? - Verovatno jeste. Zbog čega ne reaguje da mu pomogne? - Jer je paljenje bilo cilj dogovora. Njegova indiferentnost deluje zbunjujuće. On nije ni zastrašen ni zadovoljan. Posmatrač to hipotetički tumači kao odsustvo emocija – hladnoću. Čovek u plamenu ne pokušava da se izbavi. Hipotetički posmatrač pretpostavlja da čovek u plamenu još uvek ne shvata svoju sudbinu ili je jednostavno prihvata kao neminovnost. Posmatrač koji je

upućen u način funkcionisanja poslovnog sveta u savremenom društvu, tumači poruku kao prikaz negativne strane poslovnog, verovatno kapitalističkog društva: odsustvo emocija, neosetljivosti i spremnost na prevaru ili prihvatanje poraza.

Slivnik, koji se vidi na asfaltu ispred scene rukovanja, moguće je tumačiti na psihoanalitičkom konotativnom planu. U tom smislu on predstavlja znak koji je deo poruke koju je moguće čitati samo uz poznavanje psihoanalitičke terminologije i kao takav nije dostupan široj publici ali nije ni ograničen na određen istorijski period. Time on predstavlja posebnu “nagradu” za posmatrača koji je zainteresovan za psihologiju. Treba pomenuti da su sedamdesete bile period u kome je interesovanje za psihologiju, percepciju, istočnjačku kulturu i psihoaktivne supstance koje bi proširile poglede na “pravu prirodu čoveka”, pa je ova poruka mogla biti usmerena upravo ka delu publike koja bi uživala u njenom dekodiranju. Slivnik predstavlja vezu sa podzemnim svetom, podsvesnim, nesvesnim, zaboravljenim, potisnutim. U slivnik odlazi sve ono što ne želimo više da vidimo. Ono što je uznemirujuće, odbojno, nepotrebno. Slivnik na ovoj fotografiji spremno “čeka” da proguta ono što preostane od izgorelog čoveka ili od obojice nakon “dogovora”.

Na kraju, treba posebnu pažnju obratiti i na način na koji se fotografija pojavljuje na omotu. Nagoreli ugao fotografije koji deluje kao da je nagoreo i samu belinu omota, stvara još jednu konotaciju kroz koju je i sam album zahvaćen plamenom. To je plamen koji je prethodno dekodiran kao plamen kojim “gore prevareni od strane industrije”. Time je možda poslata poruka da je i sam album deo te “prevarantske igre”? Pored toga, fotografija na ovaj način izlazi iz svog okvira. Ona spaja dva sveta – dve realnosti: onu koja je denotirana fotografskim prikazom i one koju posmatrač drži u rukama – omota albuma. Plamen se dalje širi na drugu fotografiju – na kojoj je prikaz trgovačkog putnika u pustinji čime se uspostavlja sintaksička veza između dveju fotografija. One pripadaju istoj priči – priči o trgovini, poslu, industriji, odsustvu emocija i prevari.

Za tumačenje ove fotografije na perceptivnom i kognitivnom konotativnom planu potrebno je poznavanje savremenog društva i kulture. Konotativni kodovi koji su bili aktuelni sedamdesetih godina, kada je album objavljen i danas su prepoznatljivi. Za otkrivanje etičkog konotativnog plana, potrebno je opet opšte poznavanje savremene kulture ali i veće angažovanje posmatrača u procesu dekodiranja. Time se stiče utisak da se Torgerson i Pink Floyd obraćaju široj publici. Oni ne razvijaju interni jezik za uži krug najvernijih obožavaoca. Njihove poruke usmerene su ka društvu koje prevazilazi okvire jedne (njihove) generacije.

Lingvistička poruka

Fotografija na omotu gramofonske ploče se u ovom slučaju pojavljuje bez vidljivog teksta. Nema čak ni naziva albuma ni naziva grupe odnosno autora. Međutim, lingvistička poruka se nalazi u tekstovima pesama kao i neispisanom nazivu albuma te je zbog toga relevantno razmišljati o odnosu koji se uspostavlja između fotografskog prikaza i lingvističke poruke koja je data kroz naziv albuma i tekstove pesama. Bart pretpostavlja dve funkcije lingvističke poruke: funkciju sidrišta (anchorage) i funkciju releja (relay) (Barthes 1977, 38)

Kako su svi fotografski prikazi sačinjeni iz mnoštva znakova koji su višeznačni (polisemični), posmatrač uvek bira znakove i veze između znakova među mnoštvom. Višeznačnost podrazumeva da svaki označilac može da ukazuje na više označenih pojmova što stvara nesigurnost i nestabilnost pri biranju odgovarajućeg značenja. Kako bi se značenje na neki način fiksiralo, različita društva su razvila i različite tehnike kako bi se umanjio “teror nesigurnih znakova” (Ibid.) Jedna od tih tehnika je i lingvistička poruka koja se nalazi uz vizuelni prikaz. Ona na direktan ili manje direktan način odgovara na pitanje “Šta je ovo?”. Odgovor na ovo pitanje je denominacija prikaza kroz tekst ili jednostavno opisivanje onoga što se na fotografiji prikazuje kako bi se obezbedila tačnost interpretacije. Međutim, kada se radi o simboličkoj poruci ili konotiranoj poruci, lingvistička poruka više ne služi identifikaciji već pomaže interpretaciji. Ona obezbeđuje smer za tumačenje konotativne poruke kako ono ne bi bilo preširoko i rasplinuto. Sidrenje usmerava

posmatrača kroz otkrivanje značenja prikaza, tako što ga navodi da neka značenja ignoriše a da druga prihvati.

Kada su lingvistička poruka i vizuelni prikaz u komplementarnom odnosu, onda tekst vrši funkciju predajnika – releja. Reči i slike su deo iste sintagme pa se jedinstvo tekstualnih i vizuelnih poruka odvija na višem nivou. U slučaju fotografija na omotu *Wish You Were Here*, na nivou scenarija ili priče o neispunjenom prisustvu, susreću se lingvistička (tekstualna) i vizuelna poruka. Tekst u ovom odnosu ima i funkciju sidrišta i funkciju releja. Lingvistička poruka, kroz funkciju sidrenja, usmerava tumačenje fotografske poruke ka kritici muzičke industrije i ka odsustvu (telesnom i emotivnom). Kroz pregled teksta vidi se da vizuelni prikazi nisu direktno opisani kroz tekst i obratno. Jedini stih i naziv pesme, koji deluje kao da ostvaruje direktnu vezu sa elementom na omotu je - “Welcome to the Machine”. Mehaničke ruke koje se rukuju a prikazane su na nalepnici crnog celofana su direktna ilustracija naziva ove pesme ali je njena poruka, kao i poruka same pesme još šira.

U tekstovima pesama su prisutna dva diskursa – kritički odnos prema muzičkoj industriji (muzičkom biznisu i poslovnom društvu uopšte) i odsustvo u fizičkom i emotivnom smislu. Prvi diskurs je dominantan u pesmama *Welcome to the Machine* i *Have a Cigar*. Tekst pesme *Have a Cigar* deluje kao opis situacije koja se desila baš samoj grupi u komunikaciji sa agentom izdavačke kuće:

“Well I've always had a deep respect, and I mean that most sincerely
the band is just fantastic, that is really what I think
oh by the way, which one's Pink?”

Welcome to the Machine opisuje proces uklapanja i predavanja kapitalističko/industrijalističkom sistemu iz ugla muzičara koji je u zabludi da sledi “svoj” san:

“Welcome my son
welcome to the machine
What did you dream? It's all right, we told you what to dream.
You dreamed of a big star, he played a mean guitar
he always ate in the Steak Bar. He loved to drive Jaguar
So welcome to the machine”

Ove dve pesme imaju funkciju releja i sidrišta koje ih vezuju za prve dve fotografije: prvu, na kojoj su prikazana dva čoveka koja se rukuju, i drugu, fotografiju “trgovačkog putnika”. Ni u jednom slučaju nema direktnog opisa onoga što je prikazano na fotografiji, već tekst usmerava odabir konteksta tumačenja fotografske poruke, smanjujući mogućnost aberantnog dekodiranja. Ovaj odnos podseća na odnos vizuelnog prikaza u filmu, gde su tekst i vizuelni prikaz u komplementarnom odnosu – međusobno se dopunjuju što je tipično za funkciju predajnika (releja) lingvističke poruke.

Druge dve fotografije kao da su u vezi sa druga dva teksta: *Shine on You Crazy Diamond* i *Wish You were Here* koja prate diskurs odsustva. Inspirisana udaljavanjem prijatelja i osnivača grupe, Sid Bereta prvenstveno u psihološkom i emotivnom smislu, *Shine on you Crazy diamond* se bavi odsustvom duha Sid Bereta, osobe koja je fizički prisutna opisujući ovu vrstu odsustva kroz stihove:

“Now there's look in your eyes, like black holes in the sky...”

“Nobody knows where you are, how near or how far...”

“You reached for the secret too soon, you cried for the moon...”

Poslednji naveden stih se odnosi na uverenje da je Sid Beret, inače senzitivan mladić, pod uticajem halucinogenih droga, kao što je tada popularni LSD, otkrio ono što se tada nazivalo “tajnom” ljudskog uma i time izgubio razum (cried for the moon) i prešao na “drugu, tamnu stranu meseca” pomenutu na prethodnom albumu Pink Flojda u nazivu samog albuma – Dark Side of the Moon

Druga pesma, po kojoj se zove i album, se bavi odsustvom iz stvarnosti života, odsustvom emocija, odsustvom autentičnosti:

“...And did they get you to trade
your heroes for ghosts...?”

“...We're just two lost souls swimming in a fish bowl
year after year
Running over the same old ground
What have you found?
The same old fears
Wish you were here...”

Tekstovi ove dve pesme imaju funkciju releja i u vezi su sa fotografijama ronioca i crvenog vela. Veo se čak eksplicitno pominje u drugoj pesmi: “...a smile from a veil, do you think you can tell?” mada fotografija crvenog vela nije ilustracija pesme a naročito ne ovog stiha.

Obe fotografije su tek naznaka ili svojevrsan vizuelni “odjek” tekstova pesama. Oni se međusobno dopunjuju kroz funkciju releja ali i tekst blago određuje moguća značenja kroz funkciju sidrišta. Nešto od prvog diskursa – o mašineriji (muzičke) industrije koja “krade snove i heroje” i menja ih svojim snovima i duhovima, nalazi se i u drugom diskursu o odsustvu, naročito u lingvističkoj poruci. I obrnuto – diskurs o odsustvu prožima i prvi pomenuti diskurs.

Treći diskurs, koji je pomenut kroz analizu vizuelnih poruka koje se odnose na ezoterične elemente, nije vidljiv u tekstovima pesama pa ostaje kao izdvojen element u vezi sa samim omotom ali i koherentnošću grupe odnosno njenih članova.

Veza tekstova pesama i omota ovog albuma pokazuje da se, u ovom slučaju, radi o specifičnom odnosu koji se ne susreće kod većine fotografija ali se susreće u filmovima i animiranim filmovima. To je prvenstveno komplementarni odnos koji, budući da se ne radi o filmskom narativu koji bi dao bliži kontekstualni okvir za tumačenje poruke, traži veću angažovanost od posmatrača pri tumačenju poruke. Bart vrednuje lingvističku funkciju predajnika kao “skuplju informaciju” od one koja se prenosi kroz funkciju sidrišta, jer zahteva učenje i poznavanje određenog jezičkog sistema (Barthes R, 1977, 41). Time i otkrivanje zadovoljavajućeg ili mogućeg “pravog” značenja stvari i veće zadovoljstvo kod zainteresovane publike.

Simbolička poruka

Konotatori ili označitelji u svakom od fotografskih prikaza formiraju njegovu retoriku a ta retorika je povezana sa znakovnim aspektom popularne kulture. Dva faktora utiču na interpretaciju poruke koja se prenosi putem fotografije: znanja interpretatora i povezanost sa kulturom iz koje potiču konotatori.

Broj čitanja iste leksičke jedinice ili leksije (lexia) jednog fotografskog prikaza zavisi od različitih vrsta znanja koja poseduje primalac poruke. Čendler prepoznaje tri vrste znanja potrebnih

za interpretaciju teksta: poznavanje sveta (socialno znanje), poznavanje medijuma i žanra, poznavanje odnosa između prethodna dva (modalno rasuđivanje) (Chandler 2002, 150). Tipologiju kodova i znanja potrebnih za interpretaciju znakova unutar tih kodova je moguće sagledati kroz utemeljenu teoriju koja je sprovedena na fotografijama omota gramofonskih ploča iz koje se vidi da je za interpretaciju poruke potrebno i poznavanje kulture i društva u kome se odvija komunikacija, poznavanje istorije, politike, književnosti, filma, istočnjačkih kultura, biografije muzičara i muzičkih grupa. Jedna leksija (lexia) može da mobilise više različitih znanja, što znači da može da bude tumačena kroz različite leksikone. Bart definiše leksikon kao deo simboličkog plana jezika koji korespondira korpusom praksi i tehnika. Svaki znak odgovara određenom korpusu znanja: poznavanje muzičke industrije, savremene umetnosti i kulture, ezoterije, psihoanalize, biografije grupe. Konotacija fotografske poruke je konstruisana iz odnosa znakova koji su povezani sa različitim slojevima leksikona ili idiolekata – ličnih ili stilskih kodova. Međutim, sva ova znanja ne moraju da budu prisutna kod jedne osobe tako da je interpretacija poruke u koju su investirana određena znanja zavisna od leksikona koji je dostupan interpretatoru. Ova varijabilnost u interpretaciji ne predstavlja pretnju za jezik fotografije jer svaki interpretant iz nje prima poruku na nivou njegovog poznavanja tog jezika (slično kao i kod poznavanja verbalnog jezika). Interpretator prve fotografije na omotu možda neće poznavati sleng muzičke industrije i time neće protumačiti poruku kao vizuelni prikaz sleng izraza “getting burned” ali će je, poznavajući “dress code” poslovnog sveta, protumačiti kao metaforu za poslovne odnose.

Interpretacija poruke je povezana i sa generalnom ideologijom iz koje potiču konotativni znaci. Generalna ideologija je Bartov termin kojim označava ideologiju jedinstvenu za određeno vreme u određenom društvu (Barthes 1977, 49). Vreme u kome se odvija komunikacija kroz fotografije koje su predmet ove analize, je sredina sedamdesetih godina. Poslovna odeća, lažni dogovori, čak i sleng koji ih opisuje su isti kao tada, a simbolika crvenog vela u istočnjačkim kulturama, istorija grupe Pink Floyd, intervjui sa članovima grupe i dizajnerima omota su dostupni kroz Internet. To pokazuje da daju savremeni interpretatori iste poruke imaju mogućnost za sigurniju interpretaciju od publike iz 1975. godine. Generalna ideologija u kojoj se konstruiše i prenosi poruka nije mnogo promenjena pa su njeni kodovi i dalje razumljivi kada se radi o fotografijama na omotu albuma *Wish You Were Here*.

Simbolička poruka se može nazvati i konotativnom porukom i proizilazi iz denotirane ili literarne poruke. Mnogi semiotičari tvrde da je potpuno neutralan govor nemoguć jer bi i takav pokušaj već bio konotacija neutralnog govora (Chandler 2002, 123). Iz toga proizilazi da je sva komunikacija figurativna, što znači da ima i konotirano značenje, odnosno da nije sve rečeno u literarnoj poruci. Bart pravi distinkciju između druge – literarne poruke i treće – simboličke poruke. Literarna, deskriptivna sintagma naturalizuje konotativni sistem poruke. Odnos konotativne i denotativne poruke, Bart dalje opisuje kroz strukturalne razlike: “Konotacija je sistem koji može da bude definisan samo kroz paradigmatičke termine. Ikonična denotacija je uvek sintagma koja povezuje elemente bez sistema” (Barthes 1977, 51). Sintagmatska literarna poruka je najbliža govoru, dok simbolička ili konotativna poruka izvire iz nje, oblikovana kroz razne oblike figurativnog govora. Figurativni govor je jedan od kodova koji su deo kulture ili potkulture. On se odnosi prvenstveno na način ili oblik govora (kako je nešto rečeno) nego na sadržaj (šta je rečeno). Metafore koje prevladavaju u figurativnom jeziku određene kulture ili potkulture, mogu da budu korisne u zaključivanju o značaju određenih elemenata unutar njih. Identifikacija tropa, koje dominiraju u komunikaciji kroz fotografije na omotima gramofonskih ploča, može da razjasni strukturu paradigmatičkog, konotativnog ili simboličkog sistema u kom se odvija komunikacija.

Osnovne retoričke trope, koje je definisao Giambattista Vico a popularizovao Keneth Burke su: metafora, metonimija, sinekdoha i ironija (Chandler 2002, 136).

Na fotografijama na omotu albuma *Wish You Were Here* primenjena su sve četiri osnovne trope.

Metafora, inače najčešća tropa koja se primenjuje u verbalnoj i vizuelnoj komunikaciji, prvenstveno je korišćena kako bi se referiralo ka muzičkoj industriji i ka pojmu odustva: rukovanje – dogovor, čovek koji gori – izigrana strana u dogovoru, poslovna odela – poslovni svet, pustinja – emotivna i duhovna pustoš, providna ploča – prepoznata prevara ili “providna prevara”,

Metonimija uključuje upotrebu jednog označenog kako bi se referiralo ka drugom označenom. Crveni veo – označava ženu odnosno njeno odsustvo. Uobičajene fotografije članova grupe koje su se često pojavljivale na omotima gramofonskih ploča, ovde su (ponovo) izostale. Umesto njih, članovi grupe su predstavljeni kroz označitelje koji upućuju na četiri ezoterična elementa: vatra, zemlja, voda i vazduh (u skladu sa horoskopskim znakom svakog člana grupe)

Sinegdoha se može otkriti u gotovo svim fotografijama koje prikazuju 'isečak' prikaza sveta pred objektivom. Krupan kadar lica koji predstavlja osobu je primer koji se primenjuje na mnogim omotima ploča. Međutim, na ovom omotu je ova tropa primenjena na specifičan način. Sve fotografije su snimljene tako da deluju kao frontalana, centralna kompozicija “isečka” prikazane stvarnosti. Kao da je ta stvarnost položena pred posmatrača u nekakvom jasnom rasporedu koji bi trebalo da olakšava njihovo čitanje. Ono što se dešava van okvira fotografije je u ovom slučaju poništetno (za razliku od tipične sinekdohe gde se implicira da je reč o delu celine) i preneto u fizički svet omota gramofonske ploče koju posmatrač drži u ruci. Ivice svake fotografije su takve da prizivaju posmatranje fotografije kao fizičkog predmeta koji je deo aktuelne prostorne i vremenske stvarnosti – ovde i sada a ne samo prikaza predašnjeg događaja – onda i tamo. Prva fotografija 'nagoreva' belinu omota a njen plamen prelazi i na stranu omota na kojoj je prikaz trgovačkog putnika u pustinji. Čovek koji zaranja u vodu je prikazan na fotografiji od koje je napravljena razglednica – fotografija koja je i sama objekat ili predmet. Fotografija crvenog vela ima nepravilan oblik koji podseća na talasanje tkanine na vetru.

Ironija najčešće uključuje binarni odnos u kom je rečeno suprotno od onog što se ustvari označava i 'na šta se misli'. Kada Pink Floyd (ili neko ko šalje razglednicu) kaže na razglednici: “Želeo bih da si ovde” ustvari misli (po rečima autora omota Povala i Torgersona): “Želim da ti ostaneš odsutan”. Ironična poruka je i čin rukovanja koji bi trebalo da označava dogovor a u ovom slučaju označava prevaru.

Paradigmatska i sintagmatska analiza fotografija na omotu albuma “Wish You Were Here”

Znak je uvek deo većeg sistema – na primer jezičkog tako da se poruka konstruiše i iz odnosa znaka prema znakovima iz odgovarajućeg jezičkog sistema i iz međusobnog odnosa znakova unutar iste kompozicije. Sintagmatski plan je definisan odnosom znakova unutar jedne kompozicije a paradigmatički plan je konstruisan iz odnosa znaka prema ostalim znakovima u jezičkom sistemu a koji su izvan kompozicije. Kako medij takođe ima konotativnu ulogu i nije neutralan – i on se smatra paradigmatičkim. Medij je u ovom slučaju omot gramofonske ploče koji uključuje fotografski prikaz. Da bi bilo moguće obuhvatiti i sagledati paradigmatičke odnose između znakova koji čine ovaj jezički sistem, sprovedena je metoda utemeljene teorije (strana ...).

Paradigmatička analiza fotografija na omotu

Portreti muzičara, koji su autori i izvođači muzike, na omotima gramofonskih ploča, sedamdesetih godina su i dalje prisutni i predstavljaju najčešći diskurs. Omoti albuma grupe Pink Floyd nisu sledili ovaj diskurs. Dizajnerski studio Hipnozis, koji je bio zadužen za njihove omote, bio je poznat po omotima koji su pokretali posmatrača da analizira nameru autora, da traga za značenjima i simbolima. Storm Torgerson i Endi Povel su insistirali na fotografijama koje su uključivale najmanje specijalnih fotografskih efekata pa time zahtevale da se fotografije na pravoj lokaciji ili da se konstruiše i izgradi stvaran predmet ili maska a ne da se ovi elementi kasnije dodaju fotomontažom. Torgerson je isticao da je bio fasciniran nadrealizmom Rene Magrita što

objašnjava nadrealistički pristup i brojne metafore i metonimije koje su analogne nadrealističkom jeziku i jeziku snova. Fotografije na ovom omotu pripadaju nadrealističkom diskursu a naknadne priče autora o načinima na koji su koncipirane i snimane, artikulišu njihovu interpretaciju. Paradigma koju slede omoti dizajnerskog studia Hipnozis i grupe Pink Floyd je upadljivo odsustvo portreta članova grupe. Kroz omote kao što je omot albuma Atom Heart Mother na kome je fotografija krave bez ikakvih dodatnih objašnjenja pa i natpisa sa nazivom albuma i grupe, Meddle na kome je makro fotografija ušne školjke ispod vodene površine prošarane kružnim talasima i Dark Side of the Moon na kome je staklena prizma koja prelama belu svetlost i razlaže je na spektar boja, oni grade paradigmatički set koji se bazira na različitosti od generalnog paradigmatičkog seta omota muzičkih albuma. Odsustvo teksta koji ukazuje na ime grupe i naziv albuma, takođe je primetno u navedenim primerima pa i ovaj omot primenjuje ovu paradigmu. Samo prisustvo omota bi trebalo da predstavlja njegovu identifikaciju jer je odsutna vidljiva lingvistička poruka. Na ovaj način albumi grupe Pink Floyd izbegavaju svrstavanje u kolekciju proizvoda muzičke industrije koji se 'etiketiraju' kroz tekstualne i ikoničke znakove kao što je naziv grupe, naziv albuma i portret muzičara. Umesto toga, autori biraju frontalnu i centralnu kompoziciju za sve fotografije na omotu u koje smeštaju metaforične znakove. Metafora koja zahteva poznavanje koda u kome se odvija komunikacija i uključuje znaja iz raznih oblasti a naročito poznavanje potkultura i umetničkih dela (filmova, knjiga, slika) koja ta potkultura prisvaja je prisutna kod sve više omota sredinom sedamdesetih a donekle i na ovom omotu. Njom se naročito koriste grupe i autori koji pretenduju da budu shvaćeni kao umetnici koji nisu potčinili svoj rad nepravednim uslovima muzičke industrije. Oni od svoje publike zahtevaju veću uronjenost u potkulturu kao i angažovanje pri interpretaciji vizuelne poruke, ali je i zadovoljstvo pri toj interpretaciji veće. Ipak, omot albuma Wish You Were Here se obraća široj publici a ne samo odanim poznavacima i umesto detaljnog poznavanja istorije grupe, od interpretatora se traži poznavanje opšte kulture i života kao i veće angažovanje.

Pored odsustva natpisa i portreta muzičara, omot se povezuje sa cenzurisanim omotima kroz uvijanje omota u neprozirnu crnu, odnosno plavu foliju. Za razliku od cenzurisanih omota koji su uključivali uglavnom fotografske prikaze nagih ženskih tela (omot albuma Country Life, Roxy Music), ovde folija nije prikrivala sadržaje koje bi muzička industrija imala nameru da sakrije. Ovde je sakrivanje ustvari predstavljalo problem za muzičku industriju koja je smatrala omot još jednim sredstvom za privlačenje konzumenata odnosno publike.

Povezivanje četiri fotografije u jedinstvenu sintagmu kojom se izražavaju teme odsutnosti, stava prema muzičkoj industriji i ezoterični elementi takođe čini paradigmatički sloj. Omota koji prate jedinstven narativ ili grade sintagmu kroz povezivanje više fotografija, u ovom periodu je bila nekolicina. Na primer Neil Young – On the Beach (1974), Jetro Tull – Thick as Bric (1972) i A Passion Play (1973), Sparks – Propaganda (1974), Triumvirat – Illusions on a Double Dimple (1974), John Lennon – Mind Games (1973), Led Zeppelin – Presence (1976)...

Nepravilan okvir fotografije koji prelazi i stvara interakciju sa površinom omota su i ranije viđeni kod omota koje je radila kuća Hipnozis: 10 CC – Sheet Music (1974) (žuta površina omota prelazi u fotografiju tako da podseća na tkaninu), Genesis – The Lamb Lies on Broadway (1974)

Omoti na kojima su članovi grupe prikazani kroz različite simbole ili predmete su takođe bili prisutni: Jan Garbarek – Belonging, Led Zeppelin IV (1971), The Cure – Tree Imaginary Boys (1979) ...

Sintagmatska analiza fotografija na omotu albuma Wish You Were Here

Kod vizuelnih struktura, sintagmatski odnosi elemenata su češće prostorni, za razliku od književnosti, filma i muzike kod kojih su oni dominantno vremenski. Međutim specifičnost omota o kome je reč je u tome što su prisutni i vrlo bitni za interpretaciju poruke, upravo vremenski odnosi između elemenata jer njihov raspored i tok njihovog posmatranja čine veći deo sintagmatske strukture poruke.

Kao što je već pomenuto, sintagmu omota čine četiri fotografije koje su raspoređene na četiri strane omota. Dodatni elementi u sintagmi su crna neprovidna plastična folija, nalepnica na kojoj su prikazane mehaničke ruke koje se rukuju i razglednica. Čitanje sintagme počinje od crne (ili plave) neprovidne plastične folije kojom je sakriven pravi omot i na kojoj samo nalepnica na kojoj je crtež rukovanja mehaničkih ruku a na obodu nalepnice naziv albua i grupe. Nalepnica i folija su privremeni elementi – oni koji bivaju odbačeni i uništeni kako bi se nakon toga pojavio stvarni omot. Obavijanje omota u dodatni omot od plastičnog neprovidnog celofana kreira omot koji je “javno” lice proizvoda. Tako ploča izgleda u prodavnici – kada još nema vlasnika. Drugo lice ploče se otkriva uništavanjem njenog “tržišnog” ili “robnog” lica. To drugo lice se otkriva samo pred onima kojima je zaista namenjeno da dobiju poruku koja sledi – posvećenoj publici.

Neprovidni celofan zajedno sa omotom koji je pod njim započinje sintagmu koja prenosi poruku o odsutnosti. Sintagmu “otvara” odsutnost samog omota. Pred nama je objekat – gramofonska ploča. Etiketa govori da je to ploča grupe Pink Floyd pod nazivom Wish You Were Here. Mehaničke ruke nagoveštavaju odsustvo emocija a poznavanje dotadašnjeg rada grupe nagoveštava šta bi se moglo očekivati.

Nakon skidanja celofana, otkriva se jedna po jedna fotografija koje su povezane u sintagmu na više načina. Prvi, očigledan način je da su sve fizički povezane i da čine omot albuma. Drugi je formalni pristup u dizajnu omota kojim su sve fotografije date sa belim okvirom koji je nepravilan baš kao što su nepravilni i rubovi fotografija. Treći način kojim su fotografije sintagmatski povezane je centralna kompozicija fotografija – svi glavni objekti prikazani na fotografijama su postavljeni u sredinu fotografije. Četvrti način je sličan narativnoj strukturi koja se sastoji iz ponavljanja označitelja ili označenog kod znakova koji čine poruku na fotografijama. Na primer: odelo dvojice poslovnih ljudi na fotografiji na kojoj je prikazano njihovo rukovanje pojavljuju se i kao odelo trgovačkog putnika, tako da odelo kao označilac poslovnog sveta postaje znak za svet koji je hladan, bez emocija i sklon prevarama. Prikaz rukovanja na fotografiji, povezan je sa crtežom rukovanja mehaničkih ruku na nalepnici a zajedno su označilac za prazan ritual (mehaničko rukovanje) koji je lišen prvobitnog značaja i značenja postavši simbol prevare u poslovnom svetu (čovjek koji gori). Ove dve fotografije su povezane i kroz vatru koja se pojavljuje na okviru fotografije trgovačkog putnika ali i kroz finkciju – one čine spoljašnji omot albuma. Obe fotografije govore o muzičkom poslovnom svetu i odsustvu emocija u njemu. One se bave fizičkim prisustvom koje koincidira sa emocionalnim i duhovnim odsustvom

Druge dve fotografije su vidljive tek kada se izvadi unutrašnji omot. One predstavljaju i fizički i idejno dublji sloj poruke. Njihova simbolika nije toliko otvorena i jasna. Ona je introspektivna i ne sadrži kritičku notu kao što je slučaj sa dve fotografije na spoljašnjem omotu. Poruka nije okrenuta ka spoljašnjem, već ka unutrašnjem svetu i bavi se drugom vrstom odsustva – fizičkim odsustvom koje koincidira sa prisustvom duha. Čovek koji iskače u jezero, poput duha, ne ostavlja nikakav trag, čak ni na vodi koja bi se pokrenula i pri najmanjem dodiru fizičkog tela. Crveni veo, na drugoj fotografiji, kao da je nošen vetrom a zapravo daje obrise nevidljivog ženskog tela. Na prvoj fotografiji je označitelj kompleksan i sastoji se iz više elemenata: prvi je ljudska figura, drugi je čin zaranjanja a treći je odsustvo pokreta na površini vode. Tek iz ove veze nastaje označitelj za odsustvo pokreta na mestu gde bi on trebalo da postoji. Mirna površina vode bez figure koja zaranja ne bi imala isto značenje, kao ni čovek koji zaranja stvarajući ustalasanu površinu vode. Stene koje kao da izranjaju iz jezera, pojačavaju monumentalnost i mir scene. Fotografija je data kao razglednica, dakle kao objekat sa sopstvenom autonomijom i funkcijom kojom se daje ironija ovom elementu – na razglednicama najčešće piše “želeo bih da si ovde” a zapravo onaj ko šalje razglednicu je srećan što se odvojio od ljudi kojima šalje razglednicu i što su oni na drugom mestu.

IX INTERVJUI SA MUZIČKIM KRITIČARIMA, DIZAJNERIMA OMOTA, RADIJSKIM VODITELJIMA I KOLEKCIONARIMA GRAMOFONSKIH PLOČA

Pretpostavka je da je kroz fotografije ili izbor fotografije moguće izraziti kulturološke stavove i preneti određenu poruku. Kulturni status nekih od omota i fotografija na omotima među publikom i kolekcionarima koji se održao sve do danas bi će jedna od bitnih tema za razgovor. Način i proces kojim se fotografije proizvode, biraju, reprodukuju i stavljaju u kontekst muzike i potkulturnih grupa može da da uvid u strukturu vizuelnih komunikativnih sistema u sociološkom kontekstu. Sagovornicima će tokom intervjua biti prikazani neki od omota koji ilustruju ovaj vid vizuelne komunikacije kako bi se podstakli na razgovor o ovoj temi.

Vizuelnu gramatiku fotografskog prikaza je moguće jasno sagledati kroz kontekst njene upotrebe u komunikaciji autora muzike i njegove publike kroz njenu aplikaciju na omote muzičkih ploča. Valerski ključ kao element fotografije je, na primer dovoljan da probudi interesovanje određene ciljne grupe. Tumačenje vizuelnih elemenata je češće arhetipski obojeno (na primer reakcija na valerske ključeve ili «tople» i «hladne» boje) nego na primer sociološki. Primer koji ilustruje ovaj vid odgovora posmatrača se mogao videti i tokom promocije knjige „Mračni zapisi. Bauhaus i posle“ Iana Širlija u izdanju izdavačke kuće Utopija u Domu omladine u Beogradu. Postavila sam pitanje učešća omota gramofonske ploče u kreiranju imidža grupe Bauhaus i njihove komunikacije sa publikom. Rok kritičar i novinar Dragan Ambrozić je izneo interesantno zapažanje – da je kod većine autora koji su se pozicionirali u okviru Gotik i Dark pravca, pa time i kod grupe Bauhaus, primetna upotreba crno/bele fotografije i „mračne atmosfere“. Ovo zapažanje je posebno interesantno jer se odnosi upravo na konstatovanje upotrebe likovnih elemenata u svrhu komunikacije ideje, stila i poruke. Ambrozić je dodao da je siguran da je omot gramofonske ploče bio od izuzetne važnosti u komunikaciji sa publikom i zbog slabije diseminacije vizuelnih sadržaja u tom vremenu (odsustvo muzičkih spotova u vizuelnim medijima). S obzirom da je kod grupe Bauhaus veoma važan baš vizuelni imidž i kreiranje vizuelnog stila jednog pravca u muzici (Darkwave, Dark Glam, prema rečima Daniela Eša, gitariste grupe), analiza omota u ovom slučaju postaje interesantna tema za razmišljanje.

Poseban osvrt je posvećen dimenzijama (41X41cm) omota ploče i načinom na koji takav format utiče na prenošenje fotografske poruke i definisanje odnosa publike prema njemu kao umetničkom delu posebne vrste. Kao izvor za ovaj osvrt korišćeni su iskazi kolekcionara i kupaca ploča.

Izbor sagovornika

Izbor sagovornika je vršen na osnovu njihove povezanosti sa oblašću interesovanja i pretpostavke da oni imaju dovoljno informacija, znanja i mogućnosti da daju odgovore na pitanja koja mogu da objasne odnos posmatrača i korisnika sa artefaktom koji ima autentične karakteristike kakve poseduje omot gramofonske ploče.

U ovom momentu istraživanja, izdvojena je grupa domenski i kulturološki specijalizovanih sagovornika koji imaju opsežno znanje o manifestacijama muzičkih potkultura (uključujući i vizuelne) i uglavnom su visokoobrazovani sa visokim nivoom opšte informisanosti što će dosta olakšati razgovor.

Domenski i kulturološki specijalizovani sagovornici:

1. Rok kritičari/novinari
2. Promoteri muzičkih pravaca, di džejevi, radijski voditelji autorskih muzičkih emisija
3. Pripadnici muzičkih potkultura
4. Kolekcionari
5. Dizajneri omota gramofonskih ploča (još uvek nemam dogovorene kontakte)

Forma razgovora - Delimično strukturisani intervju

Tok intervjuja se razlikuje u zavisnosti od grupe kojoj sagovornik pripada (na primer kolekcionar i novinar). Delimično strukturisani intervju je izabran kao forma razgovora koja bi trebalo da pruži dovoljno odgovora na pitanja koja su od značaja za istraživanje, istovremeno dajući mogućnost za otvaranje tema koje mogu da doprinesu istraživanju. Izabrani sagovornici pripadaju različitim sociološkim i kulturološkim grupama a izabrani su zbog njihovih različitih odnosa prema artefaktu – omotu gramofonske ploče.

Zbog toga su sačinjeni različiti planirani okviri za delimično strukturisani intervju.

Razgovor je biti pratilo iznošenje vizuelnih sadržaja – reprodukcija omota gramofonskih ploča. Primeri omota će se delimično razlikovati uzimajući u obzir sagovornika, odnosno njegovu/njenu oblast muzičkog interesovanja.

IX. 1. Delimično strukturisani intervju – predlog pitanja za novinare/kritičare

1. Opišite kako izgleda vaš prvi kontakt sa pločom koju treba da preslušate?
Da li vam je poznat osećaj o kom govori Storm Thorgerson kada kaže: „Setite se svog tog otpakivanja, uklanjanja zaštitne folije, otvaranja omota, traženja strane sa tekstovima pesama i eventualnih poklona kao što su nalepnice i poster...“?
2. Koliko obraćate pažnju na sadržaj omota ploča?
3. Da li su vam važne taktilne karakteristike ploče i omota kao artefakta (kvalitet papira, tekstura, kvalitet štampe)?
4. Da li na osnovu omota ploče možete da pretpostavite o kom muzičkom žanru se radi?
5. Da li omot ploče može da doprinese razumevanju i recepciji muzike?
6. Koliko format omota ploče od 41X41 cm utiče na vaš odnos prema muzičkom sadržaju naspram manje varijante na CD-u ?
7. Da li ste se u svojim kritikama nekad osvrtni i na omot ploče?
8. Da li ste primetili da se u nekom posebnom muzičkom žanru omoti pojavljuju kao izuzetno važan faktor u komunikaciji sa publikom (važniji nego što je uobičajeno/očekivano)?
9. Da li vam je poznato ime nekog dizajnera omota gramofonskih ploča?
10. Da li možete da navedete neke omote koji su na vas ostavili poseban utisak?
Uz ovo pitanje bi trebalo da sagovornik pruži informacije zbog čega (estetske privlačnosti, sadržajnih referenci...)
11. Da li je vizuelna predstava muzike danas manje važna zbog smanjene produkcije vinila odnosno zbog distribucije muzike kroz digitalne medije?

IX. 2. Delimično strukturisani intervju – predlog pitanja za promotere muzičkih pravaca i pripadnike muzičkih potkultura

Termin „promoter muzičkog pravca“ sam prvi put čula na pomenutoj promociji knjige „Mračni zapisi. Bauhaus i posle“ gde je jedan od izlagača sebe nazvao na ovaj način. Promoteri određenog muzičkog pravca su nastali iz redova snažno zainteresovane publike. Oni su u vreme težeg pronalaženja informacija (pre upotrebe Interneta) svojim ličnim kontaktima i upornošću izgradili poseban status u određenim muzičkim potkulturama. Stičući izvesan kulturni kapital

upravo posedom informacija do kojih se teško dolazilo na prostoru bivše Jugoslavije, oni su postali važne figure u okviru ovdašnjih potkulturnih grupa – moglo bi se reći da su postali neka vrsta „potkulturnih gurua“. Oni su danas i dalje aktivni kao organizatori koncerata, Di Džejevi sa tematskim večerima u klubovima ili radijski voditelji autorskih, muzičkih emisija.

1. Opišite kako izgleda vaš prvi kontakt sa pločom koju treba da preslušate?

Da li vam je poznat osećaj o kom govori Storm Thorgerson kada kaže: „Setite se svog tog otpakivanja, uklanjanja zaštitne folije, otvaranja omota, traženja strane sa tekstovima pesama i eventualnih poklona kao što su nalepnice i posteri...“? Na koji način dolazite do ploča?

2. Koliko obraćate pažnju na sadržaj omota ploča?

3. Da li su vam važne taktilne karakteristike ploče i omota kao artefakta (kvalitet papira, tekstura, kvalitet štampe)?

4. Da li na osnovu omota ploče možete da pretpostavite o kom muzičkom žanru se radi?

5. Da li omot ploče može da doprinese razumevanju i recepciji muzike?

6. Koliko format omota ploče od 41X41 cm utiče na vaš odnos prema muzičkom sadržaju naspram manje varijante na CD-u ?

7. Da li možete da kažete da ste posebno emotivno povezani sa nekim omotom?

8. Koliko je posedovanje određenih albuma u formi gramofonske ploče važno za pozicioniranje u okvirima potkulturne grupe? Da li ste ponosni zbog posedovanja neke gramofonske ploče?

9. Da li ste nekad sledili neku referencu sa omota ploče (koja ukazuje na film, knjigu, druga muzička grupa...)

10. Da li mislite da se u muzičkom žanru za koji ste zainteresovani omoti pojavljuju kao izuzetno važan faktor u komunikaciji sa publikom (važniji nego što je uobičajeno/očekivano)?

11. Da li možete da nađete neku zajedničku karakteristiku omotima gramofonskih ploča u okviru muzičkog pravca za koji ste zainteresovani?

12. Da li vam je poznato ime nekog dizajnera omota gramofonskih ploča?

13. Da li možete da istaknete neku muzičku grupu čiji su omoti posebni u odnosu na ostale?

14. Da li možete da navedete neke omote koji su na vas ostavili poseban utisak?

Uz ovo i prethodno pitanje bi trebalo da sagovornik pruži informacije zbog čega (estetske privlačnosti, sadržajnih referenci...)

15. Da li je vizuelna predstava muzike danas manje važna zbog smanjene produkcije vinila odnosno zbog distribucije muzike kroz digitalne medije?

Od ove grupe sagovornika očekujem i upućivanje na moguće druge sagovornike iz kategorije zainteresovane i informisane publike (chain referral metod koji je opisao Paul Atkinson u *Ethnography Principles in Practice*, Routledge, 2007).

IX. 3. Delimično strukturisani intervju – predlog pitanja za kolekcionare gramofonskih ploča

Pitanja za ovu grupu sagovornika su kombinacija pitanja za ostale grupe sa dodatnim pitanjima u vezi kolekcije ploča.

Kako bi razgovor tekao prirodnije i opuštenije, prvo su biti postavljana pitanja u vezi kolekcije.

1. Kako ste počeli da „gradite“ svoju kolekciju?

2. Opišite svoju kolekciju. Da li nju čine različiti pravci i periodi u muzici? Koliko ploča imate?

3. Džon Pil, radijski voditelj sa velikom kolekcijom ploča je govorio da je imao kutiju sa pločama koje su mu posebno drage. Da li imate nešto slično?

4. Na koji način ste nabavljali/nabavljate ploče za kolekciju?

5. Na koji način čuvate ploče u kolekciji? Da li su omoti delimično vidljivi?

6. Koliko vam je važno stanje omota pri nabavci ploča za kolekciju? Da li biste prikupljali i ploče van originalnog omota?
7. Da li razlikujete izdanja (npr. iz različitih zemalja) na osnovu omota?
8. Da li ste nekad kupili ploču samop zbog njenog omota?
9. Da li možete da kažete da neki omot/ploču posebno „volite“?
10. Danas se omoti prikazuju u okviru umetničkih izložbi. Da li postoje omoti koje biste izložili na zidu u vidu umetničkog dela?
11. Da li smatrate da omot reflektuje muziku?
12. Da li vam je poznato ime nekog dizajnera omota?
13. Da li možete da istaknete neku muzičku grupu čiji su omoti posebni u odnosu na ostale?
14. Da li su vam važne taktilne karakteristike ploče i omota kao artefakta (kvalitet papira, tekstura, kvalitet štampe)?
15. Koliko format omota ploče od 41X41 cm utiče na vaš odnos prema muzičkom sadržaju naspram manje varijante na CD-u ?
16. Da li možete da nađete neku zajedničku karakteristiku omotima gramofonskih ploča u okviru muzičkog pravca za koji ste zainteresovani?
17. Da li ste nekad sledili neku referencu sa omota ploče (koja ukazuje na film, knjigu, druga muzička grupa...)

Informacije pribavljene kroz intervju koji su dati u prilogu, korišćene su i u analizi sadržaja i pri semiotičkim analizama omota gramofonskih ploča.

X ZAVRŠNA RAZMATRANJA

Gramofonska ploča je predmet koji je, kroz svoju strukturu i karakter, oblikovao način koncipiranja i slušanja rok muzike. Muzički album, forma u kojoj je muzika komponovana i prezentovana, nastao je zbog strukturalnih karakteristika ploče. Redosled pesama i njihov raspored na dve strane diska od vinila i slušanje posredstvom gramofona, proizvode karakteristično iskustvo slušanja muzike koje opisuju intervjuisani muzički kritičari i kolekcionari gramofonskih ploča. Slušanje muzike na gramofonskoj ploči traži prisutnost i poseban ambijent za razliku od slušanja muzike putem prenosivih i digitalnih uređaja. Iskustvo slušanja gramofonske ploče uključuje i taktilna i vizuelna iskustva koja su najvećim delom stimulisana kroz omot gramofonske ploče. Iako je fizički odvojiv od samog vinilnog diska i ima praktičnu - zaštitnu i identifikacionu funkciju, omot gramofonske ploče je deo celine muzičkog albuma. Iz tog razloga, on se ne tretira kao ambalaža proizvoda, kao što se i sama gramofonska ploča ne tretira kao drugi industrijski proizvedeni predmeti. Omot albuma ima primarnu komunikacionu funkciju. Kroz njega se prenose vizuelne poruke koje su povezane sa muzičkom i tekstualnom porukom albuma. Zbog toga je omot gramofonske ploče primer semantičkog dizajna koji je u ovom obliku prisutan još od šezdesetih godina. Ostale komponente dizajna (praktična i estetska) koje su kroz ceo XX vek bile primarne, kod omota gramofonske ploče su u drugom planu u odnosu na komunikacionu funkciju.

Gramofonska ploča predstavlja predmet – konstrukt, čija je struktura kompleksna i sa medijskog i sa produkcijskog aspekta. Kompleksnost strukture je vidljiva iz tema i prirode poruka na omotima muzičkih albuma. Sa medijskog aspekta, strukturu čine vizuelna, muzička i literarna poruka koje čine koherentnu retoričku celinu. Tekst može da ima funkciju releja ili sidrišta za vizuelnu poruku na omotu ploče, dok je moguća i obrnuta situacija u kojoj fotografija na omotu fokusira značenje tekstualne poruke.

Omot gramofonske ploče je medijum kroz koji fotografski prikaz dobija svoju materijalnost. Kroz ovu simbiozu omot i fotografski prikaz grade zajedničku socijalnu biografiju predmeta koja uključuje i kreiranje poruke kao i njenu recepciju i brojna tumačenja, primene i referirajuće veze (Edwards 2009, Appadurai 1986, Kopytoff 1986)

Sa produkcijskog aspekta, gramofonska ploča pokazuje tenziju među dvema stranama uključenim u njenu kreaciju. Ova tenzija je izražena kod albuma koje izdaju velike izdavačke kuće a potiče od različitih očekivanja i ciljeva koje imaju autori muzike i autori medija, odnosno muzička industrija. Dok muzičari imaju potrebu za slobodom u izražavanju i, kroz muzički album žele da se predstave kao umetnici a ne kao zabavljači, što podrazumeva potpunu kontrolu nad autorstvom nad svim aspektima gramofonske ploče, pa i nad omotom, muzička industrija, koja ulaže finansijska sredstva potrebna za proizvodnju predmeta, očekuje i priželjkuje što veću prodaju i spremna je da kompromituje i grafičke i muzičke komponente albuma kako bi to postigla. Tenzija između dve strane koje učestvuju u kreiranju gramofonske ploče prisutna je od samog početka proizvodnje gramofonskih ploča i dovela je do pojava nezavisnih izdavačkih kuća koje su funkcionisale sa manje profita ali su pružale muzičarima mogućnost potpune kontrole nad svim aspektima muzičkih albuma kao i podršku u radu. Omoti gramofonskih ploča pokazuju tenzije koje su sastavni deo njihovog nastanka, kroz tematski i produkcijski pristup.

Fotografija je takođe opipljiv, materijalni objekat. Njena materijalnost se često povlači pred reprezentacijom prikaza koji nosi na svojoj površini. Njena materijalnost je takođe fluidna jer se različitim štamparskim i fotografskim tehnikama reprodukcije može preneti na druge predmete i na taj način sa njima podeliti svoju taktilnu egzistenciju. Na omotima gramofonskih ploča, fotografija potvrđuje svoju dvostruku egzistenciju o kojoj govori Elizabet Edvards kada ističe materijalni aspekt fotografije kao hemijski deponovanih čestica na papiru, kartonu ili različitim materijalima

raznih dimenzija kao jednu vrstu njenog bitisanja i fotografski prikaz ili sliku koja predstavlja drugi oblik njene kulturološke egzistencije a najčešće i razlog sakupljanja fotografija. To je egzistencijalni aspekt fotografije koga su ljudi najčešće svesni. Međutim, materijalnost fotografije je ta koja apstraktan fotografski prikaz prevodi u objekat koji egzistira u vremenu i prostoru (Edwards 2004, 3) Zbog toga je kontekst pojavljivanja fotografije na predmetu koji nije samo fotografija već ima i zaštitnu, identifikacionu i konstruktivnu ulogu, determinišući u analizi samih fotografskih prikaza.

Fotografija na omotima gramofonskih ploča predstavlja deo intertekstualnog konstrukta pa je u strukturalnom smislu bliska multimedijalnim reklamnim porukama (Todić 2012). Međutim fotografske i tekstualne poruke na omotima gramofonskih ploča pokazuju dve vrste komunikacionih ciljeva. Dok je sa jedne strane zista prisutna retorika modernog advertajzinga koja primenjuje scenario nuđenja zadovoljstva kroz kompenzaciju, sa druge strane stoji brojčano i tematski mnogo veći broj fotografija na omotima sa potpuno drugačijim ciljevima od pospešivanja prodaje proizvoda. (Todić 2012, 120)

Utemeljena teorija je sprovedena nad kvantitativno obimnim uzorkom omota gramofonskih ploča rezultirala je koncipiranjem empirijski utemeljenih teorija o komunikaciji kroz fotografije na omotima gramofonskih ploča. Ove teorije mogu da imaju primenu u metodologiji dizajna industrijskih proizvoda za svakodnevnu upotrebu koja se bazira na diskursu o prenošenju značenja odnosno komunikaciji kroz dizajn. Istraživanje je pokazalo na koji način kulturološki predmet ili proizvod postaje deo kulturološke mreže predmeta kroz upotrebu vizuelnih, fotografskih poruka.

Pronalaženjem i koncipiranjem otvorenih i aksijalnih kodova kao i njihovom kategorizacijom, kreirana je retorička mapa komunikacije kroz fotografije na omotima gramofonskih ploča u najproduktivnijem periodu za ovaj medij.

Kroz otkrivanje dveju centralnih kategorija koje otkrivaju postojanje različitih komunikacionih ciljeva pri komunikaciji kroz fotografije na omotima gramofonskih ploča, kreirana je teorija o dvostrukom autorstvu i dvostrukoj, tehnološkoj i umetničkoj prirodi predmeta kakav je gramofonska ploča.

Aura gramofonske ploče potiče od njenog omota sa jedne strane i iz tehnološke kompleksnosti i nedostupnosti proizvodnje, zbog koje kreacija objekta kakav je muzički album na gramofonskoj ploči nije moguća bez velikih ulaganja u proizvodni proces. Ako se uporedi gramofonska ploča sa, sada već napuštenim medijumom kakav je CD, može se videti na koji način ovi faktori utiču na stvaranje aure gramofonske ploče. Snimanje i kopiranje sadržaja na kompakt disku je dostupno u kućnim uslovima svakom korisniku personalnih kompjutera, dok je za izradu gramofonske ploče, kako nekad tako i sada, potrebno veliko finansijsko ulaganje i poznavanje tehnologije. Teža dostupnost i činjenica da je potrebno da muzički urednik, koji ima funkciju kustosa, odobri pokretanje procesa proizvodnje, čini deo aure gramofonske ploče. Omot gramofonske ploče čini drugi osnov za pojavu aure gramofonske ploče koja nije prisutna kod kompakt diska a još manje kod digitalnih onlajn muzičkih sadržaja. Kroz intervju u prilogu sagovornici ocenjuju da je draž koju ploča ima za njih u taktilnim svojstvima koja uključuju različite teksture papira, kvalitet štampanog otiska, specifičan miris i superiorne dimenzije omota gramofonske ploče. Iako je aura gramofonske ploče delimično utemeljena na teškoj dostupnosti i visokoj ceni tehnologije i proizvodnje, ona je, kontradiktorno, utemeljena i na prikriivanju industrijskog porekla. Zbog velikih dimenzija, kvaliteta štampe, kriptičnih poruka, omoti ploča deluju poput umetničkih predmeta. Druga strategija prikriivanja industrijskog porekla je u namernom isticanju i negativnom komentarisanju muzičke industrije. Na taj način, muzičari pokazuju da su svesno morali da uđu u takav odnos kako bi njihova poruka i umetnost stigla do publike. Komunikacija koja se odvija kroz fotografije na omotima gramofonskih ploča gradi posebnu mrežu kodova koji bi mogli da predstavljaju izraz kulturne intimnosti mladalačkih potkultura (Naumović 2010) To je specifičan vizuelni jezički podsistem kroz koji se autori poruka

(muzičari, fotografi i dizajneri) pozicioniraju u odnosu na ostale segmente društva i kulture čiji su deo.

Nekada je omot muzičkog albuma bio jedan od malobrojnih načina informisanja o muzici. Publika je iz omota, nekad intuitivno, na osnovu fotografske poruke a nekad čitanjem dostupnih podataka o autorima i beležaka, saznavala o novim izdanjima. Danas, u doba slušanja muzike online (na mreži) dostupno je mnogo više informacija pa je ova funkcija omota napuštena, međutim vizuelni prikaz u vidu slike kvadratnog formata, kolokvijalno nazvan „ikona“ postoji kao oznaka muzičkog sadržaja snimljenog u memoriju uređaja za reprodukciju. Iako je pomenuta „ikona“ odvojena od predmeta, koji više u taktilnom, opipljivom obliku ne postoji, ona postoji kao izraz potrebe za povezivanjem ili grupisanjem muzičkog sadržaja oko nekog vizuelnog prikaza koji bi ih označio. Pored digitalnih verzija kompozicija, savremeni muzičari, naročito oni koji i dalje koncipiraju svoje kompozicije u formi muzičkog albuma, objavljuju, manje tiraže, na gramofonskim pločama. Porast produkcije i prodaje gramofonskih ploča pokazuje da i dalje postoji potreba za opipljivim predmetom pa i kolekcionarstvom kada su u pitanju muzička izdanja. Najveći deo tog taktilnog iskustva potiče od omota gramofonske ploče čijem se dizajnu posvećuje velika pažnja. Potreba za opipljivim predmetom se može naći i u pomenutim afektivnim aspektima predmeta kakav je gramofonska ploča, preciznije u ritualima koje inicira i konstruiše a koji se ne mogu objasniti isključivo kroz društvene činjenice (Brown i Phu eds. 2014; Edwards 2002, 73)

Omot gramofonske ploče je jedan od onih objekata koji ispunjavaju funkciju tek kada se na njemu nalazi i vizuelna poruka. Fotografija na omotu gramofonske ploče predstavlja oblik fotografske materijalnosti kod kog sadržaj vizuelnog prikaza i način njegovog pojavljivanja - reprezentaciona forma ukazuju na specifične društvene odnose u kojima ovakav fotografski predmet postoji (Edwards 2004, 11) Posmatrana iz ugla antropologije individue, gramofonska ploča, predstavlja deo celine koju čine predmeti koje posedujemo a koju Miler naziva estetikom reda odnosno konzistentnosti preko koje pojedinac formira svoj društveni identitet (Miler 2009. 7. MacDougall 2005. 112. Attfield 2000. Pauwels 2015. 52)

Kroz semiotičke analize u okviru studija slučaja pojedinih omota gramofonskih ploča, ustanovljena je posebna retorika fotografije na omotima gramofonskih ploča i time uspostavljen specifičan okvir za buduće semiotičke analize fotografija na predmetima, odnosno fotografija u okviru grafičkog dizajna svakodnevnih predmeta. Kroz studije slučaja je istaknuta i dinamika koja se uspostavlja između vizuelnih znakova i konteksta njihovog pojavljivanja kroz muzički album kao i dinamika unutar strukture koju čine fotografija i tekstovi pesama odnosno naziva albuma.

Utemeljena teorija je prvi put sprovedena na uzorku artefakta kakav je omot gramofonske ploče. Primena metode kroz koju se kreiraju teorije i generišu novi koncepti, pokazala je da ju je moguće aplicirati u okviru nauke za dizajn, odnosno u fazi pripreme u okviru metodologije dizajna. Ona daje mogućnost sagledavanja načina na koji predmet stvara nova korisnička iskustva. Međutim, metoda daje najpotpunije rezultate, u vidu teorijskih koncepata, kada se uz aspekt korisničkog iskustva proučava semantička komponenta proizvoda. Kombinovanje utemeljene teorije i semiotičke studije slučaja, daje rezultate u vidu informacija o korisničkim iskustvima, komunikacionim kodovima i strukturi komunikacije, koje je moguće primeniti kao paradigmu u procesu dizajniranja.

LITERATURA

- Abel, Richard** (ed.) 2005. *Encyclopedia of Early Cinema*. London, New York: Routledge
- Abel, Richard**. 2001. That Most American of Attractions. The Illustrated Song. In *The Sounds of Early Cinema* ed. Abel Richard, Rick Altman. 143-155. Bloomington: Indiana University Press.
- Alleyne, Mike**. 2014. After the Storm – Hipgnosis, Storm Thorgerson and the Rock Album Cover. *Rock Music Studies* 1 (2):3: 251–267, <http://dx.doi.org/10.1080/19401159.2014.949553>
- Appadurai, Arjun** (ed.) 1986. *The Social Life of Things - Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge University Press
- Apter, Jef**. 2006. *Never Enough: The Story of the Cure*. Omnibus Press.
- Arnheim, Rudolph**. 1974. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley: University of California Press.
- Aschwin, Clive**. 1984. Drawing, Design and Semiotic, *Design Issues*, I(2):42-52. MIT Press
- Aston, Martin**. 2013. *Turning the Other Way – The Story of 4AD*. London: The Friday Project, an imprint of Harper Collins Publishers.
- Attfield, Judy**. 2000. *Wild Things: The Material Culture of everyday Life*. Oxford: Berg.
- Ball S, Michael, Gregory W. H Smith**. 1992. *Analyzing Visual Data*. Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Banks, Marcus, Jay Ruby** (eds.) 2011. *Made to Be Seen - Perspectives on the History of Visual Anthropology*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Barnard, Malcolm**. 2005. *Graphic Design as Communication*. New York: Routledge.
- Barthes, Roland**. 1961. Le message photographique. *Communications*, I(1):127-138.
- Barthes, Roland**. 1964. *Elements of Semiology*. London: Jonathan Cape.
- Barthes, Roland**. 1977. *Image Music, Text*. Fontana Press, Harper Collins.
- Barthes, Roland**. 1983. *Fashion System*. New York: Hill and Wang.
- Bartthes, Roland**. 2011. *Svetla komora – Beleška o fotografiji*. Beograd: Kulturni centar Beograda.
- Baudrillard, Jean**. 1996. *The System of Objects*, London. New York: English Edition, Verso.
- Becker, S Howard**. 1981. *Exploring Society Photographically*. Mary and Leigh Block Gallery. Northwestern University.

- Benjamin, Walter.** 2008. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, Massachusetts: Harvard University Press.
- Bestley, Russell.** 2007. *Hitsville UK: Punk rock and graphic design in the faraway towns, 1976-84*. PhD thesis, University of the Arts London.
- Bird, Elizabeth.** 1994. "Is that me, Baby?" Image, Authenticity, and the Career of Bruce Springsteen. *American Studies* 35 (2): 39-57
- Biron, D.** 2011. Writing About Music: Album Liner Notes, *Journal of Multidisciplinary International Studies*. 8(1): 1-14. Sydney: UTSePress.
- Blake, Mark.** 2008. *Comfortably Numb: The Inside Story of Pink Floyd*. Da Capo Press.
- Blake, Mark.** 2013. *Pigs Might Fly – The Inside Story of Pink Floyd*. Aurum Press Ltd.
- Bowman, David.** 2002. *This Must Be the Place – The Adventures of Talking Heads in the Twentieth Century*, Harper Collins e-books.
- Bresson, Cartier,** 1952. *Images à la Sauvette*. Paris: Verve.
- Brown, Elspeth, Phu Thy** (eds.) 2014. *Feeling Photography*. Durham: Duke University Press
- Brujić, Marija.** 2017. Kratak uvod u istoriju antropologije fotografije. *Etnoantropološki problemi*. 12(1):129-147
- Brykman Steven,** Why Vinyl Record Survive in the Digital Age, *Ars Technica*, <https://arstechnica.com/gaming/2019/03/the-ux-of-vinyl-the-medium-is-the-message/> (23.6.2019.)
- Burdek B,** 2001. *Design – The History, Theory and Practice of Product Design*. Basel: Birkhauser.
- Buxton, D.** 1983. Rock Music, Star System and Rise of Consumerism. *In Rock, Pop and the Written Word* . eds. Simon Frith and Andrew Goodwin. 366-378. New York: Routledge.
- Byrnes, Gene. Steinweiss, Alex.** 1951. Designing for Record Albums. *Design* 53 (1): 12-13. DOI: [10.1080/00119253.1951.10743149](https://doi.org/10.1080/00119253.1951.10743149)
- Callan, Hilary** (ed.) 2018. *The International Encyclopedia of Anthropology*. John Wiley & Sons, Ltd. DOI: [10.1002/9781118924396.wbiea1969](https://doi.org/10.1002/9781118924396.wbiea1969) (28.03. 2020.)
- Campbell, C.** 1992 ‘The desire for the new: its nature and social location as presented in theories of fashion and modern consumption’. *In Consuming Technologies*. eds. R. Silverstone and E. Hirsch 48–66. London: Routledge.
- Chalfen, Richard.** 1975. Cinéma Naïveté: A Study of Home Moviemaking as Visual Communication. *Studies in Visual Communication* 2 (2): 87-103. Retrieved from <https://repository.upenn.edu/svc/vol2/iss2/5>

- Chalfen, Richard.** 1977. Human Images: Teaching the Communication of Ethnography. *Anthropology & Education Quarterly*, 8(1): 8 - 11. doi:10.1525/aeq.1977.8.1.05x1438h
- Chalfen, Richard.** 1978. Which Way Media Anthropology? *Journal of Communication*, 28(3): 208–214. doi:10.1111/j.1460-2466.1978.tb01647.x
- Chalfen, Richard.** 1979. Photograph's role in tourism. *Annals of Tourism Research*, 6(4): 435–447. doi:10.1016/0160-7383(79)90006-9
- Chalfen, Richard.** 1987. *Snapshot Versions of Life*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press.
- Chandler, Daniel.** 2002. *Semiotics: The Basic*. New York: Routledge.
- Chapman, J.** 2005. *Emotionally Durable Design - Objects Experiences Empathy*. London: Earthscan.
- Charmaz, Kathy.** 2006. *Constructing Grounded Theory - A Practical Guide Through Qualitative Analysis*. London: Thousand Oaks - New Delhi: Sage Publications.
- Cho J. Y, Lee E.** 2014. Reducing Confusion about Grounded Theory and Qualitative Content Analysis: Similarities and Differences, *The qualitative Report*. 19 (32): 1-20. <http://nsuworks.nova.edu/tqr/vol19/iss32/2>
- Clarke, Donald.** The Rise and Fall of Popular Music – A Polemical History. <http://www.donaldclarkemusicbox.com/rise-and-fall/detail.php?c=4>, (20.9.2016.)
- Clive, Dilnot.** 1984. The State of Design History, Part I: Mapping the Field. *Design Issues* 1(1): 4-23. MIT Press.
- Cohen D, Johnathan.** 2018. Lost in the Flood: Bruce Springsteen's political consciousness and the Vietnam War, 1968 - 2014. In *Bruce Springsteen and Popular Music: Rhetoric, Social Consciousness, and Contemporary Culture*. ed. William I. Wolf 17-31. Routledge.
- Colier, John Jr. Colier, Malcolm.** 1986. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Corbin, Juliet and Strauss, Anselm.** 1990. Grounded Theory Research: Procedures, Canons, and Evaluative Criteria. *Qualitative Sociology*. 13(1): 3-19. Human Sciences Press. Inc.
- Crabtree, A. Rouncefield, M. Tolmie, P.** 2012. *Doing Design Ethnography*. London: Springer.
- Deely, John.** 1990. *Basic of Semiotics (Advances in Semiotics)*. Indiana University Press.
- DeLong, Marilyn, Kelly Gage, Juyeon Park, Monica Sklar.** 2010. From Renegade to Regular Joe: The Black Leather Jacket's Values for Bikers. *International Journal of Motorcycle Studies*. 6 (2)
- Deregowski, J. B.** 1972. Pictorial Perception and Culture. *Scientific American* 227(5): 82-88. Nature Publishing group

- Dombal, Ryan.** 2010. Take Cover: Darkness on the Edge of Town. <https://pitchfork.com/news/40570-take-cover-darkness-on-the-edge-of-town/> (21.5.2017)
- Dougherty Kowalsky, Carissa.** 2006. The Coloring of Jazz: Race and Record Cover Design in American Jazz, 1950 to 1970. *Design Issues*. 23 (1): 47-60. MIT Press
- Dylan, Bob.** 2004. *Chronicles – Volume One*. London: Simon and Shuster.
- Eco, Umberto.** 1976. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eco, Umberto.** 1991. *The Limits of Interpretations (Advances in Semiotics)*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Edwards Elizabeth.** 2002. Material beings: objecthood and ethnographic photographs, *Visual Studies*, 17(1): 67-75 Routledge. DOI: 10.1080/14725860220137336
- Edwards, Elizabeth, Chris Gosden, Ruth B. Phillips (eds.)** 2006. *Sensible Objects: Colonialism, Museums and Material Culture*. Oxford: Berg.
- Edwards, Elizabeth, Janice Hart (eds.)** 2004. *Photographs Objects Histories - On the Materiality of Images*. London: Routledge
- Edwards, Elizabeth.** 2011. Tracing Photography In *Made to Be Seen - Perspectives on the History of Visual Anthropology*, eds. Marcus Banks and Jay Ruby, 159-190. Chicago: The University of Chicago Press.
- Englis, Basil G, Michael R Solomon, Richard D. Ashmore.** 1994. Beauty Before the Eyes of Beholders: The Cultural Encoding of Beauty Types in Magazine Advertising and Music Television. *Journal of Advertising* 23(2): 49-64.
- Ericson, Neil.** 1980. Popular Culture and Revolutionary Theory: Understanding Punk Rock. *Theoretical Review* 18 dostupno on-line. <https://www.marxists.org/history/erol/ncm-6/punk.htm> (25.5.2016.).
- Fast, Susan.** 2001. *In the House of the Holy: Led Zeppelin and the Power of Rock Music*. Oxford University Press.
- Firth, Simon.** 1998. *Performing Rites – On the Value of Popular Music*. Harvard University Press.
- Freer, Scott.** 2012. Magritte: The Uncanny Sublime. *Literature & Theology*, 27 (3): 330-344. Oxford University Press. doi: 10.1093/frso56.
- Frith, Simon.** 2007. The Real Thing - Bruce Springsteen. In *The Rock History Reader*. ed. Theo Cateforis. 247-253. New York: Routledge.
- Garman, Brian.** 1996. The ghost of history Bruce Springsteen, Woody Guthrie, and the hurt song. *Popular Music and Society*, 20 (2) 69-120.
- Geertz, Clifford.** 1977. *The Interpretation of Culture*. New York: Basic Books.

- Gelder, Ken, Sarah Thornton** (eds.) 1997. *The Subcultures Reader*. Psychology Press.
- Gelder, Ken.** 2007. *Subcultures – Cultural Histories and Social Practice*. London: Routledge.
- Gell, Alfred.** 1998. *Art and Agency - An Anthropological Theory*. Oxford University Press.
- Gitelman, Lisa.** 2000. *Scripts, Grooves and Writing Machines – Representing Technology in Edison Era*, Stanford University Press.
- Glaser, Barney, Anselm Strauss.** 1999. *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. New Jersey: Aldine Transaction.
- Gombrich E.H.** 1969. *Art and Illusion*. Washington D.C: Nationl Gallery of Art.
- Gombrich, E. H.** 1984. *Art and Illusion - A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London: Phaidon Press.
- Goodman, Nelson.** 1976. *Languages of Art - An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett Publishing.
- Goodwin, Andrew.** 1992. *Dancing in the Distraction Factory: Music, Television and Popular Culture*. Mineapolis: University of Minnesota Press.
- Gray, Marcus.** 2009. *Route 19 Revisited – The Clash and London Calling*. New York: Random House.
- Gunn, Wendy** (ed.). 2013. *Design Anthropology – Theory and Practise*. London: Bloomsbury.
- Gunn, Wendy, Jared Donovan** (eds.) 2012. *Anthropological Studies of Creativity and Perception*. New York: Ashgate Publications.
- Guy, Debord.** 1995. *The Society of the Spectacle*. New York: Zone Books.
- Haug Wolfgang, Fritz.** 1986. *Critique of Commodity Aesthetics – Appearance, Sexuality, Advertising in Capitalist Society*. Cambridge: Polity Press.
- Hebdige, Dick.** 1979. *Subculture – The Meaning of the Style*. London: Routledge.
- Hodge, Robert, Gunter Kress.** 1988. *Social Semiotics*. Cornell University Press. Ithaca. New York.
<https://epress.lib.uts.edu.au/journals/index.php/portal/article/view/1682> (23.7.2015.).
- Hymes, Dell.** 1964. Introduction: Toward Ethnographies of Communication. *American Anthropologist*, 66 (6-2), 1–34. doi:10.1525/aa.1964.66.suppl_3.02a00010
- Hymes, Dell.** 1977. *Foundations in Sociolinguistics - An Ethnographic Approach*. Tavistock Publication Limited.

- Ilmonen, Kaj.** 2011. *A Social and Economic Theory of Consumption*. London: Palgrave - Macmillan.
- Inglis Ian.** 2001. 'Nothing You Can See That Isn't Shown': the album covers of the Beatles. *Popular Music* 20 (1): 83-97.
- Jakobson, Roman.** 1964. On Visual and Auditory Signs. *Phonetica*, 11(3-4):216-220. S. Karger AG. Basel.
- Jakobson, Roman.** 1980. *The Framework of Language*. University of Michigan: Michigan Studies in Humanities.
- Jefferson R. Cowie, Lauren Boehm.** 2006. Dead Man's Town: "Born in the U.S.A.," Social History, and Working-Class Identity. *American Quarterly*. 58 (2): 353-378.
- Jensen, R.** 1999. *The Dream Society*. New York: McGraw Hill Education.
- Jervis, John, Jo Collins** (eds.). 2008. *Uncanny Modernity: Cultural Theories, Modern Anxieties*. UK: Palgrave Macmillan.
- Jones, Steve, Martin Sorger.** 2006. Covering Music: A brief History and Analysis of Album Cover Design. *Journal of Popular Music Studies*. 11-12 (1): 68-102
- Kahle, R. Lynn and Chiagouris, Larry** (eds.) 1997. *Values, Lifestyles and Psychographics*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.
- Kearney, Mary Celeste.** 2017. *Gender and Rock*, New York: Oxford University Press.
- Kjarsgaard, Mette, Ton Otto** 2012. Anthropological Fieldwork and Designing Potentials. In *Anthropological Studies of Creativity and Perception*. eds. Wendy Gunn and Jared Donovan, 177-193. Farnham: Ashgate Pub.
- Kohonen, Teuvo, Hongbing Xing.** 2011. Contextually Self-Organized Maps of Chinese Words. In *Advances in Self-Organizing Maps, 8th International Workshop WSOM 2011*, Espoo, Finland eds. Jorma Laaksonen and Timo Honkela, 16-29. Springer.
- Konecki Ktzytorf, Tomasz.** 2011. Visual Grounded Theory: A Methodological Outline and examples for Empirical Work. *Revija za sociologiju* 41(2): 131-160. Zagreb: Hrvatsko sociološko društvo.
- Kopytoff, Igor.** 1986. The cultural biography of things: commodization as process. In *The Social Life of Things - Commodities in Cultural Perspective* ed. Arjun Appadurai, 64-95. Cambridge University Press
- Krippendorff, Klaus** 2006. *The Semantic Turn: A New Foundation For Design*. Boca Raton: Taylor and Francis Group.
- Krippendorff, Klaus.** 2004. *Content Analysis - An Introduction to its Methodology*. Thousand Oaks: University of Pennsylvania - Sage Publications

- Kristeva, Julia, Toril Moi** (eds.) 1986. *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia**. 1982. *Powers of Horror – An Essay on Abjection*. Columbia University Press.
- Leach, E.R.** 1958. Magical Hair. *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 88(2): 147-164.
- Levi Strauss, Claude**. 1978. *Divlja Misao*. Beograd: Nolit.
- MacDougal, David**. 2005. *The Corporeal Imge: Film, Ethnography and the Senses*. Princeton: Princeton University Press
- Mackey-Kallis, Susan. Ian McDermott**. 1992. Bruce Springsteen, Ronald Reagan and the American Dream. *Popular Music and Society*. 16 (4): 1-9
- Marsh, Dave**. 2003. *Bruce Springsteen – Two Hearts, The Story*. NY: Routledge.
- Masschelein, Aneleen**. 2011. *The Unconcept: Freudian Uncanny in Late Twentieth Century Theory*. Albany: State University of New York Press.
- Mayer Rudolph**. 2011. Analyzing the Similarity of Album Art with Self-organising Maps, *Advances in Self-Organizing Maps. 8th International Workshop, WSOM 2011*. Espoo, Finland. Aalto University School of Science, eds. Jorma Laaksonen and Timo Honkela. 357-366. Springer.
- Mey, Günter, Marc Dietrich**. 2017. From Text to Image—Shaping a Visual Grounded Theory Methodology [61 paragraphs]. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 17(2), Art. 2, <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-17.2.2535>.
- Mike, Alleyne**. 2014. After the Storm: Hipgnosis, Storm Thorgherson and the Rock Album Cover. *Rock Music* 1(3), 251-267, DOI: [10.1080/19401159.2014.949553](https://doi.org/10.1080/19401159.2014.949553)
- Miles, Parks Grier**. 2012. The Only Black Man at the Party – Joni Mitchell Enters the Rock Canon. *Genders On Line Journal*, Issue 56 <https://www.colorado.edu/gendersarchive/1998-2013/2012/11/01/only-black-man-party-joni-mitchell-enters-rock-canon> (25.12.2019.)
- Miller, Daniel** (ed.) 2009. *Anthropology and the Individual: A Material Culture Perspective*. Oxford: Berg.
- Miller, Jonathan**. 2008. *Stripped – Depeche Mode*. London: Omnibus Press.
- Mono, Rune**. 1997. *Design for Product Understanding – The Aesthetic of Design from a Semiotic Approach*, Solna: Stockholm Liber.
- Moran, Ana, Sorcha O'Brien** (eds.) 2014. *Love Objects – Emotion, Design and Material Culture*. London: Bloomsbury Academic.
- Morgan, Tanja, Diane M. Badzinski, Kathy Brittain Richardson, Robert H. Woods**. 2012. Sacred Symbols with a Secular Beat? A Content Analysis of Religious and Sexual Imagery in Modern Rock, Hip Hop, Christian, and Country Music Videos. *The Journal of Religion and*

Popular Culture. 24(3) : 432-448

Morin, Edgar. 2005. *The Cinema, or Imaginary Man*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Morrissey, Steven Patric. 2013. *Autobiography*. London: Penguin Classics.

Morton, Christopher, Elizabeth Edwards (eds.) 2009. *Photography, Anthropology and History - Expanding the Frame*. Ashgate

Nagamachi, Mitsuo and Mohd Lokman. 2015. *Kansei Innovation – Practical Design Applications for Product and Service Development*. London,: CRC Press - Taylor & Francis Group.

Naumović, Slobodan 2010. Kadriranje kulturne intimnosti: nekoliko misli o dinamici samopredstavljanja i samopoimanja u srpskoj kinematografiji. *Godišnjak za društvenu istoriju* 1:7-37.

https://www.academia.edu/3796259/Naumovic_Kadriranje_kulturne_intimnosti_nekoliko_misli_o_dinamici_samopredstavljanja_i_samopoimanja_u_srpskoj_kinematografiji

Naumović, Slobodan, Vladimir Radivojević. 2015. *Borski almanah - ulična fotografija kao zajednička antropologija*. Narodna boblioteka Bor. Biblioteka Razbor. 3. Bor.

Naumović, Slobodan. 1988. Pitanje vizuelne građe u etnologiji, *Etnološke sveske* IX: 113-123

Naumović, Slobodan. 2011. Razgovor s Piterom Janom Krafordom. *Etnoantropološki problemi* 6(1): 235 - 242

Naumović, Slobodan. 2017. Etnografski film, vizuelna antropologija i filmski festival u doba hibridnih žanrova, postfilmskih i posthumanih stvaralačkih težnji. *Međunarodni festival etnološkog filma*. 10-14. oktobar 2017: 11-43. Beograd. Etnografski muzej u Beogradu

Norman, A. Donald. 2005. *Emotional Design – Why We Love (Or Hate) Everyday Things*. New York: Basic Books.

Osborne, Richard. 2012. *Vinyl – A History of Analogue Record*. Famham: Ashgate Publishing.

Otto, Ton, Charlotte Rachel Smith. 2013. Design Anthropology: A Distinct Style Of Knowing. In *Design Anthropology – Theory and Practise* eds. Wendy Gunn, Ton Otto, Rachel Charlotte Smith. 1-29. London, NY: Bloomsbury.

Panish, John. 1997. *The Color of Jazz: Race and Representation in Postwar American Culture*. Jackson: University Press of Mississippi.

Pauwels, Luc. 2015. *Reframing Visual Social Science: Towards a More Visual Sociology and Anthropology*. Cambridge University Press.

Pedelty, Mark. 2013. Peter Gabriel: The Masked Activist. In *Political Rock*, eds. Mark Pedelty, Kristine Weglarz, 23-36. University of Minnesota: Ashgate Publishing.

Pegg, Nicholas. 2011. *The Complete David Bowie*. London: Titan Books

- Proust, Marcel.** 2007. *U potrazi za izgubljenim vremenom: Nestala Albertina*. Beograd: Paideia
- Rajin, Momčilo, Slobodan Ilić.** 1977. Izložba rock omota. *Džuboks magazin* 38: 74-75. NIP Dečje novine
- Rajin, Momčilo.** 1977. Pop art i Rock omoti ili povezivanje "elitne" i "masovne" umetnosti. *Džuboks magazin* 41. NIP Dečje novine
- Rajin, Momčilo.** 1978.a. Omoti Rodžera Deana. *Džuboks magazin*. 47, 48, 49. NIP Dečje novine
- Rajin, Momčilo.** 1978.b. Eksperimentalni postupci na omotima ploča. *Džuboks magazin*. 50. NIP Dečje novine
- Rajin, Momčilo.** 1978.c. Eksperimentalna fotografija na omotima ploča. *Džuboks magazin* 52. NIP Dečje novine
- Rawson, Eric.** 2018. When Words Fail: Nonlexical utterances and rhetoric of voicelessness in the songs of Bruce Springsteen, 1975-1984. In *Bruce Springsteen and Popular Music. Rhetoric, Social Consciousness and Contemporary Culture* ed. William Wolf London, 133-147. New York: Routledge.
- Reish A, George.** 2008. *Pink Floyd and Philosophy (Popular Culture and Philosophy)*. Chicago: Open Court Publishing Company.
- Ruby, Jay.** 1981. Seeing Through Pictures: The Anthropology of Photography. *Critical Arts*, 1(4): 3–16. doi:10.1080/02560048108537607
- Sabin, Roger.** 1999. *Punk Rock: So What – The Cultural Legacy of Punk*. London: Routledge.
- Salewicz, Chris.** 2018. *Jimmy Page - The Definitive Biography*. New York: Harper Collins Publishers.
- Savage, Jon, Stuart Baker** (ed.) 2013. *The Singles Cover Art of Punk 1975-80*. London: Soul Jazz Books a division of Soul Jazz Records.
- Saymour M. Elizabeth.** 2012. "Where Dreams are Found and Lost": Springsteen, Nostalgia, and Identity. In *Bruce Springsteen, Cultural Studies, and the Runaway American Dream*. eds. Kenneth Womack, Jerry Zolten, Mark Bernhard. 61-76. Ashgate
- Schaffner, Nicholas.** 2017. *Lo Scrigno dei Segreti: L'Odissea dei Pink Floyd*. Arcana.
- Schwartz, J. M.** 1995. We make our tools and our tools make us - Lessons from Photographs for the Practice, Politics and Poetics of Diplomats, *Achivaria*, 40 : 40 - 74
- Scrapelos, Yannis.** 2017. Towards a Quantitative Visual Semiotics? In *New Semiotics Between Tradition and Innovation*. ed. Kristian Bankov. 413-423. NBU Publishing House & IASS Publications
https://www.academia.edu/31087062/TOWARDS_A_QUANTITATIVE_VISUAL_SEMIOTICS
 (15.04. 2020.)

- Shove, Elizabeth.** 2007. *The Design of Everyday Life*. Oxford: Berg.
- Shuker, Roy.** 1994. *Understanding Popular Music*. London: Routledge.
- Smelik, Anneke.** 2015. A Close Shave: The taboo on female body hair. *Critical Studies in Fashion and Beauty*, 6 (2) : 233-251
- Sontag, Susan.** 1973. *On Photography*. New York: Farrar, Strauss and Giroux.
- Springsteen, Bruce.** 2016. *Born To Run*. New York: Simon and Shuster
- Strachet, James, Freud Sigmund.** 1976. *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud Vol. 1-24 Volume Set*. New York: W. W. Norton & Company.
- Suchar, S Charles.** 1997. Grounding Visual Sociology Research In Shooting Scripts. *Qualitative Sociology*, 20 (1): 33-55 . Springer. Kluwer Academic Publishers.
- Suchman, Lucy.** 2007. *Human-Machine Reconfigurations: Plans and Situated Actions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Suisman, David.** 2009. *Selling Sounds – The Commercial Revolution in American Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Symes, Colin.** 2004. *Setting the Record Straight: A Material History of Classical Recording*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Tagg, John.** 2009. *The Disciplinary Frame - Photographic Truths and the Capture of Meaning*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Thornton, Sarah.** 2013. *Club Cultures: Music Media and Subcultural capital*. Cambridge: Polity Press.
- Tilley, Chriss, Webb Keane, Susanne Kuechler, Mike rowlands, Patricia Spyer (eds.)** 2006. *Handbook of Material culture*. London: SAGE Publications Ltd.
- Todić, Milanka.** 2005. *Fotografija i propaganda 1945 - 1958*. Banja Luka: JU Književna zadruga.
- Todić, Milanka.** 2010. Potrošačka kultura u izgradnji: predstava žene u štampanim reklamama (1900 - 1940). *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* 38 (2010): 213–234.
- Todić, Milanka.** 2012. *Vek reklame*. Beograd.
https://www.academia.edu/2531365/Vek_reklame_Beograd_2012 (29.03.2020.)
- Tsarouhis, Patti.** 2006. Mapping the Narrative in Digital Album Cover. *M/C - A Journal of Media and Culture* 9 (1) <http://journal.media-culture.org.au/0603/08-tsarouhis.php> (24.6.2017.)
- Tyler, Stephen.** 1992. Post-Modern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document. In *Writing Culture - The Poetics and Politics of Ethnography*. eds. James Clifford and George Marcus. 122-140. University of California Press.

Van Leeuwen, Kress. 1996. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. New York: Routledge.

Vasiljević, Milovan. 1999. *Dizajn – savremeni pogledi*. Beograd: Novi dani.

Walsh, Gavin. 2006. *Punk on '45: revolutions on vinyl 1976-79*. London: Plexus Publishing Limited.

Warren, Lyne (ed.) 2006. *Encyclopedia Of Twentieth – Century Photography*. New York: Routledge.

Williams, Patric. 2011. *Subcultural Theory: Traditions and Concepts*. Cambridge: Polity Press.

Williamson, Judith, 1983. *Decoding Advertisements*. London: Marion Boyars Publishers.

Worth, Sol, John Adair. 1975. *Trough Navajo Eyes - AnExploration in Film Communication and Anthropology*. Bloomington: Indiana University Press.

----- Worth Sol (1922-1977). 4 (2): 66-77. preuzeto sa <https://repository.upenn.edu/svc/vol4/iss2/2> (pristup mart 2020.)

IZVORI

100 Best Albums of the Eighties, Rolling Stone Magazine 16. 11 1989.
<http://www.rollingstone.com/music/lists/100-best-albums-of-the-eighties-20110418>, (21.4. 2017.)

Aguilar, Mario. 2014. Why vinyl is the only worthwhile way to own music?.
<http://gizmodo.com/why-vinyl-is-the-only-worthwhile-way-to-own-music-1527750499>. (27.5. 2017.)

Alex, Wood. 2019. The Thin White Duke – David Bowie's Fascist Alter-Ego.
<https://standrewsradio.com/the-thin-white-duke-david-bowies-fascist-alter-ego/> (11.12. 2019.)

Anglade, Guy. 2010. An Edited Interview: Vaughan Oliver, Album Designer.
<http://www.printmag.com/design-inspiration/interview-vaughan-oliver/> (24.7.2017.)

Anderson, Pete. 2017. Making Sense Of David Byrne's Big Suit. <https://putthison.com/making-sense-of-david-byrnes-big-suit-tom/> .(19.5. 2019.)

Baza podataka svih objavljenih muzičkih izdanja www.discogs.com

Black, Sabbath. lightpaintingblog.com/black-sabbath-album-artwork/ o omotima grupe (21.5.2017.)

Bianca. 2013. An Epic Interview with Photographer Simon Larbalestier.
<http://conversationswithbianca.com/2013/02/13/simon-larbalestier/>. (23.5.2018.)

Blauvelt, Christian. 2018. "Paul is dead": A Beatles secret message in an album cover?.
<http://www.bbc.com/culture/story/20180807-paul-is-dead-a-beatles-secret-message-in-an-album-cover> . (28.5.2019.)

Blog Starts Thursday – The Art and History of Motion Picture Coming Attraction Slides, 2010.
<http://www.starts-thursday.com/2010/09/sing-along-with-roscoe.html> .(20.10.2016.)

Bordowitz, Hank. 2007. Bad Moon Rising: The Unauthorized History of Creedence Clearwater Revival. Chicago Review Press

Bowie David, Revealing Stories Behind His Incredible Album Artwok
<http://www.nme.com/photos/david-bowie-the-revealing-stories-behind-his-incredible-album-artwork/379190#yFullbDRE4sisiR3.99> (12.11.2019)

Brewer Teresa i reklama za džuboks <https://www.youtube.com/watch?v=HXYwP6PNYRA> , postavljeno 23. 09. 2011. (21.10.2016.)

Britt, Aron. For The Record: The Life and Work of Alex Steinweiss, Princeton Architectural Press
http://www.alexsteinweiss.com/misc/AS_article_dwell.pdf, (17.11.2016.)

Cash, Johnny, 1966. beleške na omotu, Johnny Cash, Mean As Hell! (Ballads from the True West), Columbia.

Charcha, Alexander Ross <http://retinart.net/artist-profiles/jazzy-blue-notes-reid-miles/>, (23.11.2016.)

Clemens, Ashley. 2013. The Story Behind The Who's Legendary Rock Album. (06.07.2019.)

Clemons, Clarence. 2009. Big Man – Real Life, New York: Grand Central Publishing.

Coleman, Ornette. 1959. Beleške sa albuma "Change of the Century". Atlantic Records.

Coleman, Ornette 2014. Liner Notes: Ornette Coleman's Change of the Century. Jerry Jazz Musician, <http://www.jerryjazzmusician.com/2014/10/liner-notes-ornette-colemans-change-century-written-ornette-coleman/>, (18.11.2016.)

Coulthart, John. 2006. Neville Brody and Fetish Records.
<http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2006/04/23/neville-brody-and-fetish-records/>, (3.2.2017.)

Cover Stories: Black Sabbath's Self-Titled Debut | <http://loudwire.com/cover-stories-black-sabbath-self-titled-debut/?trackback=tsmclip> (12.5.2013.)

Cover Story Interview – The Pixies – Doolittle – With photography by Simon Larbalestier, 2009.
https://rockpopgallery.typepad.com/rockpop_gallery_news/2009/04/cover-story-interview-the-pixies-doolittle-with-photography-by-simon-larbalestier.html, (23.5.2018.)

Cox, P. 1892. Origin Of The Brownies, The Ladies' Home Journal, November, 1892, dostupno na www.brownie-camera.com/articles/origin/origin.shtml, (17.3.2016.)

Couch, Becki. režija. 2016. The Truth is in the Groove: Vinyl's 21th Century Return, Bristol. Velika Britanija.

Deal, David. 2015. Wish You Were Here: The Art of Absence, internet blog Superhype <http://superhypeblog.com/music/wish-you-were-here-the-art-of-absence> (20.7.2018.)

Deconstructing the Cover of Neil Young - After the Gold Rush http://dangerousminds.net/comments/deconstructing_the_cover_of_neil_youngs_after_the_goldrush (23.2.2014.)

Deja Vu, Crosby Stills Nash and Young, <https://www.4waysite.com/publications-2/articles/articles-1970s/articles-1970s-deja-vu-crosby-stills-nash-young/> (17.5.2016.)

Dell, Kristina. 2008. Vinyl Gets Its Groove Back, Time Magazine. <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1702369,00.html> (2.2. 2014.)

Denney, Alex. The Surreal Secrets Behind Pixies' Iconic Sleeve Art, <http://www.anothermanmag.com/life-culture/10532/secrets-behind-pixies-iconic-sleeve-art-vaughan-oliver-simon-larbalestier>, (23.8.2018.)

Designing Revolution: The Beatles Album Covers, <http://network9.biz/brand-design/revolution-designing-the-beatles-album-covers/>, (28.11.2016.)

Dokumentarni video "Under the Covers: A Magical Journey: Rock 'n Roll in L.A. in the 60's-70's", Tryptich Pictures (2002)

Edginton John r., Crowley Joss p., Pink Floyd – The Story of 'Wish You Were Here' EMP for Eagle Rock Entertainment LTD, 2011.

Forde Eamonn, Why Singles Aren't the Good News the Music Industry Claims, The Guardian, Friday 12. July, 2013. (27.6.2017.)

Guy White, Pixies Images and their Backstories, <http://www.snapgalleries.com/simon-larbalestiers-classic-pixies-images-and-their-backstories/>, novembar, 2016, (23.8.2018.)

Harvey Eric, The Best Music Video's of the 1970s, <http://pitchfork.com/features/lists-and-guides/9937-the-25-best-music-videos-of-the-1970s/>, (21.1.2017.)

Henry Diltz gallery: The Doors, Keith Richards, Macca and More, <https://www.musicradar.com/news/guitars/henry-diltz-gallery-the-doors-keith-richards-macca-and-more-575349>, maj 2013, (20.5. 2015.)

Down Lauren, 4AD Week – Vaughan Oliver Discusses the Sleeve Art of 4AD, 2013, http://drownedinsound.com/in_depth/4146917-4ad-week-vaughan-oliver-discusses-the-sleeve-art-of-4ad (18.3.2017.)

Jackson James, Jimmy Page on Led Zeppelin's good times, bad times and reunion rumours, <https://www.thetimes.co.uk/article/jimmy-page-on-led-zeppelins-good-times-bad-times-and-reunion-rumours-tgx38wl8v6n>, januar 2010, (15.6 2019.)

Jarmush Jim, Gimme Danger, muzički dokumentarni film, Low Mind Films, New Element Media, 2016.

Jon Savage sleeve notes, The Last Testament, Compilation Album, Fetish Records, 1983.

Kemm-Highton Barbara, Missing or Murdered in Missouri: Unsolved and Solved Cases, Xlibris Corporation, 2011. str. 98-101

Kent Pat, Interview with the Ballerina, The Jethro Tull Group,
<http://jethrotullgroup.proboards.com/thread/231/interview-ballerina#ixzz5twa5MS1>

Leah Greenblat, Intervju sa Džek Vajtom, Entertainment Weekly, 8.04.2011.
<https://ew.com/article/2011/04/08/jack-white-interview-rolling-record-store/> (11.6. 2014.)

Letts Don r, Westway to the World, 3DD Entertainment, 2000.

Loza koja je prekrila Jug, <https://www.southernliving.com/garden/plants/kudzu-vine-facts> ,
(27.05.2019.)

Martin Ricci, That's Amore: A Son Remembers Dean Martin, Taylor Trade Publishing, 2004.

Mass Observation Project <http://www.massobs.org.uk> (15.4.2015.)

Maxwell S, Lewis N, K-State Music Experts: MTV Influencing Popular Culture, Although in a More Limited Way, 30 Years After Launch, <https://www.k-state.edu/media/newsreleases/jun11/mtv62111.html>

McInnerney Mike, Cover Story – “Tommy”
http://rockpopgallery.typepad.com/rockpop_gallery_news/2007/06/cover_story_tom.html,
(28.11.2016.)

Norman Rockwell Museum, Illustration History – an educational resource and archive
<http://www.illustrationhistory.org/artists/salvador-dali>, (29.12.2016.)

Mods potkultura <https://roxyvespa.wordpress.com/2012/05/26/the-mods-are-here-a-vespa-subculture-and-lifestyle/> 26. 05. 2012, (6.6.2019.)

Pareles Jon, Music: Post Mergers: A Modest Proposal, New York Times, 6. 02. 2000.
http://www.nytimes.com/2000/02/06/arts/music-post-mergers-a-modest-proposal.html?_r=0 (24.10. 2016.)

Paul Elliot, Jane's Addiction: how LA's weirdest band made Nothing's Shocking,
<https://www.loudersound.com/feature/jane-s-addiction-the-wild-weired-world-of-nothing-s-shocking>, august, 2014, pristup, (24.3.2018.)

Paul Wakefield <https://albumcoverhalloffame.wordpress.com/2014/12/12/achof-featured-album-cover-artist-portfolio-paul-wakefield/> (5.4.2017)

Pop Shots - Blog o lokacijama na kojima su snimljene fotografije na omotima gramofonskih ploča
<http://www.popspotsnyc.com/afterthegoldrush/> (28.7.2019.)

Priča o albumu Exile on the Main Street <https://www.loudersound.com/features/the-story-behind-the-rolling-stones-exile-on-main-street-album-artwork> (21.8.2016)

Reich James, On The Beach, <https://www.jamesreichbooks.com/on-the-beach/>, 2011, (27.10.2019.)

Rennie Daniel, What are subliminal messages and how do they work? <https://allthatsinteresting.com/what-are-subliminal-messages>, 25.06.2018. (30.05.2019.)

Resnikoff Paul, What the Vinyl Records Comeback Really Looks Like, Digital Music News, 15. 08. 2016. <https://www.digitalmusicnews.com/2016/08/15/vinyl-records-comeback-really-looks/> (09.11.2017)

Rock Team, The story behind The Clash's London Calling album Artwork, <http://teamrock.com/feature/2016-12-04/the-story-behind-the-clashes-london-calling-album-artwork>, 2016. (12.6.2017.)

Sajt društva Design and Emotion, <http://designandemotion.org/en/about-us/> (16.4.2016)

Schonfeld Zach, Stacked Wax: The Vinyl Comeback – PopMeters, mart, 2012. (27.5.2013.)

Shaughnessy Adrian, Tony Wilson: The Postmodern Mythmaker, Design Observer, <http://designobserver.com/feature/tony-wilson-the-postmodern-mythmaker/5817> (18.3. 2017.)

Sinclair, David (1993). "Station to Station". Rolling Stone. www.algonet.se/bassman-article/93/rs.html (24.5.2013.)

Smith Patti, Beleške sa omota albuma Horses/Horses, 1975/2005, Patti Smith, Arista, Columbia, Legacy, 2005.

Smithsonian Institution Archives, Izložba fotografija na svakodnevni predmetima u Smitsonijan muzeju <http://click.si.edu/Story.aspx?story=240> (25.03.2014.)

Stafford James, Cover Stories – The Clash “London Calling”, 2015. <http://diffuser.fm/cover-stories-london-calling/> (12.6.2017.)

Stephen Stills and The Giraffe of Unrequited Love, <https://musictoeat.com/2014/03/20/the-giraffe-of-unrequited-love/>, mart 2014, (20.5 2015.)

Storm Torgerson Intervju "Wish you were here: interview with Storm Thorgerson" <https://londonhollywood.wordpress.com/tag/in-through-the-out-door-a-momentary-lapse-of-reason/> (29.11.2017.)

Sylvian Sylvian, Intervju sa muzičarem <http://www.guitarworld.com/new-york-dolls-interviews-doll-parts?page=8> (27.4. 2015)

Taylor William, Harvard Business Review, Mart, 1993. <https://hbr.org/1993/03/message-and-muscle-an-interview-with-swatch-titan-nicolas-hayek> (30.4.2014.)

Temple Julian r., Great Rock 'n' Roll Swindle, 1980.

The Clash, Beleške sa omota albuma, The Story of the Clash, Epic, 1988.

The Rise and Fall of Factory Records, <http://www.live4ever.uk.com/2009/11/factory-records-the-rise-and-fall-of-uks-legendary-indie-label/> (18.3. 2017.)

The San Francisco "White Night" Riots of 1979: Bruce Martinez", <https://libcom.org/library/san-francisco-“white-night”-riots-1979-bruce-martinez> 3.02.2017. (5.6.2019.)

Wenner Jann S, Pete Townshend talks mods, recording and smashing guitars, Rolling Stone, September 1968, <http://www.rollingstone.com/music/news/pete-townshend-the-rolling-stone-interview-part-one-19680914>, (17.7. 2017.)

Žižek Slavoj, The Pervert's Guide to Cinema, dokumentarni film, režija Sophie Fiennes, scenario Slavoj Žižek, Amoeba Film, SAD, 2009.

PRILOG 1.

Beleške o fotografijama na omotima gramofonskih ploča

1970.

1. Neil Young – After the Gold Rush

Umetnički direktor: Gary Burden

Fotografija: Joel Bernstein

muzičar na fotografiji van studija, obrada fotografije (solarizacija), ulica (Njujork), crnobela fotografija, dizajner omota prijatelj, poznati dizajner i fotograf

Na blogu PopShots¹³² je opisano mesto i sam čin fotografisanja fotografije na ovom omotu uz preklapanje fotografije sa skorije snimljenom fotografijom istog prostora na uglu Ulice Sullivan i Treće ulice u blizini Washington Square parka u Njujorku. Nakon što je autor bloga, Bob Egan postavio opis i fotografiju na pomenutom blogu, Joel Bernstein, arhivista Nil Janga, koji je i autor fotografije je poslao originalnu, ne isečenu fotografiju na kojoj je i Graham Neš (muzičar koji je takođe svirao na albumu). On za fotografiju kaže: "Fotografija nije 'greška'. Video sam nižu, stariju ženu kako se kreće ka nama trotoarom i bio sam intrigiran i želeo sam da je 'uhvatim' kako prolazi pored Nila. Po meni je greška što sam, u žurbi, fokusirao objektiv iza njih, više na ogradu nego na Nilovo lice. To je glavni razlog zbog koga sam napravio fotografiju manjeg formata i solarizovao je; kako bih doprineo utisku oštine. Međutim, solarizacija je, u ovom slučaju, dodala neku sablasnu dimenziju slici koja se Nilu odmah dopala."

http://dangerousminds.net/comments/deconstructing_the_cover_of_neil_youngs_after_the_goldrush

2. Black Sabbath – Paranoid

Dizajn i fotografija: Keith MacMillan (Marcus Keef)

noćna fotografija, ratnik, šuma, kostim u stilu naučne fantastike, neonske boje, jak kontrast, pokret, mek fokus, Marcus Keef dizajn, bez muzičara na fotografiji, asocijacija na Vijetnam

U stilu Monti Pajtona, komična figura sa kacigom, roze štitom i svetlećim mačem trči kroz šumu a njen pokret je vidljiv zbog produžene ekspozicije, tako da je multiplicirana u formi traga koji ostavlja za sobom. Osoba trči kroz plavičastu šumu. Zbog kolorita, kostima i izraza lica, nema ničeg zastrašujućeg u čitavoj sceni. Roze boja koja dominira na figuri, kao izrazito miroljubiva boja ili "boja za devojčice" daje komičnu notu sceni. Sve deluje kao rujanje arhetipu ratnika ili kao izražavanje negativnog stava prema ratu koji se u to vreme vodio u Vijetnamu (prvobitni naziv albuma je bio War Pigs).

3. John Lennon/Plastic Ono Band - John Lennon/Plastic Ono Band

Dizajn – John & Yoko

Fotografija – Dan Richter

fotografija muzičara u prirodi, instant fotografija (amaterska fotografija), mek fokus, veza sa drugim omotom (Yoko Ono/Plastic Ono Band), fotograf je prijatelj

Činjenica da ih je fotografisao prijatelj amaterskom kamerom je vidljiva iz vizuelnih odlika fotografije koja podseća na fotografije sa kraja šezdesetih i početka sedamdesetih godina. Blagi kontrasti boja, odsustvo oštine koju često zagovara profesionalna fotografija, prirodno osvetljenje bez pomoćnih rekvizita. Sve deluje kao jedna od fotografija lično važnih trenutka koji se žele sčuvati za uspomenu.

Omot albuma Yoko Ono - Plastic Ono Band je skoro identičan, osim što su zamenjena mesta akterima. Na ovom omotu je Džon Lenon naslonjen na Joko Ono.

4. Simon and Garfunkel – Bridge Over Troubled Water

Dizajn – Tony Lane

Fotografija – Abbott Mills, Peter Powell

132 <http://www.popspotsnyc.com/afterthegoldrush/> (pristup 2012)

fotografija na kojoj su oba muzičara u eksterijeru, dizajnera angažovala izdavačka kuća, mek fokus, amaterska fotografija, duhovita kompozicija

Kompozicija fotografije je vrlo čudna jer Paul Simon stoji ispred Art Garfunkela tako da njegova kosa deluje kao da su Garfunkelovi brkovi zbog velike razlike u visini. Zbog toga se ne vidi donja polovina lica Arta Garfunkela. U toku snimanja albuma se već znalo da se dva muzičara ne slažu dobro tako da je fotografija možda jedan od vizuelnih simbola njihovog približavajućeg rastanka (stoje jedan drugom iza leđa) poput pesme "So Long Frank Loyd Wright" koja aludira na Art Garfunkela koji je bio i arhitekta (Frank Loyd Wright -poznati arhitekta). Njihova lica su ozbiljna a sama fotografija ima amaterski prizvuk, kako zbog kompozicije, tako i zbog slabo zasićenih boja i smanjene oštine.

5. Van Morrison – Moondance

Dizajn – Bob Cato

Fotografija – Elliott Landy

fotografija muzičara, monohromatska (žuti tonovi), kadriranjem stavljen akcenat na oči, više kadrova istog portreta, ne vidi se celo lice, poznati rok fotograf

Fotografije Morrisonovog lica su u žutim tonovima. Sa leve strane se nalazi 4 fotografije njegovog lica koje na svima ima isti izraz ali za nijansu drugačije kadriranje. Lice nigde nije vidljivo u celini. Naglasak je na nosu i negde na očima. Sa desne strane je veća fotografija ali rotirana za 90 stepeni. Tih 5 fotografija Morrisona na omotu ne govore ništa posebno osim da se radi o Morrisonovoj ploči, što bismo znali i da je samo jedna fotografija u pitanju kao što je kod većina omota sa fotografijom autora. Ipak, zbog ovog ponavljanja, kadriranja i komponovanja, omot deluje promišljeno i drugačije od sličnih omota.

6. George Harrison - All Things Must Pass

dizajn – Tom Wilkes

fotografija - Barry Feinstein

crnobela fotografija, muzičar na fotografiji, aranžirana fotografija, intrigantni predmeti, fotografija u eksterijeru, fotografija referira na događaj/situaciju, fotograf poznat po mnogim omotima, dizajner poznat po mnogobrojnim omotima, atipičan oblik omota (za 3 ploče)

Na crnobeloj fotografiji je Džordž Harison koji sedi na stolici na livadi (Friar Park – Imanje Džordž Harisona). Oko njega su razbacane figure baštenskih patuljaka, kao da se radi o nekakvom obredu. Upadljive su njegove gumene radničke čizme. Ova fotografija u kombinaciji sa nazivom albuma je kod mnogih protumačena kao referenca na bivšu Harisonovu grupu – Bitlse, odnosno na njegovo odvajanje od identiteta Bitlsa. Moguće je da je i sam izbor crnobeke fotografije način da se napravi jasan kontrast spram omota Bitlsa koji su najčešće uključivali intenzivan kolorit. O omotu je dosta diskutovano iu vreme kada se pojavio.

Oblik omota je bio kutija za 3 ploče koja je asocijala na omote za ploče na kojima je snimljena opera.

7. Beatles – Let it Be

Dizajn – John Kosh

Fotografija – Ethan Russell

fotografije svih članova benda, fotografije u toku izvođenja muzike, kadrovi iz filma, fotografije u boji, ne vidi se gde je snimano, poznati dizajner omota, poznati rok fotograf

Dizajner omota, John Kosh, postavio je fotografije četvorice članova grupe, jednakih dimenzija na crnu pozadinu. To su kadrovi iz filma Ethan Russella, Let It Be, snimljenog 1969. godine. Grupa se već raspala tako da nije bilo moguće organizovati zajedničko fotografisanje.

8. Creedence Clearwater Revival – Cosmo's Factory

Photography By – Bob Fogerty

fotografija svih članova grupe, neobičan seting, prostorija za vežbanje, intrigantni predmeti, fotografija u boji, fotograf je brat članova grupe, uticaj muzičara na omot

Članovi grupe su fotografisani u neobičnom, neurednom ambijentu koji deluje kao njihova prostorija za vežbanje. Međutim, instrumenti nisu u prvom planu iako su prisutni i time odaju da se zaista radi o prostoru u kome stvaraju i vežbaju dok oni ni malo ne liče na rok zvezde. Više podsećaju na čudake koji se nisu najbolje snašli u društvu. U prvom

planu je jedan od njih na biciklu u čudnom i smešnom biciklističkom kostimu jarkocrvene i narandžaste boje. Dvojica su u poluležećem položaju, na podu a četvrti u pozadini, na motociklu.

Na omotu je Doug Forgerty na biciklu, dok je Džon Forgerty pozadi, iza bubnjeva, na motociklu. Džon Forgerty je bio pevač i autor pesama, rekao je Doug, ali se Džon osećao nelagodno u ulozi frontmena pa je Doug tu ulogu preuzeo na fotografiji. Bio je pod velikim pritiskom u to vreme pa je želeo malo odmora. Sam je rekao da želi da fokus na omotu bude na Dougu a da se sa njega skine pritisak.

Vrlo malo ljudi je znalo zaista nešto o bendu. Kada se pojavio omot Cosmo's Factory, svi su bili zbunjeni zamenom fokusa na članovima benda tako da su mnogi mislili da je Doug pevač – Džon i obrnuto. Čak su bili zbunjeni i uobičajeno dobro informisani novinari¹³³.

9. Nick Drake – Bryter Layter

fotografija - Nigel Wymouth

fotografija muzičara, muzičar sa instrumentom, muzičar nije fotografisan u stilu u kom su fotografisane zvezde, prazan prostor (foto studio), intrigantni elementi, fotografija u boji, uokvirena fotografija, fotograf i dizajner je poznat umetnik rok postera

Pažnju privlače cipele ispred Nik Drejka koji je bos. Njegov pogled je direktno usmeren ka posmatraču odnosno ka kameri. Iako je sa instrumentom, njegov stav i odeća ne odaju utisak zvezde već čudaka koji u svojoj kući stvara muziku za samog sebe. Fotografija je uokvirena ovalnim ramom poput starih porodičnih fotografija a oblik slova podseća na Art Neuveu stil.

Dodatnom pretragom na Internetu pronađena je prepiska sa Najdžel Vejmutom, fotografom i poznatim umetnikom:

"4 June 2002

Hello Mr. Wymouth,

In the photograph of the album cover of Nick Drake's "Bryter Layter", why were his shoes off? Did that have a meaning?

Thank you for your time,

Marsha

4 June 2002

Marsha,

They weren't his shoes, they were mine. After I had asked him to take off his shoes, I put them there to add an optimistic note (blue suede shoes - dancing shoes), in an otherwise somber photograph, that would echo the title of the album, Bryter Layter. A few years later Nick came up to me at a party and said how much he liked the cover and that he now understood what it was about. The chair, by the way, once belonged to Charles Dickens, who sat in it to write, and the small Guild guitar was one that Eric Clapton gave to his friend and flat mate, Martin Sharp, the Australian artist and chief designer of Oz magazine. Oh, and the shoes were made to my design by the Chelsea Cobbler. Hope that covers it!
Nigel Wymouth

Hello again Mr Wymouth,

That explains the shoes! Very interesting. Was the photo taken in your own personal studio? I had always assumed it was done in a room at Island Records.

Thank you for replying,

Marsha

Marsha,

In my studio in Farm St., Notting Hill Gate. Nigel"

Izvor: http://thenickdrakemessageboard.yuku.com/topic/521#.V4yyhkuH_f4

10. Crosby Stills Nash and Young – Deja Vu

Umetnički direktor, dizajn – Gary Burden

Fotografija – Tom Gundelfinger

133 Bad Moon Rising: The Unauthorized History of Creedence Clearwater Revival, Hank Bordowitz, Chicago Review Press, 2007

fotografija članova benda, istorijski kostimi, referenca na istorijski događaj, starinska obrada fotografije, sepia tonovi, specijalni papir, poznati dizajner i fotograf omota, uticaj muzičara na omot

Članovi grupe su fotografisani tako da svojim kostimima i pozama evociraju period Građanskog rata u SAD. Da se radi o muzičarima, govori jedino gitara naslonjena u donjem levom uglu fotografije. Fotografija se obraća poznavacima istorijskih ličnosti američke prošlosti.

Daljom pretragom na Internetu pronađena je izjava Stiven Stilsa objavljena u filmu *Under the Covers: A Magical Journey: Rock 'n Roll in L.A. in the 60's-70's* (2002) u kome su otkrivene mnoge priče o omotima Geri Bardena. Stiven Stils je zahtevao od izdavačke kuće da koristi papir sa teksturom kože koji se proizvodio u Džordžiji uz obrazloženje da je ploča "odlična" i da će im se uloženi novac vratiti. Ploča je doživela veliki uspeh nakon samo dve nedelje od izdavanja. Prvi primerci ploče su štampani zlatotiskom a fotografija je bila kaširana na papir.

Kako bi fotografija delovala kao da je snimljena u periodu Građanskog rata u SAD i kao jedna od onih koje su se čuvale u posebnim albumima, Stils je tražio da fotograf koristi kameru koju je koristio poznati ratni fotograf Metju Brejdi. Međutim, ovaj eksperiment sa starom tehnikom nije uspeo tako da je korišćen 35 mm film sa dužom ekspozicijom, dok je fotografija razvijena foks-talbot procesom iz pedesetih godina XIX veka kako bi se postigao efekat starinske fotografije.

izvor: 4waysite.com

11. Black Sabbath – Black Sabbath

fotograf - Keith MacMillan (Marcus Keef)

fotografija na kojoj nisu muzičari, horor elementi, specijalne tehnike obrade, naknadno bojena fotografija, poznat fotograf

Na fotografiji je više stereotipnih horor elemenata. Napuštena zgrada, ogoljeno drveće, neuređen pejzaž, figura žene u crnoj dužoj haljini, crne duge kose sa crnom mačkom. Žena gleda ka posmatraču a lice joj ima zelenkasti ton što doprinosi uznemirujućem aspektu fotografije.

Tehnika fotografije "pogrešnih" boja se dosta koristila krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih. Najčešći efekat je prevođenje zelene boje biljaka u pink a boje kože u zelenu što daje izvestan sintetički ili horor efekat (zelena koža kod živih mrtvaca). U vreme analogne fotografije, koristio se infracrveni film kako bi se postigao ovaj efekat tako da je Keef pažljivo osmislio čitav proces fotografisanja kako bi postigao horor efekat na fotografiji na ovom omotu. Keef je inače dosta koristio ovu tehniku koja daje efekat noćnih mora i nadrealnosti u svom radu. Sličan efekat je moguće dobiti i tehnikom X-Proces kada se film razvija razvijanjem za dijapozitiv.

12. The Doors – Morrison Hotel

Dizajn – Gary Burden

Photography By – Henry Diltz

fotografija svih članova grupe, fotografija na posebnoj lokaciji (Los Angeles), fotografija u boji, poznat dizajner omota, poznat rok fotograf, fotograf koji je i sam muzičar

Članovi grupe su snimljeni kroz izlog/prozor hotela čiji naziv je i naziv albuma – Morrison Hotel. Svi gledaju ka fotoaparatu. Centralno mesto zauzima Džim Morison koji je istaknut i zbog bele košulje koja je u jakom kontrastu spram generalnog valera fotografije. U izlogu je natpis koji prikazuje cenu noćenja u hotelu "rooms from 2.50\$" što deluje kao poziv da se "uđe" u svet albuma i to kroz poigravanje sa odnosom prema muzici kao biznisu (navedena je cena kao na robi široke potrošnje). Istaknuta cena podseća na odnos prema muzici kao robi – činjenica koju su mnogi rok muzičari želeli da prikažu kao igru industrije u kojoj lično ne žele da učestvuju.

13. Pink Floyd – Atom Heart Mother

fotografija – Storm Thorgerson

dizajn – Hipgnosis

fotografija životinje, bez ikakvog natpisa, fotografija u boji, intrigantna upotreba fotografije, poznat fotograf, poznat dizajner, dizajner i fotograf povezani sa bendom

Na fotografiji je krava na zelenoj livadi dok je u pozadini jasno plavo nebo. Krava je fotografisana od zada a glavu je okrenula baš ka fotografu odnosno ka posmatraču kao da je prekinuta u aktivnosti (verovatno dok pase) njegovim prisustvom. Pojava fotografije krave na omotu albuma je već dovoljno intrigantna u periodu u kom je album objavljen.

Psihodelična grafika, portreti muzičara i kompleksni grafički elementi su bili očekivani, dok je omot bez natpisa sa nazivom grupe i albuma predstavljao nešto neuobičajeno pa verovatno i ekscentrično, što može da znači da je upravo grupa Pink Floyd takav utisak želela da ostavi.

Nik Mejson iz grupe Pink Floyd je u knjizi *Inside Out – A Personal History of Pink Floyd* (2004) objasnio da je naziv albuma osmišljen u “poslednjem trenutku” i to nakon prelistavanja dnevne štampe u kojoj se pojavila vest sa naslovom “Atom Heart Mother” o ženi koja je na svet donela dete nakon što joj je ugrađen pejsmejker. Naziv albuma nije imao nikakve stvarne veze sa samim pesmama kao ni fotografija na omotu. Grupa je naknadno dala nazive pesmama tako da ih poveže sa fotografijom krave koju je Storm Thorgerson izabrao¹³⁴.

Storm Torgerson, dizajner kuće Hipgnosis, se seća da je grupa Pink Floyd bila u eksperimentalnoj muzičkoj fazi tako da nije imala ni naslov, ni temu niti jasan koncept, pa je zbog toga on nameravao da napravi “anti-omot” koji neće biti šokantan već samo neočekivan.¹³⁵

14. Curtis Mayfield – Curtis

Fotografija i dizajn – Bob Cato

fotografija muzičara (figura), donji rakurs, ntenzivne boje, poznati fotograf/dizajner omota

Na omotu je Curtis u žutom odelu, zagledan u daljinu i okrenut od fotoaparata, slikan iz donjeg rakursa a u pozadini je plavo nebo. Sve deluje vrlo optimistično zbog tih jarkih boja.

15. Syd Barrett– The Madcap Laughs

fotografija - Mick Rock, Storm Thorgerson

dizajn – Hipgnosis

Fotografija muzičara, intrigantni predmeti, muzičar nije fotografisan u uobičajenom stilu rok zvezda, privatni prostor, intrigantni predmeti, fotografija u boji, fotograf prijatelj muzičara, muzičar uticao na izgled omota

Veći deo fotografije na omotu zauzima prikaz poda koji je obojen kontrastnom žutom i ljubičastom bojom. U gornjem delu u čučućem položaju je Sid Beret, bos kako se pridržava rukama za pod. Oči mu se ne vide od kovrdžave kose. Iza njega je neugledni, električni kamin a pored njega, na podu, vaza sa buketom narcisa. Moguće je da narcisi na ovom omotu imaju posebnu simboliku, odnosno da se kroz njih Sid Beret obraća nekoj posebnoj osobi. Moguće je i da se radi o njegovim dotadašnjim prijateljima, grupi Pink Floyd koji su nastavili da rade bez njega. Naziv albuma – Čudak se smeje i ova fotografija sugerišu da je čudak iz naslova sam Sid Beret a da je njegov smeh ono čime se bavi album. Kontrast žute i ljubičaste na podu evocira psihodelične postere sa kraja šezdesetih godina ili ilustracije za knjigu *Alisa u zemlji čuda*, Luisa Kerola.

16. Grateful Dead – Workingman's Dead

Fotografija, dizajn - Mouse Studios, with Toon N Tree

fotografija članova benda, spontana fotografija, starinska obrada fotografije, crno bela fotografija, poznati fotograf i studio za dizajn

Na fotografiji su članovi grupe. Kao da su zatečeni na ulici i ne poziraju. Ulica deluje kao da je u predgrađu u nekoj industrijskoj zoni. Na zgradi u pozadini se vide senke 3 fabrička dimnjaka. Fotografija je pomalo van fokusa, kao da je amaterska pa scena deluje kao da je slikana bez znanja ljudi koji su na fotografiji. Kaubojski šeširi i radnička odeća ostvaruju vezu sa nazivom albuma (workingman-radnik).

17. David Bowie – The Man Who Sold The World

dizajn i fotografija - Keith MacMillan (Marcus Keef)

fotografija muzičara, gluma, provokativna odeća, referiranje ka drugim umetnicima, androginost, aranžiran prostor, privatni prostor, intrigantni elementi, poznati rok fotograf

Dejvid Bouvi je na ovoj fotografiji pozirao u haljini (dizajnera Majkl Fiša) koju je nosio i pri svom prvom intervjuu za *Rolling Stone* časopis. Njegova poza je takođe ženstvena. On leži na sofi a svilena haljina pada oko njegovog tela ističući bokove, struk i bedra. Na podu su razbacane karte za igranje a jednu kartu on drži u opustenoj desnoj ruci na koju je naslonjen drži verovatno poslednju kartu iz špila. Drugom rukom se poigrava sa dugom kosom. Sa leve i desne

134 Mason Nick, *Inside Out – A Personal History of Pink Floyd*, Phoenix, A Weidenfeld & Nicolson Ebook, 2004.

135 <http://www.nme.com/photos/pink-floyds-album-sleeves-explained/122047#SrupjFy83zuqIRdb.99>

strane scene su crvene draperije koje su gotovo jednakih dimenzijama, tako da scena deluje i kao pozornica na kojoj se odigrava predstava.

Dejvid Bouvi je u vreme izlaska albuma eksperimentisao sa svoji izgledom a verovatno i svoji identitetom. Više puta je u intervjuima napominjao da ne pristaje ni na šta manje od posebnog i da nikako ne želi da bude prosečan. Haljina koju nosi na ovom omotu, pored ambivalentnog odnosa prema seksualnoj orijentaciji, povezuje ga i sa Mik Džegerom iz grupe Rolling Stouns koji je takođe nosio mušku haljinu istog kreatora na koncertu u Hajd Parku godinu dana ranije.

18. Jimi Hendrix – Band of Gypsies

dizajn – Victor Kahn

fotografija – Jan Blom

fotografija sa koncerta, fotografija muzičara, muzičar sa instrumentom, fotografija u boji, veštačko osvetljenje, jaki kontrasti

Fotografija je sa koncerta pa je Hendrix osvetljen žutom, crvenom i zelenom bojom. Boje upućuju na afroameričku konekciju. Fotografija ostavlja utisak da je umetniku najvažnija muzika i njegova virtuoznost na instrumentu. Njegovo lice je nejasno ali je očigledno da je potpuno unesen u sviranje. Njegov pogled nije usmeren ka publici niti ka fotografu, već ka dole ili su mu oči zatvorene. Treba pomenuti da je kod većine albuma koji su snimljeni na koncertu, na omotu fotografija sa koncerta.

19. Tim Buckley – Starsailor

umetnički direktor, fotografija – Ed Thrasher

fotografija umetnika, portret, fotografija bez instrumenta, fotografija van fotografskog studija, efekat amaterske fotografije, fotograf poznat rok fotograf i autor omota

Tim Bakli e fotografisan sa širokim osmehom, naslonjen na oronuli zid stambene kuće. Roletne koje su vidljive na fotografiji odaju utisak da se radi o privatnoj kući. Ruke su mu prekrštene i opuštene tako da je ceo utisak “domaće opuštenosti”. Fotografija je delimično zamagljena (ceo donji desni ugao fotografije je siv) tako da daje amaterski efekat.

20. Nico – Desertshore

dizajn omota – Nigel Weymouth

fotografija je kadar iz filma, na fotografiji je umetnica, eksterijer (priroda), referiranje ka drugim umetničkim delia, fotografija uokvirena psihodeličnim dezenom, poznat dizajner (psihodelični poster i omoti)

Na ovom kadru iz filma je Niko na belom konju koga za uzde vodi dečak. Pejzaž koji ih okružuje je pust i siromašan. U pozadini se vide planine. Film, La cicatrice interieure (Unutrašnji ožiljak) je režirao Filip Garel a u njemu glume Niko, Garel i njen sin Ari Bulonj.

21. The Beach Boys – Sunflower

fotografija – Ricci Martin (sin Din Martina)

umetnički direktor – Ed Thrasher

fotografija članova grupe sa decom, bez instrumenata, fotografisano u eksterijeru, jarke boje, fotografija uokvirena toplim bojama, fotograf prijatelj, poznati dizajner

Porodična fotografija, na kojoj su članovi grupe sa svojom decom, govori da je porodična povezanost između članova grupe, inače već poznata činjenica, njihov zaštitni znak. Ova fotografija, kao da je iz porodičnog albuma upućuje i na povezanost sa detinjstvom ili budućnošću kao i na nežan odnos prema deci.

Fotografija daje kratak pogled na scenu iz privatnog života članova benda. Oni su zajedno ali u igri sa svojom decom pa to pruža podlogu za analizu kojom bi mogli da se bave fanovi, trudeći se da otkriju nešto više o odnosima među njima kroz ono što je vidljivo na ovakvoj ne režiranoj fotografiji.

Fotografiju je snimio Sin Din Martina na imanju njegovog oca u Kaliforniji. On se seća tog dana:

“Tu je bila veća bara i mala dolina gde je mama napravila golf teren za tatu. Bilo je lepo i idilično. Jedan deo zelene livade tog golf terena je bilo mesto na kom sam fotografisao Beach Boys a kasnije se ispostavilo da je to postao omot jednog od njihovih albuma. Još uvek sam bio u srednjoj školi u Reksfordu i kako sam se profesionalno bavio fotografijom u to vreme na očevoj televizijskoj emisiji, pozvao sam Beach Boys na foto sesiju na ranču. Otišli smo do golf terena i oni su odmarali na travi igrajući se sa svojom decom. Bio je sunčan dan i fotografije su odlično ispale.

Jedan od tih snimaka je postao omot ploče za Sunflower, njihov album iz 1970. Nekoliko meseci kasnije, Carl Wilson i njegova tadašnja žena Annie pozvala me je i rekla: "Imamo iznenađenje za tebe."

Pokupili su me njihovim kolima i vozili smo se do Sunset Bulevara zapadno ka Strip-u. Uz put je bio ogroman billboard koji promovira Sunflower sa omotom ploče na kome je bila moja fotografija. To je bio lep znak zahvalnosti."¹³⁶

22. Elton John – Tumbleweed Connection

umetnički direktor, dizajn omota, fotografija – David Larkham

fotografija muzičara, fotografija na zatvorenoj železničkoj stanici, dosta natpisa na zidovima, monohromatska fotografija (sepia), poznat dizajner i fotograf

Najveći deo fotografije zahvata zatvorena zgrada seoske železničke stanice. Elton Džon je jedva vidljiv u donjem levom uglu kompozicije. On sedi na podu i gleda negde izvan kadra. Deluje kao da duže vreme uzaludno čeka. Fotografija deluje kao da je iz nekog ranijeg perioda zbog boje (sepia ton) i aranžmana – Elton Džon sedi na podu, stanica je skoro pusta, kao da su svi vozovi prošli ili ima još dosta vremena do pojavljivanja sledećeg. Atmosfera je melanholična i liči na kaubojske filmove iako se radi o Engleskoj.

23. Rodriguez – Cold Fact

fotografija – Bob Flath, Ransier And Anderson

dizajn omota – Nancy Chester, See / Hear! & How!

fotografija muzičara, fotografije različitih scena, kolaž, uokvirena fotografija (krug)

Donji deo omota je repeticija 4 fotografije u 34 reda. U prvom je gradski pejzaž kojim dominira reč Drug (droga ili lek), u drugom prozori i fasada dotrajale zgrade, u trećem prostitutka a u četvrtom kante za smeće. Očigledna je kritika posrnulog gradskog života. Iznad tih slojeva je Rodriguez u krugu, kao nekom mehuru, kao da lebdi nad svim tim. On sedi u "turskom sedu", pantalonama sa prugastim dezenom, majici bez rukava, sandalama, tamnim naočarima za sunce i šeširo. Njegova poza odaje utisak rešenosti i snage iako je u sedećem položaju jer mu je jedna ruka naslonjena na koleno, kao da je spreman da svakog časa ustane. Zbog naočara i šešira, lice mu je prikriveno. I njegov identitet je dodatno mistifikovan jer su pesme na omotu potpisane sa Jesus Rodriguez i Sixth Prince. "Hladne činjenice" kao da su vizuelno predstavljene kroz elemente ovih fotografija koje čine kolaž na omotu albuma "Cold Facts"

24. James Taylor – Sweet Baby James

Art Direction – Ed Thrasher

fotografija umetnika, portret, fotografija bez instrumenta, fotografija van fotografskog studija, efekat amaterske fotografije, fotografija preko celog omota, fotograf poznat rok fotograf i autor omota

Ova fotografija dosta podseća na gore pomenutu fotografiju na omotu albuma Starsejlor autora Tim Baklija. Iako je umetnik portretisan sa dosta ozbiljnijim izrazom lica, boje, kadriranje, odsustvo instrumenta i opšti utisak su slični. I ovde su vidljivi lice i šake, međutim fotografija je snimljena u prirodi ali je pozadina zamučena a Tejlor je naslonjen na panj.

25. Spirit – Twelve Dreams Of Dr Sardonicus

umetnički urednik – McAuley, John Locke (član benda)

fotografija – Bruce McCauley, Ira Cohen (američki pesnik, izdavač i fotograf)

fotografija članova grupe, izobličeni prikaz, maske i kostimi, aranžirana fotografija, uokvirena fotografija, fotografija ne zauzima celu površinu omota, dizajner je član grupe, fotograf je i pesnik, poznat fotograf

Fotografija kao i oblik slova su u stilu psihodelične grafike popularne šezdesetih godina. Grupni portret članova grupe je refleksija u iskrivljenom ogledalu a oni su maskirani u likove koji podsećaju na zlikovce iz stripova ili filmova. Ukupan utisak je koketiranje sa efektima tada popularne psihodelične droge – LSD na vizuelnu percepciju.

Ira Cohen je poznat kao pesnik i fotograf kontrakulturnih pokreta šezdesetih godina.

26. Tim Buckley – Lorca

umetnički direktor – William S. Harvey

136 Martin Ricci, That's Amore: A Son Remembers Dean Martin, Taylor Trade Publishing, 2004

Artwork [Photo Conversion] – J. Seeley
Design – Robert L. Heimall

fotografija umetnika, crno bela fotografija, specijalni fotografski postupci, fotografija u eksterijeru, poznati dizajneri i fotograf

Na omotu ove ploče su radili etablirani fotografi, kreativni direktori i dizajneri. On se po svom vizuelnom izrazu uklapa u trendove početka sedamdesetih gde se često susreće laboratorijska obrada fotografije odnosno razni fotografski eksperimenti i alternativni postupci. Radi se o crno beloj fotografiji koja kao da je solarizovana tako da je pretežno siva dok su crte lica Tim Buckleya crne. Na fotografiji postoje samo tri tona: crna, bela i siva tako da deluje kao da je otisnuta na metalu. Tim Buckley je nasmejan a u pozadini se vidi neko granje koje deluje suvo i ispunjava prostor poput neke nepravilne arabeske. Postoji veza sa fotografijom na omotu prethodnog albuma "Starsailor" iz iste godine. I na ovoj fotografiji je on ima široki osmeh.

27. Rolling Stones – Get Yer Ya Ya's Out
dizajn – John Kosh, Steve Thomas Associates
fotografija – David Bailey

fotografija jednog člana grupe, na fotografiji nije frontmen, fotografija instrumenata, fotografija životinje, fotografija u eksterijeru, čudni elementi, referiranje ka drugim umetnicima (Bitls, Bob Dilan), režirana fotografija, fotografija u boji, poznat dizajner, poznat fotograf

Čarli Vots, bubnjar grupe je prikazan u skoku, bos, u belim čarapama. Ruke je podigao u vis a u njima drži dve gitare. To što je bos, u čarapama, je možda neka referenca na omot albuma Abbey Road grupe Bitls. Obučen je u bele, sjajne pantalone a nosi i majicu koju je Mik Džeger nosio na koncertima tokom turneje. Iza njega, na pravom putu je magarac koji nosi bubnjeve i još jednu gitaru a oko vrata ima fotoaparatus, nakit i dvogled. Moguće je da su svi članovi grupe predstavljeni kroz ove instrumente. Dobor obaveštena publika mogla je odmah da uoči vezu sa pesmom "Visions of Johanna" Bob Dilana i to kroz nakit i dvogled koji vise oko vrata magarca. Radi se o sledećem stihu: "Oh, jewels and binoculars hang from the head of the mule But these visions of Johanna, they make it all seem so cruel" (Bob Dylan)

28. Free – Fire and Water
dizajn omota – Mike Sida
fotografija – Hiroshi, Richard Polak

fotografija članova grupe, bez instrumenata, fotografija u boji, fotografija u studiju, prazan/neutralan prostor

Članovi benda sede na podu u praznom prostoru, možda u studiju i gledaju u kameru, prilično ozbiljni ili čak namrgođeni. Fotografija je u tamnim tonovima, hladna i doprinosi ozbiljnosti likova koji su na njoj prikazani.

29. Paul McCartney – McCartney
fotografija – Linda McCartney
dizajn – Gordon House, Roger Huggett

fotografija bez ljudi, minimalistička fotografija, fotografkinja je supruga muzičara, u dizajnu učestvovao muzičar

Na crnoj pozadini je fotografisana činija sa crvenom tečnošću okružena trešnjama, koje deluju kao da su izvađene iz te činije i rasporedene po beloj ogradi. Cela postavka je fotografisana iz gornjeg rakursa, tako da deluje oštro, geometrijski. Gotovo da su zastupljene isključivo 3 boje – crna, bela i crvena. Ostale fotografije na omotu su porodične koje je takođe snimila Linda McCartney.

Postoji dosta interpretacija ovog omota. Jedna od njih se uklapa u Paul Is Dead mitologiju. Po njoj činija puna trešanja je Polov život a to što su trešnje van znači da je on ustvari mrtav (ili je svuda). Druge interpretacije se bave raspadom Bitlsa, kao i u slučaju ostalih albuma članova benda koji su se pojavili iste godine (Džordž Harison na primer). Činija trešanja je tumačena kao metafora za Bitlse. Na omotu su trešnje rasute kao na nekom putu, što se tumačilo kao metafora za raspad grupe. U činiji je ostao sok – metafora za kreativni sok koji su zajednički stvorili. Svi narativi su uglavnom simbolični jer su obožavaoci Bitlsa bili skloni da veruju da im se članovi benda obraćaju ovim jezikom kroz pesme i kroz omote. Što je verovatno i bila istina.

30. Captain Beefheart and The Magic Band – Lick My Decals Off, Baby
umetnički direktor, fotografija – Ed Thrasher
dizajn omota, koncept – Peacock Ink (Don Van Vilet)

fotografija članova grupe, režirana scena, fotografija u enterijeru (zgrada izdavačke kuće), fotografija je uokvirena, fotografija manja od površine omota, dizajner je član grupe (frontmen), poznat fotograf

Omot izgleda kao da je naslovna slika neke sapunske opere (poput Dinastije). Takav je i rukopisni ukrasni font kojim je ispisan naziv albuma.

31. Elton John – Elton John

umetnički direktor – David Larkham

dizajn] – Jim Goff

fotografija – Stowell Stanford

fotografija muzičara, portret, bez instrumenta, profesionalna fotografija, fotografija u tamnim tonovima, poznati dizajner

Na omotu, koji je u tamnim tonovima, je fotografija Elton John-a sa naočarima iz poluprofila koji izlazi iz tamne pozadine. I ova fotografije sugerise ozbiljnost koja se razlikuje od jednomesečnih hitova koji se ne vezuju za ozbiljnost pravljenja LP ploče.

32. Kris Kristofferson – Kristofferson

fotografija, umetnički direktor – Ken Kim

fotografija – Gwen Billig

fotografija muzičara, portret, bez instrumenta, profesionalna fotografija, fotografija u tamnim tonovima

Zbog tamne pozadine i poluprofila koji izranja iz nje, podseća na prethodno opisani omot Elton John-a samo u kantri stilu. Izraz lica je ozbiljan ali je pogled odlučniji i usmeren ka posmatraču sa ispitivačkim tonom. Osvetljena je i šaka u šprvom planu u kojoj je cigareta.

Ovde je karakteristično i to što su nazivi pesama ispisani na prednjoj strani omota.

33. Allman brothers Band – Idlewild South

fotografija, dizajn – Jimm Roberts

fotografija cele grupe, bez instrumenata, crnobela fotografija, posebna obrada (jaki kontrasti)

Crno bela fotografija benda kod koje se vidi zrno i jaki su kontrasti. Zbog toga deluje starinski a oni, sa dugim kosama i zagledani u fotoaparatu, ozbiljnih lica, zaista deluju kao “ponosni jušnjaci”.

34. Jethro Tull – Benefit

dizajn – Ruan O'Lochlainn, Terry Ellis (producent i vizuelni umetnik)

fotografija – Ruan O'Lochlainn (fotograf i muzičar)

fotografija cele grupe, sa instrumentima, aranžirana fotografija, kolaž fotografija, fotomontaža, elementi referiraju ka pozorištu, poznati dizajner i fotograf, fotograf je muzičar

Na omotu su fotografije članova benda koje kao da su isečene od kartona da podsećaju na kartonske dečije figurice. Oni su postavljeni u prostoru koji podseća na pozornicu a na njih motre ponovo isti članovi benda kroz prozorsko okno.

35. Emmitt Rhodes – Emmitt Rhodes

dizajn – Cal Schenkel (poznat po omotima za Frenk Zapu)

fotografija – Ed Caraeff

fotografija muzičara, bez instrumenta, aranžirana fotografija, profesionalna fotografija, kolaž, fotomontaža
Emitt Rods gleda kroz prozor oronule kuće. Vidljivo je jedino prozorsko okno i delimično oronuli zid. Fotografija je fotomontaža što je u današnje vreme kompjuterske obrade fotografije vidljivo, jer se ne vidi ni malo refleksije na prozorima, niti materijalizacije stakla a boje su suviše intenzivne da bi to bila realna, neobrađena fotografija osobe koja stoji unutra. Sa zadnje strane omota je takođe muzičar ali sada u ambijentu ruševine. Među ruševinama je i njegova gitara, netaknuta, čista.

36. Van Morrison – His Band and the Street Choir

dizajn – Janet (Janet Morrison Minto)
dizajn – Bob Cato
fotografija – David Gahr

fotografija muzičara, bez instrumenta, specijalni efekti, višestruka ekspozicija, kolaž fotografija, fotomontaža, poznati dizajner, dizajner je supruga muzičara, referiranje ka drugim kulturama/religijama

Dupla ekspozicija je bila u trendu u dizajnu omota sa fotografijom sedamdesetih, kao i ostale kreativne fotografske tehnike – solarizacija, kros procesing i retuširanje. Istraživanje percepcije pod uticajem droge, istraživanje unutrašnjeg sveta, lako mogu da nađu vizuelni izraz tih stanja u preklapljenim, snolikim, nadrealističkim slikama.

(Ovde je spisak omota koji koriste duplu ekspoziciju:

http://rateyourmusic.com/list/yoda2000/cover_art_that_utilizes_double_or_more_exposure/
Warner Bros. Records)

Morrison se žalio da je omot previše stereotipan: “Ljudi misle da ste hipik ako imate dugačku kosu i bradu...Kaftan sam kupio na Vudstoku a to je bilo ono što su ljudi tada nosili.”

37. Sly and the Family Stone – Greatest hits

dizajn – Teresa Alfieri
fotografija – Stephen Paley

fotografija cele grupe, multiplicirana fotografija, fotografski kolaž, fotomontaža, specijalni efekti, profesionalni dizajner omota

Fotografija je fotomontaža od multipliciranih fotografija članova benda na beloj pozadini. U donjem delu fotografije je Sly u automobilu a ostali su tako montirani da deluju kao da sede na krovu automobila. Svi su nasmejani što deluje da je u skladu sa albumom koji je zbirka hitova.

38. Third Ear Band – Third Ear Band

fotografija oblaka i pejzaža, specijalni efekti, monohromatska fotografija, poseban oblik slova

Oblaci i nebo preovlađuju fotografijom koja je obrađena da bude monohromatska – plavo ljubičasta. Album je poznat i pod imenom Elementi a kompozicije se zovu Voda, Vatra, Zemlja i Vazduh. Oblik slova podseća na one iz starih štampanih izdanja priča i bajki. Slova su ukrašena floralnim, animalnim i humanim elementima.

39. Linda Perhacs – Parallelograms

dizajn – Virginia Clark
fotografija – Bob Flick

fotografija muzičarke, fotografija bez instrumenata, višestruka ekspozicija, monohromatska fotografija, fotografija u prirodi

Ovo je jedan od brojnih omota iz sedamdesetih gde je primenjena dupla ekspozicija. Na jednoj, monohromatskoj, plavičastoj fotografiji je Linda koja šeta kroz prirodu, okrenuta leđima a na drugoj, iste boje, je Lindin veliki portret. Slično preklapanje kao kod Van Morrisona iz iste godine samo što su fotografije monohromatske.

Ovo je jedini album Linde Perhacs do 2014. kada je snimila svoj drugi album. U vreme kada je album izašao, nije postigao željeni uspeh, tako da je Linda prestala da se bavi muzikom i vratila se svojoj stomatološkoj profesiji. Sličnu sudbinu je imao i autor Rodriguez koji je objavio album iste godine. Album nije bio popularan u SAD i Evropi ali je doživeo gotovo kulturni status u Južnoafričkoj republici.

40. Caravan – If I Could Do It All Over, I'll Do It All Over You

fotografija – Richard Zeff
fotografija, dizajn – David Jupe

fotografija članova grupe, fotografija bez instrumenata, fotografija u prirodi

Članovi benda stoje u zelenilu i gledaju ka fotoaparatu. Zelenilo obuhvata veći deo fotografije a članovi grupe su znatno manji u odnosu na okruženje. Deluje kao da su želeli da ih publika posmatra kao ljude koji su u saglasju sa prirodom i njenom izvornom energijom. Oblik slova ukazuje na pripadnost beat i hipi potkulturi.

41. Stephen Stills – Stephen Stills

umetnički direktor, dizajn – Gary Burden

fotografija – Henry Diltz

fotografija muzičara, fotografija muzičara sa instrumentom, intrigantni elementi na fotografiji, poznati dizajner omota, fotograf je prijatelj muzičara, fotograf je poznat u popularnoj muzici (Morrison Hotel)

Muzičar, oskudno obučen za vremenske uslove na fotografiji, sedi na panjevima sa gitarom. Svuda oko je sneg, tako da je njegova crna odeća u jakom kontrastu. Sa desne strane je jarko crvena figura žirafe koja je intrigirajući element na fotografiji. Ovaj motiv je dosta intrigirao i tadašnju ali i sadašnju publiku. Bez njega, fotografija bi bila uobičajena fotografija muzičara sa svojim instrumentom.

Dalja pretraga na Internetu nudi sledeće informacije:

“Za prvi solistički album Diltz je izabrao snežni pejzaž za fotografsku seansu. Nakon nekoliko snimaka, Stills je otrčao u kolibu i doneo iz nje žirafu. Nije želeo da kaže Diltzu zbog čega insistira da ona bude na svakoj slici. 'Ta glupa žirafa!' ponavljao je Diltz. Kasnije, te godine, Diltz je pretpostavio da je žirafa tajna lična poruka za jednu od njegovih devojaka sa kojom je prekinuo vezu ali to Stills nikad nije potvrdio.

(Music Radar, May 28, 2013)

<https://www.discogs.com/artist/Variou?anv=>

42. Razni Izvođači – Woodstock - Music From The Original Soundtrack And More

dizajn – Loring Eutemey

fotografija – Burk Uzzle, Charles Harbutt, Elliot Landy

fotografija publike, fotografija događaja, neobrađena fotografija, oficijelni fotograf događaja

Pošto se radi o albumu na kome su zastupljeni razni izvođači, na omotu je u prvom planu sam događaj, odnosno publika. Fotografijom dominiraju mladić i devojka ogrnuti ćebetom i zagrljeni. Ta fotografija oblikuje i evocira današnju viziju onoga što je bilo i onoga što je bio Vudstok festival. Mnogobrojni mladi ljudi, slobodna ljubav, zajednički život i slično.

43. Art Ensemble of Chicago - Les Stances a Sophie

dizajn – Schoengrund

fotografije muzičara sa instrumentima, crnobela fotografija, profesionalna fotografija

Na omotu su dve crno bele fotografije na kojima su džez muzičari koji sviraju svoje instrumente. U centru omota je jedna purpurna tačka, purpurni krug koji razbija monotoniju i deluje kao dekorativni grafički element čija je funkcija privlačenje pažnje i umekšavanje stroge kompozicije sastavljene iz 4 kvadrata. U dva kvadrata su crno bele fotografije a preostala dva su crna sa belim i ružičastim slovima kojima je ispisan naziv albuma i imena muzičara koji na njemu sviraju. Oblik slova je sveden – minimalistički i ukazuje na ozbiljnost albuma.

Les Stances a Sophie je album sa muzikom iz istoimenog francuskog filma iz 1970 koji je režirao Moshé Mizrahi.

44. Ten Years After – Cricklewood Green

dizajn – Peter Classey

dizajn, fotografija – John Fowlie

fotografije predmeta, fotografija u boji, intrigantni predmeti

Fotografija prikazuje brojne intrigantne predmete: statu ratnika kojoj nedostaje šaka, zlatnu bocu koka kole sa ženskim grudima, fotografije mačke i livade, dekorativnu okruglu sliku sa paukom, sliku ptice, starinski foto album otvoren na strani sa dve fotografije muškarca i žene... osim pitanja drugih zainteresovanih ljudi, nisam naišla na bilo koje tumačenje niti informaciju o poreklu ovih predmeta.

45. Randy Newman – 12 Songs

dizajn – Ed Thrasher

fotografija – Tony Newman

crno bela fotografija, fotografija predmeta, fotografija u eksterijeru, intrigantno odsustvo ljudi, poznat dizajner omota, fotograf je muzičar, fotograf je u srodstvu sa muzičarem

Na crno beloj fotografiji su dve stolice u dvorištu/bašti – jedna dečija, mala i jedna velika za ljuljanje a ispred njih je TV. Upadljivo je odsustvo ljudi sugerišu prazne stolice okrenute ka televizoru. Televizor je ugašen. Scena zbog odsustva ljudi a prikaza upotrebnih predmeta u stanju kao da su ljudi neobjašnjivo nestali deluje kao distopija. Moguće je i duhovito tumačenje po kome su gledaoci televizije ustali, napustili dosadan televizijski program i otišli da slušaju album Randy Newmana.

46. Pretty Things – Parachute

Design – Hipgnosis

fotomontaža, specijalni efekti, solarizacija, kolaž, intrigantni elementi, poznata dizajnerska grupa

Fotografija je rezultat fotomontaže više fotografija. Kompozicijom dominira fotografija cveta lale koji izlazi iz asfaltiranog puta. Put je izrazito prav i prikazan u perspektivi sa jednim nedogledom, odnosno kao da se posmatrač nalazi na tom putu. Sa obe strane puta je more a na kraju je tunel ili prolaz. Kontrast lali sa desne strane, koja ujedno čini i naslovnu stranu omota, je visok, stakleni soliter sa leve strane koja čini zadnju stranu omota. U sredini, na početku puta je dete koje gleda ka posmatraču. Fotografija deteta je solarizovana tako da mu daje nadrealni izgled. Dete u ruci drži predmet koji deluje kao propeler ili starinska ručica slavine, tako da deluje kao da put izlazi z ovog predmeta. Moguće je interpretirati ovu fotomontažu kao prikaz puta koji je pred čovečanstvom. Sa jedne strane puta je priroda i prirodna lepota (lala) a sa druge strane je zgrada kao ljudska kreacija. Ne oseća se da je reč o kritici društva, osim što neprirodna boja neba može da sugerise toksičnost ali i snolikost scene.

47. Bob Dylan – New Morning

dizajn omota – Bob Dylan

fotografija – Len Siegler

fotografija muzičara, portret, crno bela fotografija, dizajner omota je sam muzičar, uokvirena fotografija, referiranje na druga umetnička dela

Crno bela fotografija sa primesama sepia tonova na kojoj je Bob Dylan, ozbiljan sa pogledom u kameru. Paspartu kojim je uokvirena fotografija aludira na fotografije koje se čuvaju poput porodičnih. S obzirom da je album izašao nedugo nakon Dilanovog albuma Self Portrait na čijem omotu je karikiran, ekspresivan autoportret Bob Dilana, moguće je da je fotografski portret na omotu albuma New Morning povezan sa drugačijim karakterom albuma. Prethodni album je, po rečima samog autora bio “svojevrsna šala sa namerom da skine sa leđa epitet generacijskog portparola”.

48. Creedence Clearwater Revival – Pendulum

dizajn omota – Richard Edlund, Wayne Kimbell

fotografija – Ed Caraeff

fotografija – Baron Wolman

fotografija muzičara, kolaž fotografija, retuširana fotografija, poznat fotograf, dizajneri iz muzičke industrije

Grupni portret je ustvari rezultat fotomontaže individualnih portreta članova grupe. Svi imaju pogled ka posmatraču. Fotografije su retuširane tako da imaju vrlo slabo zasićene boje – skoro da su crno bele.

49. Anthony Braxton – For Alto

dizajn – Zbigniew Jastrzebski

fotografija – Peter Blue

fotografija muzičara, fotografija uzičara sa instrumentom, fotografija sa nastupa, crno bela fotografija

Fotografija jakog kontrasta između tamnih i svetlih tonova. Portret muzičara sa instrumentom u toku nastupa podseća na ostale fotografije na omotima džez albuma.

50. Lee Hazelwood – Cowboy in Sweden

fotografija muzičara, aranžirana scenografija, fotografija u eksterijeru, intrigantni elementi

Album je snimljen kao muzika koja prati film koji se sastoji iz delova koji prikazuju snove i u kom glumi Lee

Hazelwood. Na omotu je fotografija koja je snimljena tokom snimanja filma, na obali/plaži. U središnjem delu je sofa, preko koje je tkani prekrivač sa tradicionalnim motivima, na kojoj sedi devojka pored mladića koji leži i drži konja za njušku dok ga ljubi. Iza njegove glave je sedlo. Drugi mladić stoji i drži konja za uzde. Sa leve strane, u drugom planu, nalazi se štafelaj na kome je slika. Na kamenju, ispred sofe je prazna boca alkoholnog pića.

51. Badfinger – No Dice

dizajn – Gene Mahon

fotografija, dizajn – Richard DiLello

na fotografiji nisu muzičari, fotografija modela, crno bela fotografija, fotografija žene

Crno bela fotografija modela ili orijentalne plesačice u kostimu nalik na kupaći kostim sa dosta nakita.

52. Mothers of Invention – Burnt Weeny Sandwich

dizajn – Cal Schenkel

dizajn – John Williams

na fotografiji nisu muzičari, fotografisan kolaž, intrigantni elementi, poznat dizajner

Cal Schenkel je poznat umetnik koji je radio i omote za Frank Zappa-u i Mothers of Inventions. Na ovom omotu je fotografija asemblaža u kom učestvuju delovi lutki (šake, glava), delovi mašina (kondenzatori, žice, dugmad i perforirani papiri i metalne ploče.

1971.

53. Led Zeppelin – IV

Fotografija: Keith Morris

odsustvo muzičara na fotografiji, intrigantni element (slika na zidu), fotografija u boji, tekstura oronulih tapeta, odsustvo teksta na omotu (nema naziva albuma ni autora), autori omota su članovi benda, fotograf je poznati rok fotograf, pokretanje pitanja bez odgovora

Slika koja je fotografisana na oronulom zidu ruševne kuće iz predgrađa, datira iz XIV veka i kupio ju je pevač grupe Robert Plant u antikvarnici u Redingu. Prema izjavi Planta omot je koncipiran tako da nastavlja dihtomiju grada i sela koja se prvobitno pojavljuje na prethodnom albumu grupe.

O omotu Plant dalje kaže: “Omot bi trebalo da bude namenjen tumačenju drugih i nije na meni da baš sve iznesem, što bi celokupnu stvar činilo prilično razočaravajućom u smislu vaše lične avanture sa muzikom.” (moj prevod)

Na omotu nema imena grupe, muzičara niti samog albuma. Gitarista grupe, Džimi Pejdz (Jimmy Page) je rekao u intervjuu iz 2001. godine da je odsustvo informacija o muzičarima i albumu u vidu verbalnog teksta bio “odgovor muzičkim kritičarima koji su tvrdili da je uspeh naša prva tri albuma stečen kroz slavu a ne kroz talenat...Zbog toga smo sve skinuli i dozvolili da muzika govori.” (moj prevod)¹³⁷

Unutrašnjost omota obiluje mističnim elementima oko čijeg značenja se i danas vodi polemika. Svaki član grupe je oblikovao simbol koji ga je predstavljao, ali nije ponuđena nikakva veza simbola sa osobom koju bi trebalo da predstavlja. Izdavačka kuća – Atlantic Records je koristila ove simbole prema svom nahodanju, postavljajući ih uz fotografije članova grupe na posterima. Ovi simboli su se kasnije pojavljivali na odeći, tetovažama, plakatima.

Iako je deklarativna namera bila da se pažnja publike usmeri sa omota na samu muziku, efekat koji ovaj omot proizvodi je potpuno drugačiji. On pomaže ukorenjenju mita o grupi Led Zeppelin kroz večito traganje za “stvarnim” značenjem njegovih elemenata. Odbacivanjem bilo kakvih referenci na autorstvo, album i omot postaju znak za samog sebe – bezimni album koji je bilo nemoguće porediti sa bilo kojim drugim albumom iz tog perioda.

Ovaj omot se smatra jednim od najznačajnijih omota albuma svih vremena (prema muzičkim časopisima i istoričarima rok muzike). Nalazi se na jednoj od 23 poštanske markice sa omotima ploča koju je izdala Kraljevska pošta Velike britanije.

137 10 Things You Didn't Know About Led Zeppelin 'IV' | <http://ultimateclassicrock.com/10-things-you-didnt-know-about-led-zeppelin-four/?trackback=tsmclip>

54. The Who – Who's Next

Dizajn: John Kosh

Fotografija: Ethan A. Russell

na omoti su članovi benda, nisu jasno vidljiva lica, fotografija u eksterijeru, mistična situacija, metaforična situacija/akcija prikazana na fotografiji, referiranje na film (odiseja 2001. Stenli Kjubrika), članovi benda učestvovali u koncepciji omota, fotograf je poznati rok fotograf, igra reči i slike

Na fotografiji su članovi grupe okupljeni oko betonskog zida koji asocira na monolit iz filma Odiseja 2001 Stenli Kjubrika. Vlažne mrlje na betonskom zidu sugeriraju da oni po njemu uriniraju. Fotografija je snimljena na lokalitetu rudnika uglja - Easington Colliery u Engleskoj. Gradić je bio poznat po nesreći u rudniku koja se dogodila 29. maja 1951. godine kada je u eksploziji poginulo osamdeset troje ljudi. Naziv albuma postavljen na ovakvu fotografiju nudi okvir za više različitih čitanja celokupnog tekstualno vizuelnog sklopa. Jedno od mogućih tumačenja može da bude postavljeno u kontekst nesrećnog događaja koji se desio na lokaciji na kojoj je snimljena fotografija.

O načinu na koji je nastao koncept fotografije na ovom omotu, fotograf Ethan Russell kaže: "Vozili smo se i uz put sam uglom oka primetio ove oblike. U tom trenutku, Pir (Thownshand) me je pitao da li imam neke ideje. Ne znam zbog čega je to pitanje postavio baš u tom trenutku, ali sam mu rekao da sam primetio te oblike. Svi su se okrenuli da ih vide i izašli smo da se popnemo na tu gomilu. Pogledao sam gore nakon minuta i ugledao Pita kako urinira po tome. Počeo sam da fotografišem. Drugi nisu mogli da uriniraju pa smo napunili konzerve filma vodom i prosuli ih po zidu. Snimio sam možda 14 fotografija. Danas bih sigurno snimio 400. Tada nije bilo ni nalik sadašnjosti. Nije bilo umetničkih direktora. Neje bilo stilista. Nije bilo ničeg. Sve je poslato u izdavačku kuću u roku od dva dana." (moj prevod)¹³⁸

55. David Bowie – Hunky Dory

dizajn: George Underwood

fotografija: Brian Ward

Fotografija muzičara bez instrumenta, fotografija u foto studiu, neutralna pozadina, posebna obrada fotografije, retuširanje-bojenje fotografije, poigravanje rodnim identitetom, referiranje na druge poznate ličnosti (Marlene Dietrich), dizajner omota prijatelj iz detinjstva

Na omotu je fotografija koja je inspirisana foto-albumom Marlen Dietrich koji je doneo Bowie na snimanje. Originalno je bila izrađena monohromatski – u sepia tonovima. Bouvijejev prijatelj iz detinjstva je fotografiju izabrao za omot i naručio retuširanje postupkom ručnog bojenja. Interesantno je da je Underwood – dizajner omota, Bouvijejev prijatelj koji ga je u detinjstvu udario u oko i time prouzrokovao trajno oštećenje koje je bilo jedno od muzičarevih obeležja – jedno oko mu je zbog toga bilo plavo dok je drugo delovalo zeleno¹³⁹. Interesna je simbolična veza trajnog fizičkog "retuširanja" i retuširanja fotografije na omotu albuma.

56. Marvin Gaye – What's going on

Umetnički direktor: Curtis McNair

Dizajn omota: Tom Schlesinger

Fotografija: Hendin

Fotografija muzičara u eksterijeru, poluprofil, pogled u stranu

Na fotografiji u boji je Marvin Gaye, na kiši, u krupnom planu je njegovo lice niz koje se slivaju kapi kiše. Unutar omota se nalaze njegove porodične fotografije. Za razliku od Led Zeppelin koji su svojim IV albumom i praktikovanjem "hladnog medija"¹⁴⁰ (McLuhan 2008, 25 – prvi deo – Vrući i hladni mediji) planirano mistifikovali sebe, Marvin Gaye želi da se u potpunosti približi publici korišćenjem "vrućeg medija" tj. mnoštva informacija o sebi i muzici i samom albumu. Taj iskreni i otvoreni pristup se ogleda u štampanim svim tekstovima pesama na omotu (po

138 http://www.huffingtonpost.ca/2013/11/08/ethan-russell-music-photo_n_4210235.html

Intervju sa Ethanom Russellom je u istom folderu

139 <http://www.nme.com/photos/david-bowie-the-revealing-stories-behind-his-incredible-album-artwork/379190#yFullbDRE4sisiR3.99>

140 McLuhan Marshall, Razumijevanje medija, Golden Marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 2008, Original Understanding Media – The extensions of Man, McGraw - Hill, Canada, 1964

prvi put na nekom od Motown albuma), fotografijama koje jasno izražavaju njegovo emotivno raspoloženje i njegovim ličnim, porodičnim fotografijama. Nešto što je bilo predviđeno da bude porodična uspomena, on svesno deli sa svojom publikom i na taj način ih "prima u porodicu" ali i govori da nema šta da sakrije. Interesantno je odstupanje vizuelnog koncepta omota od političkih i socijalnih tema kojima se ovaj konceptualni album bavi.

Beleške na omotu koje je napisao Gaye govore o tome da album ima spiritualnu dimenziju: "Trebalo da pronađemo Gospoda. Dozvoliti mu da utiče na nas. Koje drugo oružje imamo u borbi protiv mržnje i zla?" (beleške sa omota – moj prevod).

Tekstovi pesama su pisani u prvom licu, iz ugla veterana vijetnamskog rata koji, po povratku kući, govori o svojoj mržnji, patnji i nepravdi koju je u ratu video i doživeo. Tekstovi govore i o zloupotrebi droge kao i o globalnom zagrevanju o kome se još uvek nije mnogo govorilo.

Ovo je bio prvi omot izdavačke kuće Motown sa odštampanim svim tekstovima pesama.

57. Rolling Stones – Sticky Fingers

koncept: Andy Warhol

fotografija: Billy Name

dizajn: Craig Braun

odsustvo lica muzičara na fotografiji, provokativna fotografija, plastični/trodimenzionalni elementi/predmeti u kombinaciji sa fotografijom (zip i šnala pojasa na fotografiji), dodatna obrada fotografije, ime poznatog umetnika na omotu (Andy Warhol), referiranje ka drugim umetničkim delima i umetniku, pokretanje pitanja bez jasnog odgovora (čija karlica u farmerkama je u pitanju?)

Iako je u prvom planu provokativna fotografija karlice sa obrisima velikog penisa iza stvarnog zip zatvarača, ne može se izbeći pitanje koje je publika postavljala od pojavljivanja prvog izdanja albuma Sticky Fingers: "Ko je na ovoj fotografiji?" Ovo pitanje je tendenciozno ostavljeno bez odgovora kako bi se podsticala polemika i traganje među publikom. Time ovaj album pripada grupi albuma na čijem omotu se pojavljuju intrigantni elementi i otvaraju pitanja koja će prouzrokovati brojne diskusije i polemike ali zauvek bez odgovora koji bi mogao da smiri znatiželju (Abby Road, Beatles, Led Zeppelin IV...)

Insinucija u nazivu albuma Sticky Fingers (lepljivi prsti) je produžena kroz seksualnu aluziju fotografije na omotu (obrisi penisa u farmerkama). U originalnom, prvom izdanju, zip se otvarao, otkrivajući pamučni veš zlatne boje na kome je bilo ispisano ime poznatog pop art umetnika Endi Vorhola. Tadašnja publika je pretpostavljala da je na fotografiji frontmen grupe – Mik Džeger, međutim to uverenje su poljuljale izjave ljudi koji su učestvovali u fotografskom snimanju za omot a koji su tvrdili da Džeger uopšte nije bio prisutan na snimanju. Billy Name koji je na Vorholov predlog fotografisao karlični pojas, istog dana je fotografisao više različitih ljudi i tvrdio je da ne zna čija fotografija je zapravo izabrana da se nađe na omotu albuma. Spekulisalo se da je u pitanju Jed Johnson (Vorholov ljubavnik u to vreme) Jay Jonson (brat Jed Jonsona) a Joe Dallesandro, Vorholova filmska zvezda, je tvrdio da je baš on na fotografiji. Mnogi su tvrdili da se radi o Corey Tippinu koji je radio kao umetnik i dizajner u Fektoriju - Vorholovom studiu.

Zip zatvarač se pokazao kao nepraktičan jer je izazivao oštećenja na pločama pri izlaganju i prevozu, tako da je u kasnijim izdanjima bio otvoren do pola kako bi se poklopio sa centralnim delom ploče ili zamenjen štampanom verzijom.

U mnogim zemljama, kao što je Španija za vreme Frankovog režima, omot je bio zabranjen i zamenjen drugim konceptom (prsti u konzervi)

58. Joni Mitchell – Blue

Dizajn: Gary Burden

Fotografija: Tim Considine

Fotografija – portret umetnice, zatvorene oči ili pogled ka dole, specijalna obrada fotografije – cijanotipija, izgled fotografije (plavi tonovi) u korelaciji sa nazivom albuma, poznati dizajner omota ploča

Fotografija je portret Džoni Mičel koja je prvobitno bila crno bela a kasnije obrađena da podseća na stare cijanotipije koje daju bogate plavičaste tonove. Možda je fotografisana u studiu ili na koncertu. Nije jasno jer je pozadina neutralna a osvetljenje asocira i na jednu i na drugu situaciju.

59. Pink Floyd – Meddle

Koncept: Pink Floyd

Fotografija: Bob Dowling

Dizajn: Hipgnosis

odsustvo članova grupe na fotografiji, makro fotografija uha pod vodom, specijalna obrada fotografije, fotografija nalik apstraktnoj slici, odsustvo natpisa na omotu (natpis na nalepnici), članovi benda koncipirali omot

Na fotografiji je uvećan prikaz uha pod vodom. Na površini vode su koncentrični krugovi koji predstavljaju zvučne talase. Uho na fotografiji može da simboliše čulo putem kog se prima zvučna/muzička poruka. Na taj način se receptor – publika stavlja u fokus umesto samih autora – članova grupe. Interesantno je prisećanje Nik Mejsona – bubnjara grupe u kom govori o neslaganju dizajnerske kuće Hipgnosis sa idejom grupe o fotografiji na omotu:” Prilikom presedanja na aerodromu u Hong Kongu u povratku kući (iz Japana prim.prev.), pozvali smo Hipnozis studio da se dogovorimo oko omota za Meddle. Naziv je bio brzo sklepan i, možda, inspirisan fotografijama vode u Zen vrtovima. Rekli smo Stormu (Torgersonu) da bismo želeli 'uho pod vodom'. Vremenska razlika je značila da ni jedna strana nje baš bila u vrhunskoj formi za razgovor telefonom, ali smo uprkos velikom rastojanju, mogli da čujemo kako Storm prevrće očima.” (Mason 2004, 134)¹⁴¹

60. The Doors – LA Woman

Dizajn: Carl Cossick

Fotografija: Wendell Hamick

fotografija članova grupe, grupni portret bez instrumenata, posebna obrada fotografije (solarizacija), specijalni elementi na omotu (sečenje i upotreba plastične folije)

Grupni portret članova grupe je solarizovana fotografija, jakih kontrasta, nalik na litografiju. Frontmen grupe je na desnom kraju kompozicije, sagnut da bi delovao niži i manje upadljiv od ostalih članova grupe. Prema navođenju na sajtu časopisa Rollingstone, Ray Manzarek (bas i orgulje) je rekao da je Morison insistirao na grupnoj fotografiji i da je namerno pognut kako bi delovao manji od ostalih na fotografiji: “Na toj fotografiji se vidi približavanje pada Džim Morisona. Sedeo je jer je bio pijan. Psihijatar bi znao da je taj momak na svom kraju. Veliki pritisak je bio na njemu.”¹⁴²

Omot je bio tamno bordo boje sa zaobljenim uglovima. Sredina je bila isečena i naknadno popunjena žutim celofanom na kom je odštampana fotografija. Ova forma omota je bila predviđena da bude kolekcionarski primerak jer u izdavačkoj kući Elektra nisu verovali da će doći do drugog izdanja. Kasnija izdanja su štampana bez sečenja i celofana tako da se samo simulirao efekat prvog izdanja.

61. John Lennon – Imagine

Dizajn: Yoko Ono

Fotografija: Yoko Ono

Fotografija-portret muzičara, posebna obrada fotografije, fotomontaža – preklapljeno više fotografija, melanholična fotografija slabih kontrasta, dizajn i fotografija supruga autora

Na fotografiji je portret Džon Lenona. Preko gornjeg dela njegove glave provejava beli oblak tako da se stiče utisak da mu je glava “među oblacima” što je u skladu sa nazivom albuma “Imagine”. Oblik slova je dizajnirao George Maciunas, umetnik povezan sa pokretom Flux

62. Carole King – Tapestry

Umetnički direktor: Roland Young

Dizajn: Chuck Beeson

Fotografija: Jim McCrary

fotografija autora – portret u ličnom prostoru, neformalni stil – obična devojka, povezanost fotografije sa nazivom albuma (tapiserija iz naziva albuma je na fotografiji), orijentalni elementi (zavesa iz Indije), mačka u prvom planu, poznat rok fotograf

141 Mason Nick, Inside Out – A Personal History of Pink Floyd, Weidenfeld & Nicolson, Great Britain, 2004, p. 134

142 <http://www.rollingstone.com/music/news/doors-l-a-woman-10-things-you-didnt-know-20160419>

Na fotografiji je Kerol King koja sedi pored prozora i drži u rukama tapiseriju koju je sama izradila. U prvom planu, mada van fokusa, je njena mačka – Telemachus. Preko prozora padaju zavese sa tipičnim indijskim motivima. Kerol je bosa, prirodno puštene kose, bez šminke i u svom privatnom enterijeru, poput obične devojke – jedne od onih koje su njena publika.

63. The Allman Brothers Band – At Fillmore Est

Ideja za omot: Allman Brothers Band
fotografija: Jim Marshall

fotografija članova benda, crno bela fotografija, svi su nasmejani, instrumenti nisu vidljivi ali su u koferima za prevoz, fotografija pred koncert, poznat rok fotograf, članovi benda učestvovali u konceptu

Na fotografiji su svi članovi grupe ispred kutija u kojima se transportuje oprema za koncerte. Svi su nasmejani i deluju opušteno. Naziv albuma je ispisan kao da je pečat na jednoj od kutija.

64. T. Rex – Electric Warrior

Dizajn: Hipgnosis
Fotografija: Kieron “Spud” Murphy
Fotografija gitariste ispred pojačala sa instrumentom, fotografija sa koncerta, posebna obrada fotografije, tamni tonovi, crno siva fotografija na ujednačenoj crnoj pozadini

Ova fotografija predstavlja jednu od ikoničnih rok fotografija. Zbog svoje jednostavnosti deluje gotovo kao pečat. Gitarista, Marc Bolan, je naknadnom obradom fotografije uokviren zlatnom austom.

65. Paul McCartney – Ram

Koncept: Paul McCartney
Fotografija: Linda McCartney

crno bela fotografija muzičara u čudnoj situaciji, fotografija u eksterijeru, referiranje ka bivšim članovima grupe, referiranje ka javnosti poznatim događajima, koncept omota je radio sam muzičar, autor fotografije supruga muzičara

Na crno beloj fotografiji je Pol Mekartni koji drži ovna za rogove. Okvir fotografije je dekorisan geometriskom bordurom kao na narodnim tkaninama, živahnih boja.

Na omotima svojih samostalnih albuma i Pol Mekartni i Džon Lenon koriste vizuelne elemente kako bi javno komunicirali među sobom. Ovakva javna komunikacija u kojoj se oni međusobno povređuju podstiče ljude da zauzmu stranu i angažuje ih kao sudije i svedoke što je svakako marketinški povoljno po vidljivost svih strana.

Sa zadnje strane je i porodična fotografija Paul i Linde McCartney sa detetom. Upotreba porodičnih fotografija na omotima labuma je bila poželjna praksa sedamdesetih (Marvin Gaye omot What's Going On)

66. Funkadelic – Maggot Brain

Umetnički direktor: David Krieger
Fotografija: Joel Brodsky

fotografija zakopane žene, zastrašujuća scena, fotografija u boji, poznati rok fotograf, poznati rok umetnički direktor

Na omotu je fotografija fotomodela Barbare Čisborou koja deluje kao da je zakopana u zemlju i da joj samo izviruje glava sa otvorenim ustima koja deluju kao da iz njih izlazi krik zapomaganja.

Sa zadnje strane je lobanja na zemlji, na istom mestu gde je glava modela na naslovnoj fotografiji.

67. Yes – The Yes Album

Dizajn: Jon Goodchild
Fotografija: Phil Franks

Fotografija članova benda, fotografija bez instrumenata, intrigantni elementi (glava lutke), elementi koji referiraju na stvarne događaje (noga u gipsu), improvizovano snimanje, vidljiva perforacija filma sa strane, specijalni efekti/blaga solarizacija/jaki kontrasti

Na fotografiji su članovi grupe okupljeni oko glave lutke koja je u centru fotografije. Stolica koja je u blizini lutke, bele boje, je upadljivo prazna. Gips na nozi Toni Keja asocira na saobraćajnu nesreću u kojoj su učestvovali članovi grupe u povratku sa koncerta. Koncept fotografije omota se pojavljuje u nastupu na nemačkoj televiziji u okviru serijala Beat Club. Kadrovi grupe su kombinovani sa kadrovima u kojima se glava lutke vrti iznad stolice.

Fotografija ima dozu nadrealnosti i mističnosti, tj. horora. Na njoj su članovi benda u mračnoj prostoriji sa jednim izvorom osvetljenja a među njima je jedna prazna stolica i jedna glava lutke – manekena. Svi su jako ozbiljni. Sa zadnje strane je fotografija stolice, ali ne iste stolice i iste glave manekena koja visi iznad nje zajedno sa jednom sijalicom. Sa strane se vidi perforacija filma tako da fotografija izgleda kao kontakt kopija negativa što na neki način doprinosi osećaju jeze zbog realnosti koju ta perforacija unosi u prikaz. Ona kao da poručuje: “ovo je zabeleženo na filmu, to se desilo, to je bilo prisutno” i to mnogo jače nego što to čine same fotografije. I sedamdesetih je bilo moguće manipulirati fotografijom u laboratoriji, tako da je izgled kontakt kopije i u to vreme pružao “dokaze” da se radi o sirovoj, neobrađenoj fotografiji koja ima dokumentarni autoritet.

68. Janis Joplin – Pearl

Fotografija: Barry Feinstein, Tom Wilkes

Dizajn: Barry Feinstein, Tom Wilkes

fotografija muzičarke, fotografija u foto studiu, bez instrumenata, odeća u hipi stilu, uokvirena fotografija, poznati rok fotograf

Janis Joplin je umrla dan nakon snimanja ove fotografije. Fotografija je u boji, ona je nasmejana u trendi hipi odeći sa roze kosom kao grivom. Naslonjena na rukodržač od stilske fotelje sa dosta nakita. Pozadina je tamno plava tkanina i ona pojačava intenzitet boja njene kose i odeće.

69. Rod Stewart – Every Picture Tells a Story

Umetnički direktor: Des Strobel

Fotografija: Lisa Margolis

fotografija muzičara na koncertu, sa mikrofonom, retuširana fotografija/izgleda kao crtež, grafički elementi u art deko stilu

Fotografija je tako retuširana da izgleda kao crtež olovkama u boji.

U pozadini i okolo su grafički elementi Art Deko stila a naziv albuma i autor su ispisani Art Deko fontom. Povezivanje sa Art Deko stilom daje umetničku notu albumu, tj. Pokazuje ozbiljne pretenzije umrežavanjem u sistem umetnosti.

70. The Mahavishnu Orchestra – The Inner Mounting Flame

Dizajn: Ron Coro

Fotografija: Anthony Hixon

fotografija članova benda, specijalni efekti, fotomontaža, fotografija u prirodi, direktna veza naziva albuma sa prikazom na fotografiji (plamen)

Na omotu je fotografija benda u boji smeštena unutar fotografije plamena. Plamen ima i oblik jajeta, tako da asocijacija može da bude i dvostruka. Članovi benda su fotografisani u prirodi. Iza njih je more ili jezero i drveće. To je bukvalna asocijacija na naziv albuma. Verovatno je taj efekat preklapanja i montiranja dve fotografije bio fascinantan sedamdesetih godina, kada nije bilo moguće u kućnim uslovima sa amaterskom opremom napraviti ovakav prikaz.

71. Harry Nilsson – Nilsson Shmilsson

Fotografija: Dean Torrence

fotografija muzičara u privatnom prostoru, atipična situacija za fotografiju na omotu/kućni ogrtač, crno bela fotografija, anti zvezda/neobrijan u kućnom izdanju, šaljiv naziv i šaljiva fotografija za ozbiljan sadržaj

“Ako je postojala i najmanja naznaka da bi ovaj album mogao da bude prekretnica u Nilsonovoj karijeri, onda se ona nalazila na fotografiji na omotu ploče koju je snimio Dean Torrence. Sa zadnje strane je bio otvoren frižider, pun hrane i pića. To bi bila osnova imaginativne oglašavajuće kampanje RCA koja je koristila taj dizajn da promoviše singlove izvučene sa tog albuma, sugerišući da će svaki biti sledeća stvar koja će biti izvađena iz Nilsonovog frižidera. Ali, na naslovnoj strani, umesto uredno obrijanog i u odelo obučenog Nilsona sa Pandemonium Dhadow Show albuma ili dečakog izgleda sa Aerial Ballet i Harry albuma, neuredni, bradati Nilson u braon bade mantilu sa lulom u ruci gleda malo pored kamere. Pomeranje njegove muzike u rok teritoriju je odslikavala i činjenica da on usvaja i rok način života. Dajen Nilson se seća trenutka kada su stigli u London za snimanje albuma Nilson Šmilson po tome što su ih hvalili i kudili ljudi koje nikada nije upoznala.”

Nilsson: The Life of a Singer-Songwriter

Napisao/la Alyn Shipton, Oxford University Press, NY, 2013.

Nilson je bio atipična pojava na muzičkoj sceni jer je odbijao eksponiranje na sceni tako da je otežavao promociju sopstvenog rada izdavačkoj kući.

72. John Prine – John Prine

Dizajn: Barry Feinstein, Camouflage Productions, Tom Wilkes

Fotografija: Barry Feinstein, Camouflage Productions, Tom Wilkes

fotografija muzičara u neuobičajenoj situaciji, sedi na balama sena/ruralna fotografija, instrument u drugom planu, poznati rok dizajner i fotograf

Na fotografiji u boji je nasmejani muzičar koji sedi na balama sena aranžiranim kao da su fotelja. Još jedan omot iz ovog perioda koji koketira sa ruralnim. Instrument-gitara, naslonjen je na bale sena i u trećem planu je.

73. Kinks - Muswell Hillbillies

Dizajn: Bloomsbury Group

Fotografija: Bloomsbury Group

fotografija javnog prostora/pab, fotografija u boji, naziv mesta je verovatno u vezi sa nazivom albuma – Muswell Hill

Na prednjoj strani omota je fotografija snimljena u Archway Taverni, pabu koji se nalazi u blizini Muswel, Hila. U unutrašnjosti omota su fotografije članova benda koji pokazuju u pravcu putokaza za Muswell Hill. Ova taverna je prostor za koncerte koji je i danas u funkciji.

Fotografija je snimljena preko dana, kada su gosti uglavnom lokalci – stalni posetioци. Najupadljiviji je čovek u prvom planu, u narandžastom džemperu.

74. Alice Coltrane - Journey In Satchidananda

Dizajn: Wallace Caldwell

Fotografija: Chuck Stewart

fotografija muzičara, fotografija u foto studiu, orijentalna nošnja, fotograf je poznati džez fotograf, fotograf je takođe i muzičar

Fotografija muzičara u indijskoj nošnji u narandžastom prostoru. Sugerise muziku koja podstiče na unutrašnje putovanje.

Fotograf koji je snimio ovu fotografiju je najplodonosniji muzički fotograf-slobodnjak sa preko 2000 albuma za koje je radio omote.

75. Alice Cooper – Love It To Death

Fotografija: Roger Prigent

crnobela fotografija članova grupe, provokativna fotografija, cenzurisana fotografija zbog seksualnih aluzija, fotografija u fotografskom studiju, provokativna odeća/poigravanje sa rodnim identitetom

Na originalnom omotu je grupna fotografija dugokosih članova grupe u haljinama, ženskom vešu i sa šminkom. Kuper ima kućni ogrtač kroz koji je provukao prst aludirajući na otkriveni penis što je prouzrokovalo cenzuru apliciranjem traka na omot.

76. David Crosby – If I Could Only Remember My Name

Umetnički direktor: Gary Burden
Fotografija naslovna: Robert Hammer

fotografija/portret muzičara, specijalna obrada fotografije, fotomontaža/preklapanje kadrova, fotografija pejzaža, poznati umetnički direktor

Unutra se nalaze fotografije drugih poznatih i aktuelneih muzičara sa okvirima sličnim godišnjim školskim albumima. Na naslovnoj strani je lice Dejvid Krozbija u krupnom planu, preklopljeno sa fotografijom zalaska sunca na moru.

77. Deep Purple – Fireball

Dizajn: Castle, Chappell and Partners Limited
Fotografija: Tony Burett

fotografije članova grupe, fotomontaža, kombinovanje crteža i fotografije, specijalni efekti, omot ilustruje naziv albuma

Fotografije glava članova benda su fotomontažom – kolažom postavljene tako da se nalaze unutar svetleće, vatrene lopte čiji trag ispisuje hipi fontom fireball – naziv albuma. Kada se omot otvori, tako da se vidi i zadnja strana, trag se nastavlja sve do lopte koja je prikaz planete Zemlje.

78. Badfinger – Straight Up

Dizajn: Gene Mahon, Richard Dilello
Fotografija: Richard Dilello

fotografija članova grupe, dugokosi sa frizurama modernim za to vreme, gledaju u kameru, ozbiljni izrazi lica, bez instrumenata, potpuno obična fotografija

Na naslovnoj strani su članovi benda, fotografisani u boji ali dominiraju braon tonovi. Oni su ozbiljni dok se sa zadnje strane nalazi fotografija gde su opušteniji što je već mnogo puta viđen koncept u ovom periodu kada ozbiljni bendovi insistiraju na stvaranju LP albuma naspram izdavanja singlova koji su “potrošna roba” ili hit za jedan mesec.

79. Graham Nash – Songs For Beginners

Umetnički direktor: Gary Burden
Fotografija: Graham Nash

autoportret muzičara, eksterijer, zelenilo, prvi plan saksija sa biljkom, intrigantni elementi, poznat umetnički direktor

Na omotu je autoportret Grahama Neša koji je fotografisan u odrazu prozorskog stakla. U odrazu se vidi i zelenilo a ispred, van fokusa su saksije i slčni dekorativni predmeti.

Graham Neš, koji se bavio i fotografijom, više puta je napravio uspešne fotografske autoportrete

88. Rolling Stones – Hot Rocks 1964-1971

Dizajn: Michael Gross
Fotografija : Ron Raffaelli

fotografija portreti članova grupe, fotografije iz strogog profila, kontrasetlo, fotomontaža/kolaž više fotografija, specijalni efekti, poznati fotograf i dizajner

Na prednjoj strani je fotomontaža fotografija članova benda iz profila u kontrasetlu, tako da se samo vide linije profila i kose. Svaki profil je po malo smanjen kako bi se našao unutar prethodnog profila pa se time stvara interesantan vizuelni efekat, gotovo apstraktan.

89. Don McLean – American Pie

Fotografija: George S. Whiteman

Dizajn: George S. Whiteman

Fotografija muzičara u neobičnom kontekstu, igra sa planovima/portret u drugom planu, poigravanje sa simbolikom američke zastave

U prvom planu je šaka sa ispruženim palcem koji je obojen u boje američke zastave. Položaj šake deluje kao pohvala ali sve deluje i ironično. Crtež američke zastave čini vidljivim istovremeno i linije na palcu, tako da se može tumačiti i da je američki način života i američki identitet glavni sastojak albuma American Pie.

90. Alice Cooper – Killer

Dizajn: Alice Cooper

Fotografija: Pete Turner

fotografija na kojoj nisu članovi benda, fotografija zmijske, specijalni efekti, kolorizacija fotografije/crveni tonovi, dečiji rukopis, autor omota je sam muzičar

Na fotografiji je glava zmijske koja sa izbačenim jezikom. Sa gornje i donje strane su ispisani naziv albuma i ime autora delijim rukopisom

Zmija se kao motiv često pojavljuje na Hevi Metal albumima:

Whitesnake – Lovehunter, Pantera – The Great Southern Trendkill, Alice Cooper – Constructor...

91. Van Morrison – Tupelo Honey

Umetnički direktor: Ed Thrasher

Fotografija: Mike Maggid

fotografija muzičara u eksterijeru, fotografija sa suprugom, uokvirena fotografija/zamagljene ivice, muzičar vodi konja na kome je njegova supruga, poznati umetnički direktor, fotograf je prijatelj Morisonove tadašnje supruge

Na fotografiji je tadašnja Morisonova supruga Janet Planet koja jaše konja a on je pored konja, hoda. Grateful Dead, Crosby, Stills, Nash and Young , The band su imali slične koncepte na omotima 1969 i 1970 godine.

92. Faces – A Nod Is As Good As a Wink to a Blind Horse

Dizajn: Graphbreaks

Fotografija: Rodger Banning

fotografija sa koncerta, fotografija iz visine, fotografija snimljena sa bine, muzičari se vide sa leđa, uokvirena fotografija zaobljenih ivica

Na prednjoj strani je fotografija sa koncerta snimljena sa bine i iz visine a sa zadnje strane je aranžirana bina u toku koncerta na kojoj su krpene lutke – muzičari a u pozadini je veliki krpeni konj od karirane tkanine.

93. Bill Withers – Just As I Am

Fotografija: Norbert Jobst

fotografija muzičara u urbanom eksterijeru, zid od cigli, muzičar u radničkom izdanju

Fotografija je snimljena ispred fabrike u kojoj je radio Withers. U ruci drži kutiju sa obrokom. Težnja da se predstavi kao običan čovek, deo sopstvene publike.

94. Gil Scott-Heron – Pieces Of A Man

Dizajn: Haig Adishian

Fotografija: Charles Stewart

<https://www.discogs.com/artist/4739771-Wayne-Tucker-4>

Fotografija/portret muzičara, pogled u stranu, fotografija u boji

Portret u boji. Veliku površinu kompozicije zauzima kosa. Pogled je u stranu, kao da je uhvaćen u kadar bez poziranja.

95. James Taylor – Mud Slide Slim and the Blue Horizon

Umetnički direktor: Ed Trasher

Fotografija: Ethan Russel

fotografija muzičara, bez instrumenata, aluzija na prethodni album (ista košulja), poznati dizajner i fotograf, elementi oštećenja na fotografiji, isticanje materijalnosti fotografije

Fotografija u boji. On se drži za tregere sa stegnutim osmehom na licu (kao da pokušava da spreči osmeh). U plavoj je košulji, možda istoj kao na albumu iz 1970 Sweet Baby James, sa dužom kosom i brkovima. Poza je pomalo šaljiva – Tejlor obema rukama drži tregere i ima stegnut osmeh. Na rubovima omota i same fotografije su tragovi lepljive trake koji kao da svedoče o biografiji fotografskog predmeta odnosno njenoj istoriji i prethodnoj upotrebi. Možda je bila zalepljena na zidu a zatim skinuta da bi se našla na omotu.

96. Roy Harper – Stormcock

Dizajn: James Edgar

Fotografija: Richard Imrie

Fotografija muzičara, muzičar sa instrumentom, fotografija iz muzičkog studia/sa snimanja, crno bela fotografija, bez poziranja/uhvaćen trenutak, fotograf je prijatelj muzičara, uokvirena fotografija

Na crno beloj fotografiji je Roy Harper na snimanju u studiu. Ima slušalice na ušima a delimično se vidi i da ima u rukama gitaru ka kojoj je usmeren mikrofonski. On je nasmejan, tako da snimanje albuma deluje zabavno.

97. Bill Fay – Time of the Last Persecution

Dizajn: Jake Jackson

Fotografija: Jake Jackson

Fotografija muzičara, crno bela fotografija, deluje kao da ne pozira, deluje kao da je na optuženičkoj klupi/veza sa nazivom albuma, referiranje ka stilu poznatijih muzičara – savremenika

Umetnik na fotografiji deluje istrošeno i umorno sa neurednom kosom. U beleškama na omotu albuma, Fej kaže da on prikazuje stil svog vremena i da njegov izgled na fotografiji evocira muzički stil albuma.

98. America – America

Fotografija: Nigel Waymouth

Dizajn: Nigel Waymouth

grupna fotografija članova grupe, bez instrumenata, na fotografiji je i druga fotografija (indijanaca), fotograf je i menadžer grupe, materijalnost fotografije/foto tapet na kom su prikazani indijanci, uokvirena fotografija, zaobljeni uglovi

Fotografija je snimljena u kancelariji producenta grupe - Ian Samwella koji je na jednom zidu imao veliku fotografiju američkih indijanaca. Fotografija je snimljena spontano, dok su muzičari sedeli na podu u kancelariji svog producenta koji ih je i fotografisao.

Bez obzira da li je ova priča tačna, izbor da se na omotu albuma koji se zove America, benda koji se zove America, nađu i fotografije trojice indijanaca iza fotografije trojice članova benda, predstavlja izraz stava o američkim urođenicima i sudbini koja ih je zadesila dolaskom evropljana na njihov kontinent. Tri indijanca su vrlo ozbiljni, možda ljuti, dok se tri belca pred njihovom fotografijom smeju i neobavezno ćaskaju. Indijanci su većih dimenzija i crno beli, nadvijaju se nad znatno manjim belcima koji su u boji kao neki duhovi koji motre na njih. Osim toga, fotografija u fotografiji kao da čini ovu drugu življom – indijanci na fotografiji bi mogli biti već neko vreme mrtvi jer je njihova fotografija na fotografiji već potvrda smrtnosti, dok sama fotografija fotografije deluje kao da se upravo dešava dok je gledamo, mada je i ona, kao svaka fotografija zapravo potvrda smrtnosti i neponovljivosti trenutka koji takav više nikada neće postojati.

99. Rory Gallager – Deuce

Fotografija: Mick Rock

Crno bela fotografija muzičara, muzičar sa instrumentom, muzičar u trenutku sviranja i pevanja, deluje kao spontana fotografija, jaki kontrasti, možda solarizacija, poznat rok fotograf

Na crno beloj fotografiji je Gallager koji svira gitaru i peva. On žmuri tako da deluje kao da je uhvaćen a da nije znao da će biti fotografisan.

100. Crosby, Stills, Nash and Young – 4 Way Street

Dizajn: Gary Burden

više fotografija članova grupe, fotografije sa nastupa, specijalni efekti, iskrivljena percepcija, aluzija na halucinogene supstance, poznat dizajner omota

Kolaž od više fotografija članova benda u boji. Sve fotografije su sa nastupa i tako su deformisane da sugerišu trodimenzionalnost koja podseća na prizor iz staklene kugle

101. B.B.King – Live In Cook County Jail

Umetnički direktor: Woody Woodward

Fotografija: Chester Sheard

fotografija muzičara sa instrumentom, fotografija sa nastupa, atipična lokacija za nastup (zatvor), specijalni efekti/solarizacija, taktilni efekat/štampa na platnu za zatvorske uniforme, poznati džez umetnički direktor iz izdavačke kuće

Posterizovana crnobela fotografija BB Kinga sa gitarom kako žmuri i svira. Po grču na licu se vidi njegova borba da što bolje interpretira željenu deonicu. Naziv albuma i njegovo ime su ispisani crvenim fontom kojim se štampaju predmeti iz zatvorskog inventara. Deluje da je fotografija štampana na platnu od kog se šije zatvorska odeća. Album je zaista sniman u zatvoru.

102. Focus – Moving Waves

Dizajn: Terence Ibbott

Fotografija: Terence Ibbott

grupni portret članova grupe, nasmejana lica, pozadina druga fotografija/površina mora, fotomontaža, okvir fotografije muzičara zamagljen

Fotografija površine mora koje je blago namreškano i na kome se presijava narandžasti odsjaj Sunca. Preko je manja fotografija članova benda u ovalnom obliku koji je mekih ivica i čija je pozadina bele boje.

103. Judee Sill – Judee Sill

Umetnički direktor: Gary Burden

Fotografija: Henry Diltz

fotografija muzičarke, bez instrumenta, fotografija u prirodi/kora drveta u pozadini, profil, elementi na fotografiji aludiraju na tekstove pesama na albumu/krst

Kako svojim tekstovima, tako i fotografijama na omotu ovog albuma, Judee Sill aludira na Hrišćanstvo i njen kritički stav prema njemu. Jedna od najpoznatijih pesama sa ovog albuma je Jesus Was a Cross Maker. Tu su i The Lamb Ran Away With the Crown i Crayon Angels i ostale koje se bave okultnim i onostranim.

Na fotografiji u boji je njen profil koji je uokviren njenom dugom kosom, Njena kosa zauzima pola formata omota i iz nje se pomalja profil. Iza nje je lišaj plavičaste boje sa nekog stabla a na njenoj crnoj bluzi se upadljivo vidi zlatni krst. Henry Diltz je poznat i kao muzičar i kao fotograf. Među mnogim fotografijama za omote muzičkih albuma je i fotografija za album Morrison Hotel, grupe The Doors

104. Uriah Heep – Salisbury

Dizajn: Bloomsbury Group

Fotografija: Central Office Of Information

<https://www.discogs.com/artist/2475184-Central-Office-Of-Information>

novinska fotografija, fotografija tenka i vojnika, narandžasti dim, veza sa naslovom albuma, psihodelični font

Na fotografiji je britanski tenk snimljen u vojnom trening centru Salisbury Plain u Engleskoj.

Pojavljivanje tenkova, vojnika i oružija na omotima gramofonskih ploča je očigledan znak da se radi o kritici rata. Font koji je korišten je u već poznatom hiپی stilu.

105. Kris Kristofersson – The Silver Tongued Devil and I

Fotografija: Baron Wolman

Dizajn: Beverly Parker

fotografija muzičara, bez instrumenta, posebna obrada fotografije/dupla ekspozicija, veza sa naslovom albuma

Na prvi pogled omot deluje kao uobičajen omot kantri albuma na kome je prikazan muzičar. Međutim dupliran kadar i obrada odstupaju od uobičajenog i čine ga drugačijim od ostalih.

Ponovljena fotografija Kristoferssona samo svetlija koja se pojavljuje iza leđa jasnije fotografije, postavlja ceo prikaz u vezu sa nazivom albuma – ta bleđa fotografija je kao neki duh (možda zao duh – đavo) koji mu stoji na leđima i zajedno sa njim je autor ove ploče.

106. Captain Beefheart and His Magic Band – Mirror Man

Umetnički direktor: Michael Mendel

Kreativni direktor: Milton Sincoff

fotografija muzičara, atipična fotografija, odraz u razbijenom ogledalu, fotografija ogledala, ram ogledala je i okvir fotografije, direktna veza sa nazivom albuma

Fotografija razbijenog ogledala u čijim se delićima vide odrazi članova benda. Delovi ogledala grade arabesku koja je jednom ponovljena pa asocira i na kaleidoskop. Psihodelični motivi, među kojima su i oni poput kaleidoskopa su bili popularni sedamdesetih godina jer su se povezivali sa efektima psihodeličnih supstanci, npr LSD-a koji se dosta koristio među muzičarima i njihovom publikom.

107. Isaac Hayes – Shaft

Režija: Gordon Parks

Scenario: Ernest Tidyman, John D. F. Black

kadar iz filma, glavni junak filma, akciona scena, mala fotografija muzičara u uglu omota

Ovaj album je muzika iz akcionog filma Shaft. Na prednjoj strani je kadar iz filma u kom se glavni junak spušta niz konopac i ima izraz napetosti na licu.

U Uglu je sasvim mala fotografija Isaaca Hayesa

108. The Flamin' Groovies – Teenage Head

Dizajn: Jordan, Hujar, Robinson, Loney

Fotografija: Peter Hujar

fotografija članova benda, sa instrumentima, fotografija pred nastup, fotografija u boji, poznat rok fotograf i umetnik

Na omotu su članovi benda u prostoru koji deluje kao da je backstage. Okruženi su stalcima za mikrofona, koferima za instrumente na kojima je ispisano ime benda i naziv albuma. U centralnom delu fotografije je otvoren kofer za gitaru u kome je gitara.

Na fotografiji je u prvom planu Cyril Jordan koji u rukama drži providnu gitaru sličnu onoj koju je svirao Keith Richards u to vreme. Fotografija aludira na mladalački bunt i delikvenciju.

109. Todd Rundgreen – Runt. Ballad of Todd Rundgreen

Dizajn: Milton Glaser
Fotografija: Carl Fisher

fotografija muzičara sa instrumentom, atipična fotografija, uznemirujući elementi, fotografija sa leđa (može biti bilo koji muzičar)

Na omotu je fotografija Rundgrena koji sedi za klavirom sa omčom od kanapa oko vrata što simbolizuje odnos izvođača i pisca pesme, dok sadržaj albuma afirmiše njegovu snagu pisca balada najvišeg nivoa. Omča oko vrata može da bude i simbol muzičke industrije ili kritičkog odnosa javnosti prema umetničkom radu. Kako je fotografisan sa leđa, muzičar može da bude bilo ko, što daje univerzalnost fotografskoj kompoziciji.

110. Rodriguez – Coming From Reality

Fotografija: Hal Wilson

fotografija umetnika, bez instrumenta, intrigantni elementi, veza sa nazivom albuma

Razbacane stvari na temu trošne kuće verovatno sugerišu tužnu realnost iz koje “dolazi”. Približavanje publici u svakom smislu – i kroz naziv albuma koji ga svrstava u “jednog od nas” i omot koji prikazuje njegovu jednostavnost, siromaštvo ali i bogatstvo duha (crtč koji se vidi u pozadini i na zadnjoj strani omota). Pored njegove noge je mala, dečija cipela koja je slična cipelama koje Rodrigez nosi na istoj fotografiji. Ilustracija u pozadini takođe liči na njega. Iako je Rodrigez tvrdio da se cipelica slučajno našla na lokaciji snimanja, teško je poverovati u koincidenciju i zbog sličnosti, ali i zbog konotacije koja se dobija iz veze sa nazivom albuma – da li je to realnost iz koje Rodrigez dolazi? Iza njega je i beli pravougaonik koji bi mogao da bude ogleдалo ili prazan ram. Rodrigez deluje kao da je upravo izašao iz uramljene slike u pozadini ili iz ilustracije na zidu iza njega.

111. Traffic – Welcome to the Canteen

Dizajn: Visualeyeyes
Fotografija: Visualeyeyes

fotografija muzičara, crno bela fotografija, bez instrumenata, jaki kontrasti, veza sa nazivom albuma/snimljeni su u kantini ili restoranu

Na crno beloj fotografiji su ljudi (možda članovi benda) koji sede za stolom u kantini. Fotografisano je sa strane na kojoj je bar i sa malo više pozicije (gornji rakurs), tako da deluje kao da je fotografisao barmen.

112. Audience – The House On The Hill

Fotografija: Hipgnosis

intrigantni elementi, scena kao iz filma, odglumljena scena, veza sa nazivom albuma, enterijer bogate kuće, referiranje ka elementima popularne kulture/film noar

Za omot je korišćen visokosajna plastifikacija koja je bila atipična za izdavačku kuću Elektra Na unutrašnjosti omota piše: “Snimljeno u Trident studiu. Dizajn omota i fotografija – Hipgnosis inspirisano originalnim scenariom Hipgnosis i Howard Werth-a” Prednji i zadnji deo korice je jedan od upečatljivijih primera poznate kuće Hipnozisa – replika scene misterioznog ubistva iz filma noar iz tridesetih godina sa sve vernim batlerom koji vuče telo niz hodnik. Koncept je baziran na zajedničkoj ideji Howarda Werta (iz Audience benda) i Hipnozisa. Na fotografiji ima dosta detalja, ukrasnih figura i elemenata nameštaja koji ukazuju i na imućnost ali i na odsustvo ukusa. U beleškama Howard Werth-a na novijim izdanjima albuma, takođe piše da je čovek koji vuče mladića na zadnjoj strani omota bio baštovan Storm Thorgersona iz Hipnozisa. Kuća je pripadala roditeljima jednog od njihovih prijatelja. Mrtvog mladića je glumio takođe prijatelj. Zbog obrade fotografije, ljudi na njoj deluju kao lutke u kućici za lutke.

113. Townes Van Zandt – Delta Momma Blues

Fotografija: Ken Beckles

fotografija muzičara bez instrumenta, atipična fotografija, fotografija u urbanom eksterijeru, referiranje ka književnom delu/Last Unicorn

Na fotografiji je Van Zandt, naslonjen na stepenište u jakni iz čijeg džepa viri knjiga The Last Unicorn. Pored njega je par koji je u strasnom zagrljaju. On ih ne primećuje a ni oni njega. Deluje kao da su iz dva različita sveta. Moguće je da se ovim Van Zandt povezuje sa likom poslednjeg jednoroga ili sa tim delom. Pored para koji se ljubi i rasturenog dušeka, tj. njegove žičane konstrukcije, Van zandt stoji kao nemi svedok događaja na ulici. Kao da je on nevidljivi duh koji nam prikazuje (projektuje) dešavanja iz života. Njega kritičari i opisuju kao muzičara koji priča priču.

1972.

114. David Bowie - The Rise and Fall of Ziggy Stardust and Spiders from Mars

Fotografija: Mick Rock, Brian Ward

Dizajn: Terry Pastor

na fotografiji je muzičar sa instrumentom, fotografija u urbanom eksterijeru (ulica), specijalna obrada fotografije (retuširana kao ilustracija), intrigantni elementi (znak K. West), poznata lokacija, podsticanje narativa i naknadnih tumačenja, referiranje ka literaturi i filmu (Burroughs – Wild Boys, Paklena pomorandža), izmišljen lik, poznat rok fotograf

Na fotografiji je David Bowie ispred ulaza u krznarsku radnju K. West u Heddon ulici u Londonu. Fotografija je snimljena noću, pod uličnom rasvetom tako da podseća na scenu ispred nekog manjeg, opskurnog kluba. Publika je bila uverena da je natpist "K. West" bio nekakav kod za "quest" - potragu, verovatno za sopstvenim identitetom, odnosno rodnim identitetom ili mestom u društvu. Na fotografiji se vidi i telefonska govornica koja je postala poznata baš zbog omota pa je 1997. vraćena umesto nove koja ju je jedno vreme menjala. Dejvid Bouvi je rekao u vezi omota: "Ideja je bila da se postigne izgled između stila Malcom McDowel-a (glumca sa čestim mačo ulogama) i onog sa našminkanim trepavicama i insektima. To je bilo vreme Barouzovih Wild Boys. To je ukrštanje između toga (Barouza) i Paklene pomorandže koje je dalo oblik i izgled onoga što će Ziggy i Spiders from Mars postati. Sve je moralo da bude beskrajno simbolično"¹⁴³ (sopstveni prevod). Ovo je jedan od omota koji se pojavio na izdanju poštanskih markica Royal Mail-a izdatog 2010. godine

115. Rolling Stones - Exile on the Main St

Fotografija: Robert Frank (iz knjige Americans)

Dodatne fotografije: Norman Seeff

Dizajn: John Van Hamersveld

mnoštvo crno belih fotografija iz knjige Americans iz pedesetih, kolaž više fotografija, referiranje ka drugim umetnicima, referiranje ka drugim kulturama i potkulturama, intrigantni elementi, grafiti preko fotografija, uzor za kasnije omote (pank potkultura), poznati fotograf, poznat dizajner

Prva reakcija publike, po intervjuima iz perioda objavljivanja albuma, je bila zbunjenost. Mnogi su priznavali da "ne razumeju". Nakon omota Endi Vorhola (za Sticky Fingers) publika je očekivala smele ideje. Ipak, usledio je omot koji nije bilo lako razumeti "na prvi pogled". Kolažirane fotografije čudnih ljudi sa margine društva, anticipirao je pank stil u dizajnu omota. Ovaj omot je pank potkultura koristila kao stilsko polazište kako bi do tada potpuno nepoznatu muziku povezala sa nečim što je od tada postao prepoznatljiv stil.

John Van Hamersveld je na ovom omotu otpočeo saradnju sa poznatim fotografom Normanom Sifom koji je već bio etabliran na osnovu rada za United Artists i Blue Note Records kao i po omotu za Bob Dilanov The Band koji je radio u saradnji sa Bob Catom iz Columbia Records. Postali su dizajn tim koji je bio priznat u muzičkoj industriji.

143 Sinclair, David (1993). "Station to Station". Rolling Stone. Retrieved 24 May 2013.

Kolaž koji se našao na omotu je fotografija Robert Franka koju je snimio u studiu za tetovažu za dokumentarnu knjigu "Americans". To je fotografija jednog zida na kome su bile izlepljene fotografije. Fotografije Norman Seefa su upotrebljene kao dodatak u vidu razglednica uz omot.

O fotografijama na omotu: u pitanju su fotografije iz četrdesetih i pedesetih godina na kojima su čudaci iz vodvilja uporedo sa fotografijama članova grupe (na zadnjoj strani). Mik Džeger stoji ispred porno teatra, pored iskeženih usana iznad kojih piše "Sweet Taste of Joy". Bill Wyman drži novine sa naslovom: "Rescuer Stabbed". Ta fotografija je uokvirena rečima "I don't want to walk and talk about Jesus, just want to see his face." Na jednoj fotografiji je sveštenik koji nosi krst. U ovoj mešavini slika podzemlja i religije bazira se stil koji će poslušiti mnogim drugim muzičarima i dizajnerima u dizajnu njihovih omota.

Džon Lajdon (Sex Pistols i P.I.L.) je rekao da je ovaj omot uspostavio imidž panku iz 1975. godine: "Koristili smo taj grafički osećaj u našoj grafičkoj komunikaciji" (sopstveni prevod)

116. Lou Reed – Transformer

Fotografija: Mick Rock

fotografija muzičara sa instrumentom, fotografija sa nastupa, solarizovana fotografija, fotografija van fokusa, specijalni fotografski efekti, androgini elementi, šokantni elementi na zadnjoj strani omota, jaka šminka, veza sa nazivom albuma (transformer-šminka), poznati rok fotograf

Na fotografiji je Lu Rid tokom njegovog prvog nastupa u Evropi, u Kings Cross bioskopu. Prema rečima Mick Rock-a, fotografija je preekspozicionirana slučajno u procesu razvijanja. Po njegovom mišljenju, nedostatak fokusa daje misteriju slici. Lu Rid je odmah odabrao fotografiju za omot. Na fotografiji se jasno vidi jaka šminka na očima a celokupan izgled muzičara je ozbiljan i izmučen.

Na zadnjoj strani omota su transvestit i muškarac sa "jakom erekcijom"

Mick Rock se često navodi kao "čovjek koji je fotografisao sedamdesete". Većinu fotografija iz vremena Zigi Stardasta – Dejvid Bouvija je on napravio. Njegove fotografije su i na omotima Sid Bereta – The Madcap Laughs, Igi i Studžes – Raw Power, Kvin – Queen II (poznata fotografija koja se pojavljuje i u video spotu Bohemian Rhapsody), Ramons – End of Century i druge.

117. Deep Purple - Machine Head

Fotografija: John Coletta, Roger Glover

Dizajn: John Coletta, Roger Glover

fotografija članova grupe, ne vide se jasno lica, iskrivljena fotografija, specijalni efekti, utisak drugog materijala (metal), veza sa nazivom albuma (metalna površina-mašina), dizajner i fotograf član grupe (menadžment)

Na fotografiji je odraz članova grupe u metalnoj površini. Naziv albuma je "utisnut" u isti metal.

118. Jetro Tull - Thick as a Brick

Dizajn: Roy Eldridge

Koncept: Ian Anderson, Jeffrey Hammond, John Evan (članovi benda)

kvazi dokumentarna fotografija, izmišljen lik, izmišljene novine, fotografije članova grupe i njihovih porodica i partnera prikazanih kao fiktivni likovi, članovi benda osmislili koncept, intrigantni detalji (ko je pisao pesmu i ko je ustvari izmišljeni dečak koji osvaja nagradu)

Omot je koncipiran kao primerak novina. Tekstovi i organizacija elemenata upućuju na dnevne novine. Fotografije su crno bele i na njima se pojavljuju stvarni likovi (porodica, prijatelji i članovi benda) ali su im dodeljene drugačije uloge kroz izmišljene novinske članke. Novine su nazvane "The St. Cleve Chronicle and Linwell Advertiser" i uključivale su, pored članaka, oglase, reklame, takmičenja, kako bi što vernije podsećale na provincijski žurnalizam. Na web sajtu grupe o omotu kažu: "Prisutno je mnogo internih šala, pametno skrivenih šala, iznenađujuće iskrena kritika samog članka (koju je napisao Anderson pod pseudonimom), igra za decu – poveži tačkice, provokativnog sadržaja." Ove lažne novine su datirane na 7. januar 1972. godine, dakle smeštene su u sadašnjost. U njima su bili i svi tekstovi pesama koji su predstavljeni kao pesma koju je napisao osmogodišnji dečak – literarni genije po imenu Gerald "Little Milton" Bostock. Glavna priča u novinama je diskvalifikacija ovog dečaka sa takmičenja u poeziji. Članak tvrdi da je Bostock pobedio na takmičenju, ali da su sudije povukle svoju odluku nakon brojnih protesta i pretnji zbog uvredljivog tona pesme. Uz to se govorilo o dečakovoj psihološkoj nestabilnosti.

Dečak i pesma su fikcija Ian Andersona. Fotografija na kojoj je navodno Gerald Bostock je ustvari fotografija Andre C. Le Bretona, tada dečijeg manekena iz agencije Elizabeth Smith. Interesantno je da je Breton postao režiser i muzički producent koji je, između ostalog, radio za anarho pank grupu Crass Agenda pod pseudonimom La Chaos Factory.

119. Can - Ege Bamyasi

Dizajn: Intro, Ingo Traurer, Richard J. Rudow

fotografija predmeta-konzerve, intrigantni elementi (biljka poznata i kao "lady's fingers"), referiranje ka Africi i tradicionalnoj muzici, šala iz veze fotografije sa imenom grupe (can-konzerva)

Na omotu je fotografija konzerve u kojoj se nalazi egejska okra u Africi poznata kao bamyasi (kod nas bamije). Upotreba afričkog naziva sugerise interesovanje grupe za tradicionalnu afričku muziku, što i kompozicije na albumu potvrđuju.

120. Steve Wonder - The Talking Book

Fotografija: R. Margouleff (muzički producent)

fotografija muzičara u eksterijeru, referiranje ka drugim kulturama (Indija), tradicionalna indijska odeća i nakit

Fotografisan u prirodi, na peščanoj zemlji i suvom rastinju, Wonder je obučen u indijsku tradicionalnu, svčeanu nošnju sa obiljem nakita, referirajući ka tada aktuelnom interesovanju za indijsku religiju i filozofiju prisutnom u hipi potkulturi

121. Big Star - #1 record

Dizajn: Ron Pekar (konstrukcija neonske reklame)

Dizajn: Carole Manning

odsustvo ljudi, fotografija predmeta, predmet napravljen zbog omota albuma – neonska reklama u obliku zvezde u kojoj piše BIG, omot u direktnoj vezi sa imenom grupe

na gotografiji je neonska reklama u obliku zvezde. Unutar zvezde je, neonskim cevima, ispisano BIG. Postojanje neonske reklame bi trebalo da novu grupu učini da deluje kao već etabliranu koja, kao takva već ima i svoju identifikaciju i reklamu.

122. Roxy Music - Roxy Music

Fotografija: Karl Stoecker

fotografija žene – fotomodela, glamurozna odeća, seksualne aluzije, stil pedesetih godina

I tekstovi i omot upućuju na negovanje glam-rock stila koji je grupa i kasnije propagirala. Na omotu je fotomodel Kari-Ann Muller, buduća supruga Chris Jagger-a, brata Mick Jagger-a. Prejaka šminka, izazovna poza i odeća, pored glamura, impliciraju tretiranje žena kao seksualnog objekta. Odeća podseća na izazovnu fetiš - uniformu francuske sobarice. Fotografija je iz gornjeg rakursa što pojačava objektivaciju modela.

123. Deep Purple - Made in Japan

Dizajn omota: Roger Glover (basista grupe)

Fotografija: Fin Costello

fotografija članova grupe, fotografija sa koncerta, fotografija iz publike, dizajner omota član grupe, fotograf je poznat rok fotograf, uokvirena fotografija

Fotografija na zadnjoj strani omota je snimljena na koncertu u Londonu i na njoj je slučajno Phil Collen koji će kasnije postati gitarista grupe Def Leppard.

124. Steely Dan - Can't Buy a Thrill

Dizajn, kolaž: Robert Lockart

kolaž fotografija i crteža, fotografija prostitutki na ulici, erotska fotografija muškarca i žene, muškarac sa istaknutim mišićima, veza sa nazivom albuma, članovi grupe nisu želeli ovakav omot, članovi benda smatrali omot ružnim, zabranjen u nekim zemljama

Fagen i Becker (članovi grupe) su često govorili o ovom omotu kao o "ružnom". Na omotu je fotografija prostitutki koje čekaju na posao u ulici "crvenih fenjera". Steely Dan su želeli fotografiju devojčice koja posmatra pornografsku prodavnicu iz koje u nju zuri vlasnik radnje. Pošto se to smatralo neprihvatljivim u izdavačkoj kući, omot je zamenjen ovim.

125. T-Rex - The Slider

Fotografija: Ringo Starr

fotografija pevača grupe, crno bela fotografija, veliki cilindar na glavi, intrigantni odevni detalj, specijalna obrada fotografije (solarizacija i krupno zrno), fotografija u eksterijeru, bez instrumenta, višestruke reference ka grupi Beatles, diskutabilno autorstvo fotografije

Na fotografiji je Marc Bolan, gitarista i pevač grupe T-Rex. Fotografija je obrađena tako da je u jakim kontrastima i sa vidljivim zrnom. Na omotu je naveden Ringo Starr kao autor fotografije i da je fotografija snimljena u toku snimanja dokumentarnog filma o grupi T-Rex "Born to Boogie" i to na imanju Džon Lenona (još jedna referenca ka Bitlsima). Toni Viskonti, muzički producent kaže da je fotografiju ustvari snimio on a da mu je fotoapararat marke Nikon baš dao Mark Bolan i zamolio ga je da snimi 2 rolne crno belog filma. Mark Bolan je kasnije odlučio da je mnogo zanimljivije označiti Ringo Stara, koji je režirao film, kao autora fotografije. Na zadnjoj strani je fotografija Mark Bolana ali fotografisana sa leđa što omotu daje utisak kompletnog, višedimenzionalnog portreta.

126. Curtis Mayfield - Super Fly

Dizajn: Milton Sincoff

Umetnički direktor: Glen Christensen

kolaž više fotografija, fotografija muzičara u pozadini, fotografije iz filma "Super Fly"

Veliki portret muzičara čini pozadinu preko koje su isečeni likovi i scene iz filma za koji je muzika komponovana

127. Randy Newman - Sail Away

Fotografija: Mike Salisbury

portret muzičara, portret iz profila, deluje kao da je za klavirom (pognuta glava), fotografija u boji, veći deo fotografije tekstura kose

na fotografiji je profil Rendi Njumana, pognutog, kao da svira klavir, mada se sam instrument ne vidi. Fotografija deluje melanholično i emotivno.

128. Black Sabbath - Vol. 4

Fotografija: Keith McMillan

Dizajn: Bloomsbury Group (dizajnerska grupa)

Fotografija pevača grupe (Ozzy Osbourne), fotografija sa koncerta, specijalna obrada fotografije, narandžasta monohromatska fotografija, veliki natpis na omotu

Na fotografiji je pevač grupe – Ozzy Osbourne tokom koncerta sa podignutim rukama. Odeća, odnosno rukavi deluju kao krila ptice u letu. Fotografija je monohromatska, narandžasta, jakih kontrasta, tako da deluje kao silueta. Unutar omota su fotografije svih članova grupe. Svakom od njih je posvećena po jedna stranica.

Omot albuma je postao ikoničan kroz kasnije referiranje na omotima albuma Peacville Vol.4 i Volume Two grupe Sleep iz 1992, Planet Caravan, grupe Pantera iz 1994 i album Vol. 1, grupe Church of Misery iz 2007.

129. Wishbone Ash – Argus

Dizajn: Hipgnosis

Fotografija: Barry Wentzell (Hipgnosis)

fotografija ratnika, eksterijer, režirana fotografija, referiranje ka mitologiji, veza naziva albuma i fotografije, atipičan omot za prog rok

Fotografija je interpretacija lika Argusa – čuvara iz grčke mitologije. Odeća nije stereotipno grčka. Na glavi mu je neka vrsta šlema a u ruci koplje. Više podseća na srednjovekovnog viteza. Njegovo rame pokriva sunce, tako da se dobija karakterističan odsjaj sunca na fotografiji u obliku krugova. Fotografija je snimljena u kontrastu pa su najveći objekti i najtamniji. Šlem pokriva bilo kakve znakove ličnog identiteta “čuvara” tako da on više predstavlja znak za ulogu nego neku određenu osobu.

130. Paul Simon - Paul Simon

Dizajn: John Berg, Ron Coro

Fotografija: P.A. Harper

fotografija muzičara, fotografija u eksterijeru, portret bez poziranja, upadljiva kapuljača sa krznom, kolorit na fotografiji sličan ostalim omotima Paul Simon i Simon and Garfunkel, referiranje ka svojim ostalim radovima

Trećinu fotografije zauzima kapuljača ispod koje se vide oči muzičara. Fotografija deluje spontano, kao da je snimljena “u hodu”. Imajući u vidu blizinu sa koje je slikano i oštrinu fotografije, ona nije slikana zaista u hodu.

131. Pink Floyd - Obscured by Clouds

Dizajn: Hipgnosis

Fotografija: iz filma La Vallée, Barbet Schroeder

fotografija čoveka u drvetu, snažno distorzirana fotografija, neprepoznatljivi elementi na fotografiji, veza sa nazivom i temom albuma

Fotografija čoveka koji sedi u unutrašnjosti drveta je distorzirana do neprepoznatljivosti. Deluje potpuno apstraktno sa raznobojnim mrljama.

132. Van Morrison - Saint Dominic's Preview

Fotografija: Michael Maggid

Fotografija muzičara sa instrumentom, fotografija u eksterijeru (stepenište crkve), plavi tonovi, hipi odeća (zvoncare), ozbiljan izraz lica, odsustvo glamura, običan čovek ili ulični svirač

Fotografija na kojoj Van Morrison sedi na stepeništu crkve, ispred ukrašenih plavih vrata, snimljena je u Kaliforniji ispred crkve San Anselmo. Za Rolling Stone časopis je izjavio u junu 1972. da se pesma, po kojoj se album zove, bavi snom o okupljanju u crkvi St. Dominic, gde je držana misa za mir u Severnoj Irskoj.

133. Simon and Garfunkel - Simon and Garfunkel's Greatest Hits

Fotografija: Bill Silano

fotografija muzičara – zajednički portret, neformalna odeća, bez instrumenata, eksterijer

Na fotografiji su Simon i Garfunkel, nasmejani, u neformalnoj odeći u eksterijeru. Vidljiva je i metalna ograda.

134. Elton John - Honky Château

Fotografija: Ed Caraeff

crno bela fotografija, portret muzičara, naočare za sunce, uokvirena fotografija, zaobljene ivice

na fotografiji je muzičar sa naočarima malo spuštenim. Nije cela fotografija fokusirana što joj daje “umetnički” izraz.

135. Stephen Stills – Manassas

Dizajn: Stephen Stills

Fotografija: Ira H. Wexler

fotografija članova grupe, neformalno obučeni, bez instrumenata, eksterijer, železnička stanica, direktna veza sa nazivom albuma, autor omota su članovi grupe

Fotografija je snimljena na železničkoj stanici Manassas na kojoj su članovi grupe. Velikim slovima, iznad njih, su ispisana njihova imena. Autor koncepta fotografije je osnivač grupe Stiven Stils koji je, kao veliki poznavalac Građanskog rata u Americi, organizovao ostale članove grupe da otputuju u grad Manassas, gde je Konfederacija proglasila prvu veliku pobjedu u bici "Bull Run".

136. Al Green - Let's Stay Together

Fotografija: Bud Lee

fotografija muzičara, eksterijer, tekstura zida, skupa odeća, veliki prsten, ispitivački pogled, slova deluju kao da su ispisana na zidu

137. The Band - Rock of Ages

Fotografija: Eric Cato

Dizajn: Bob Cato

fotografija afričke maske, crnobela fotografija, uokvirena fotografija, upućivanje na druge kulture

138. Townes Van Zandt - High, Low and in Between

fotografija muzičara, bez instrumenta, simetrična kompozicija, svetla sa leve i desne strane, muzičar stoji u sredini, referiranje na naziv albuma kroz kompoziciju fotografije, fotografija u boji, odstupa od stilova omota kantri muzičara

139. Stevie Wonder - Music of My Mind

Dizajn: Daniel Blumenau

Grafika: Graphic Projects Inc.

Fotografija: Gaetano

fotografija muzičara – portret, fotografija je kolaž više fotografija, fotomontaža, odraz u staklima naočara, u odrazu je opet muzičar i dete, veza sa nazivom albuma

Na fotografiji je portret (profil muzičara) sa naočarima za sunce. U odrazu na staklima naočara vidi se ponovo on, kao da je on odraz samog sebe pa je u tom smislu omot albuma u vezi sa nazivom.

140. Santana – Caravanserai

Dizajn: Joan Chase

fotografija pejzaža sa životinjama (kamile), veliki žuti krug (sunce), obrada fotografije (plavi tonovi), monohromatska fotografija, fotomontaža, direktna veza sa nazivom albuma (karavan)

Na fotografiji je pustinjaški, minimalistički pejzaž u plavim tonovima. U daljini, kao siluete se vide kamile. Fotografijom dominira ogromno žuto sunce u obliku geometrijskog kruga.

141. Captain Beefheart and His Magic Band - Clear Spot

Fotografija: Jim McCrary

Umetnički direktor: Ed Trasher

Dizajn: John i Barbara Casado

fotografija članova grupe, bez instrumenata, crno bela fotografija, neobična lokacija (planetarijum), tehnički elementi na fotografiji (merne jedinice), snimak kroz širokougaoni objektiv (kao sigurnosna kamera), snimak iz gornjeg rakursa, uokvirena fotografija

Prvobitni omot je bio providna plastika, što je reflektovalo sam naziv albuma. Zbog finansijskih razloga je zamenjen ovim omotom na kome je fotografija članova grupe u Planetarijumu u Grifit Parku u Los Angelesu.

142. Joni Mitchell - For the Roses

Dizajn: Anthony Hudson
Fotografija: Joel Bernstein

portret muzičarke u prirodi, bez instrumenta, eksterijer, drveće i jezero (ili reka)

143. Alice Cooper - School's Out

Dizajn: Craig Braun

odsustvo muzičara na omotu, fotografija školske klupe, urezana imena i naziv albuma, direktna veza sa nazivom albuma

Originalni omot se otvarao poput gornje ploče na starinskim školskim klupama dok je ploča bila umotana u papirne ženske gaćice. Fotografisani sto je izložen u Hard Rock kafeu u Berlinu

144. Slade - Slade Alive

Fotografija: Chris Walter

fotografija sa koncerta, članovi benda sa instrumentima tokom nastupa, obrada fotografije, crno crvena fotografija

Uobičajeno za albume koji su snimani uživo, na koncertu, na omotu je fotografija sa nastupa u klubu Marquee u Londonu. To predstavlja direktnu vezu sa nazivom albuma a celokupan predmet povezuje sa samim događajem

145. The Kinks - The Kinks Kronikles

Umetnički direktor: Ed Trasher
Fotografija: Ed Trasher

nema muzičara na fotografiji, konjanik na konju, frontalni kadar, velika crna površina kao pozadina

na fotografiji je konjanik-vojn timer na konju u crvenim tonovima. Okružen je velikom crnom površinom kao pozadinom. Nazivi pesama na ovom dvostrukom albumu su ispisani na naslovnoj strani omota. Moguće je da ovakva fotografija pokazuje želju članova grupe za osvajanjem publike ili scene.

146. Nitty Gritty Dirt Band - Will The Circle Be Unbroken

Dizajn: Dean O. Torrence

pronađena fotografija, istorijska fotografija, portret generala Portera, duh istorije Amerike, kaligrafski ispisana imena na naslovnoj strani omota, članovi grupe učestvovali u koncepciji i dizajnu omota

147. Jackson Browne - Jackson Browne

Dizajn: Gary Burden

fotografija muzičara – portret, posterizovana fotografija, teksturirana površina (da podseća na tkaninu, elementi torbe, fotografija deluje kao da je odštampana na drugom predmetu, tekst na omotu/torbi se greškom navodi kao naziv albuma (Saturate Before Using), namerno zbunjivanje

U dokumentarnom filmu iz 2002 – Under The Covers, Browne kaže o dizajnu ovog omota: “Sećam se da sam razgovarao telefonom sa Gerijem o tome kako treba omot da izgleda i slučajno sam bio u sobi u kojoj je stajala torba za vodu na zidu. To je bila jedna od stvari koju sam pokupio na putovanju. Posmatrao sam tu torbu dok me je on pitao šta bi moglo da bude na omotu. Mislio sam da bi to mogla da bude torba za vodu na kojoj piše “saturate before using”. Ali, svi će misliti da se album tako zove. Geri je na to odgovorio – ne budi smešan. Rekoh mu da je u pravu. Ne samo da su ljudi mislili da je to naziv albuma, već su i ljudi iz izdavačke kuće verovali da se album tako zove.”

148. Only Visiting this Planet, Larry Norman

Fotografija: Pam Norman

fotografija muzičara, bez instrumenta, urbani eksterijer, mnoštvo automobila, veza sa nazivom, upadljiv je krst oko vrata kao referenca ka Hrišćanstvu i religiji, fotograf tadašnja supruga, u koncepciji omota učestovao sam muzičar <https://www.discogs.com/artist/3982560-Pam-Norman>

Prema rečima Leri Normana, želeo je da kroz fotografiju na kojoj je on u sred gradske vreve u Njujorku prikaže zbunjenost životom. Kao da se pita "Da li je ovo zaista Zemlja?". Na zadnjoj strani je takođe on ali na lokalitetu starih civilizacija sa njihovim monolitima i analogijama arhitektonskim konstrukcijama. Kako kaže, Druidi iz Stounhendža su konstruisali lokalitet tako da bi promatrali i obožavali Sunce a njihova civilizacija je izumrla kao što će izumreti jednog dana Njujork.

149. Eagles - Eagles

Fotografija: Henry Diltz

Dizajn: Gary Burden

fotografija pejzaža, pustinja, veći deo fotografije je nebo, na nebu je crtež orla, pri dnu su kaktusi ili drvo džošua, neobičan ugao fotografije, tehnički nesavršena fotografija, kao da je slučajno okinuo fotoaparatus, poznat dizajner, fotograf poznat po fotografijama za rok omote (Doors) a i sam muzičar

Veći deo fotografije zauzima nebo. Ugao snimanja je čudan, kao da je iz donjeg rakursa i da je fotoaparatus slučajno okinuo. U prilog tom utisku je i odsustvo logične kompozicije. Elementi na fotografiji su jedva prepoznatljivi pa time i intrigantni. Sve deluje kao pustinjski pejzaž, najviše zbog rastinja koje se u donjem levom uglu kompozicije vidi kao silueta. Fotografija je snimljena u Nacionalnom parku Joshua Tree.

150. Al Green - I'm Still In Love With You

Fotografija: F. Moscati

Umetnički direktor: V. Biondi

fotografija muzičara, bez instrumenta, potpuno beo enterijer, obučen u belo, u pozadini biljke u saksijama, deluje kao da je imućan

Fotografija je gotovo potpuno bela izuzev detalja kao što su lice, šake i gležnjevi muzičara, njegov nakit i par biljaka u pozadini. On je nasmejan, kao da zaista časka sa nekim. Nameštaj deluje kao skuplji, baštenski nameštaj kolonijalista.

151. Gilbert O'Sullivan - Back To Front

Fotografija: Terry O'Neill

Fotografija muzičara, bez instrumenta, muževnost, uokvirena fotografija, kontekstualizacija naziva albuma kroz fotografiju (nema ničeg ratnog u fotografiji)

Kroz fotografiju na ovom omotu, O'Sullivan se pozicionira kao muževniji tip od ranijeg njegovog imidža u sa kačketom i farmerkama. Njegova košulja je raskopčana i otkriva maljave grudi preko kojih svetluca plavičasti privezak na ogrlici. Pogled je direktan, ka posmatraču a u pozadini je zelenilo koje se vidi kroz prozor. Fotografija kontekstualizuje naziv albuma u smislu da je "front" na koji se "vraća" zapravo muzička ili društvena scena.

152. Donny Hathaway – Live

Fotografija: Jim Cummins

Dizajn: Jeffrey Blue Harbinger

fotografija sa koncerta, portret muzičara tokom izvođenja na sceni, profil, krupni plan na licu (kao kod džez fotografija)

153. Tim Buckley - Greetings from LA

Dizajn: Cal Schenkel (omoti Frank Zappa)

fotografija grada (Los Angeles) iz vazduha, fotografija predstavljena kao objekat – razglednica, uokvirena fotografija, žuta pozadina, perforacija oko fotografije, povezanost sa nazivom albuma (razglednica)

Na fotografiji je prikazan grad Los Angeles snimljen iz vazduha (aviona) sa tako velike udaljenosti nije moguće videti detalje. Vide se veće saobraćajnice i neprekidna površina zgrada. Sve je u braon tonovima pa iz daljine deluje kao pustinja.

154. Sandy Denny – Sandy

Fotografija: David Balley

Portret muzičarke u toplim tonovima, frontalna, simetrična kompozicija, pogled ka posmatraču, ozbiljan i čvrst izraz lica, vetar u kosi (postignut upotrebom fena), mek fokus, modni fotograf

155. Slade - Slayed?

Fotografija: Gered Mankowitz

grupna fotografija muzičara, bez instrumenata, odeća i frizure pozicioniraju ih u muzičkoj potkulturi, ime grupe ispisano na njihovim pesnicama

156. Raspberries - Raspberries

Fotografija: Fred Lombardi

Umetnički direktor: John Hoernie

grupni zajednički portret svih članova grupe, bez instrumenata, obučeni u crno, plava pozadina

157. Rory Gallager - Live in Europe

Fotografija: Mick Rock

fotografija muzičara sa koncerta, fotografija u toku izvođenja, fotografija sa instrumentom, topli – crveni i narandžasti tonovi, fotografija iz donjeg rakursa, karirana košulja

158. John Denver - Rocky Mountain High

Fotografija: Rich Kloss

fotografija muzičara u eksterijeru, on stoji na vodopadu, lokacija povezana sa nazivom albuma (Aspen, Colorado), priroda

Fotografija je snimljena na šetnoj stazi Rio Granda u Aspen, Kolorado.

159. Ry Cooder - Boomer's Story

Fotografija: Susan Titelman

fotografija muzičara, bez instrumenta, eksterijer, crno bela fotografija, širok osmeh, podignuta ruka-pozdrav, fotograf je supruga muzičara

160. Neil Diamond - Hot August Night

Fotografija: Ed Careff, Tom Bert

Umetnički direktor: George Osaki

fotografija muzičara sa koncerta, seksualne aluzije, provokativna scena, odeća američkih folk-rok muzičara

Na ovoj fotografiji sa koncerta (album je sniman uživo), Diamond je pozicionirao ruke tako da simulira samozadovoljavanje. Moguće je da je ovim pokazivao stav prema popularnoj muzici sedamdesetih. Fotografija je snimljena 24. avgusta 1972. u The Greek Theatre, Los Angeles.

161. Bonnie Raitt - Give It Up

Umetnički direktor: Ed Trasher
Fotografija: Michael Dobo

fotografija muzičarke, bez instrumenta, fotografija u eksterijeru, romantična fotografija, ženstvenost, mek fokus, kontra svetlo, uokvirena fotografija, ljubičasta površina omota

162. Foghat - Foghat

Fotografija: Somerled McDonald

fotografija članova benda, bez instrumenata, eksterijer, u pozadini zid od cigala/zgrada, verovatno seoski ambijent, stara kuća, oni su nasmejani, deluju kao drvoseče, sepia tonovi/obrada fotografije

163. Man - Be Good to Yourself at Least Once a Day

Fotografija: Pierre Tubbs
Dizajn: David Anstee

fotografija sa koncerta, fotografija članova grupe, crveni i narandžasti tonovi, svetla reflektora, ne vide se lica, delimično se vidi silueta publike

164. Chick Corea - Light as a Feather

Dizajn: Hamish Grimes
Fotografija: Hamish Grimes

odsustvo muzičara na fotografiji, fotografija pera koje lebdi, direktna veza sa nazivom albuma, gradijent u pozadini, obrada fotografije-boja

165. Fleetwood Mac - Bare Trees

Fotografija: John Mc Vie (Fleetwood Mac)

odsustvo članova grupe na fotografiji, golo drvaće u magli, monohromatski efekat, melanholična fotografija, fotografija direktno povezana sa nazivom albuma, fotograf je član grupe

166. Dr. John – Gumbo

Fotografija: Barry Feinstein, Tom Wilkes
Dizajn: Barry Feinstein, Tom Wilkes
<https://www.discogs.com/artist/1827830-Tom-Wilkes-2>

fotografija murala, na muralu je pejzaž sa oblakom dima iz fabrike, farmerom i domaćim životinjama, Dr. John ispisano na znaku na muralu, tekst na fotografiji je i naziv albuma

Fotografija je snimljena ispred velikog murala na zidu kompanije The Farmer John u Kaliforniji a koja se pojavljuje i u filmu Keri (1976) po romanu Stiven Kinga.

167. Harry Nilsson - Son of Schmilsson

Fotografija: Michael Putland

fotografija muzičara, bez instrumenta, horor fotografija, enterijer kuće, poznat vlasnik kuće (Džordž Harison), crno bela fotografija

Na fotografiji je Nilson sa raširenim rukama, plaštom i pretećim pogledom u neogotičkom enterijeru.

1973.

168. Led Zeppelin - Houses of the Holly

Dizajn: Hipgnosis

Fotografija: Aubrey Powel (Hipgnosis)

odsustvo članova grupe, odsustvo imena grupe i albuma, nadrealistički prizor, specijalni efekti – koloristički i fotomontaža, neobičan pejzaž, gola deca u eksterijeru, referiranje na književnost (Artur Klark – Kraj detinjstva), mitološke teme

Kao i na prethodnom, ni na ovom omotu nema naziva albuma niti imena autora muzike. Fotomontaža je nastala komponovanjem više fotografija dece (rođaka Stefana i Samante Gejts) i pejzaža koji je snimljen u Severnoj Irskoj. Snimanje je dugo trajalo, danima, zbog želje da se “uhvati” prvo jutarnje i kasno popodnevno sunce ali željeni efekat je izostao, tako da je primenjene specijalna obrada fotografije da bi se dobio nadrealni i futuristički efekat. Fotografija se proteže preko prednje i zadnje strane omota i na njoj je 11 prikaza dece u raznim pozama. Nisu vidljiva lica dece, pa je njihov identitet sakriven i nije moguće prepoznati da se radi o multipliciranoj fotografiji dvoje dece. Deca su fotografisana crno belim filmom ali je kasnije dodata boja.

Hipnozisi su koncipirali omot samo na osnovu naziva albuma jer on nije bio u potpunosti završen. Torgerson se seća da je prikaz dece koja se penju ka nekom posebnom mestu sa kog bi se otisnula u neku mentalnu ili duhovnu energiju, delovao sugestivno i opipljivo. Delovalo je kao metafora za civilizaciju koja se penje ka novom svitanju, što je bio mitološki koncept kao što je i sam bend delovao – mitološki.

Mick Wall je u knizi “When Giants Walked the Earth: A biography of Led Zeppelin” kaže da su Hipnozisi dobili još jedan uslov za kreiranje omota – da mora da bude skupo.

Koliko je omot bio važan za članove grupe, govori i podatak da je, nakon prvog izdanja, Robert Plant naložio Hipnozisu da proveri kvalitet štampe jer su boje delovale suviše intenzivno – narandžasta na kamenju kao i svetlo purpurna na dečijoj koži.

Omot je bio obavijen belom papirnom trakom koja se zvala “obi” na kojoj je bio naziv albuma ispisan slovima u keltskom stilu. Kako bi se došlo do ploče, traka je trebalo da se pocepa. Traka je delimično prekrivala fotografije dece što je pogodovalo onim prodavnicama koje je brinula dečija golotinja. Međutim, tada dečija golotinja nije predstavljala problem koji bi danas sigurno bio nedopustiv.

Powell iz dizajnerske grupe Hipnozisi kaže da je na omot bilo dosta referenci kasnije, u popularnoj kulturi ali da je za njega najupečatljivija ona iz filma Bill and Ted's Excellent Adventure iz 1989. godine. U poslednjoj sceni se pojavljuje opis Stare Grčke: “470 godine pre nove ere, u vreme kada je veći deo sveta izgledao kao omot albuma Houses of the Holly grupe Led Zeppelin...”

169. The Who - Quadrophenia

Fotografija: Graham Hughes

Koncept: Pete Dinklage, Roger Daltrey, Ethan A. Russell (članovi grupe)

crno bela fotografija članova grupe, konstruisana fotografija, fotomontaža, fotografija priča priču, mladić na motoru sa plaštom, referenca na superheroje, lica članova grupe kao odrazi u retrovizorima kojih ima 4, koncept omota osmislili članovi grupe, referenca na tekst rok opere koja je na albumu (svaki član benda je jedan segment ličnosti iste osobe), naziv grupe ispisan na plaštu/jakni, referiranje na mod potkulturu

Decak na motoru snimljen sa ledja u plaštu na kome pise The Who. Na 4 retrovizora se vide lica članova benda. Osmisljen kao super heroj on treba da predstavlja svakog člana benda, odnosno članovi grupe su delovi njegove šizofrene ličnosti. Omot, poput svih omota ove grupe, ima funkciju pričanja i podsticanja pričanja priča, proširujući i dalje elaborirajući temu albuma, pesama i tekstova. U albumu je bila i knjiga veličine omota i od 44 strane u kojoj su bile fotografije Itan Rasela, fotografa koji je snimio fotografiju za omot albuma “Who's Next”. Ova knjižica je trebalo da približi mod potkulturu američkoj publici.

170. The Stooges - Raw Power

Fotografija: Mick Rock

fotografija muzičara sa koncerta, androgenost, šminka, go do pojasa, narandžasti tonovi, veza sa nazivom albuma (njegovu mišići i mršavost deluju "sirovo"), poznati fotograf (man who shot seventies)

Fotografija Igi Popa na omotu Raw Power je jedna od prepoznatljivih slika iz sedamdesetih godina. Muzičar je na sceni, mršav, bez odeće na gornjem delu tela. Čvrsto i energično drži mikrofona a pogled mu je, takođe čvrsto usmeren negde u daljinu, iznad glava publike.

O fotografu Mick Rock-u je snimljen dokumentarni film: "SHOT! The Psycho Spiritual Mantra of Rock" 2016. godine.

171. Paul McCartney and the Wings - Band on the Run

Fotografija: Clive Arrowsmith

na fotografiji je muzičar, brojne poznate ličnosti na fotografiji (glumci, kolumnisti, bokser, supruga Linda McCartney), obučeni u crno kao lopovi u bekstvu, referenca na naziv albuma (bekstvo), kasnije referiranje na omot kroz video spot

Fotografija je snimljena 28. oktobra 1973 godine pored zida od cigala u Ganesberi Parku u Londonu. Na njoj su Pol i Linda Mekkartni, Deni Lain (član grupe Wings), Majkl Parkinson (novinar), Keni Linč (glumac, komičar i pevač), Džeјms Koburn (glumac), Klement Frojd (kolumnista, unuk psihoanalitičara Sigmunda Frojda), Kristofer Li (glumac), Džon Konte (bokser iz Liverpula, svetski šampion u lakoj-teškoј kategoriji). Oni su u pozama koje deluju kao da su lopovi koje je iznenada uhvatila straža uperivši svetlo reflektora u njih. U video spotu za "Spies Like Us" je referenca ka omotu albuma.

172. David Bowie - Aladdin Sane

Fotografija: Brian Duffy

fotografija muzičara, fotografski studio, specijalna šminka, specijalni efekti (retuširanje, slikanje), fotomontaža vode u ključnoj kosti, ikonična fotografija, referiranje ka izmišljenom karakteru, razvoj izmišljenog lika, konotiranje u nazivu albuma (A Lad Insane i šizofrenična podeljenost munjom preko lica)

Aladdin Sane predstavlja razvoj izmišljenog lika Ziggy Stardust-a. Njegov spoljašnji izgled je sličan a Bouvi je često pominjao da je Aladdin ustvari Ziggy koji odlazi u Ameriku. Aladin je podeljena ličnost i munja preko njegovog lica to vizuelno ističe. Ova fotografija i šminka koja se prvi put na ovaj način pojavljuje na ovom omotu, postaće zaštitni znak Bouvija iz tog perioda kao i jedna od ikoničnih predstava muzike sedamdesetih.

173. Bruce Springsteen - The Wild, the Innocent & the E Street Shuffle

Dizajn: John Berg, Teresa Alfieri

Fotografija: David Gahr

portret muzičara, bez instrumenta, ruka delimično pokriva lice, zeleni i braon tonovi deluju prirodno, muževnost i romantika, pogled u stranu, zamišljenost

Lice prekriva skoro ceo omot a delimično je vidljiva i šaka koju je približio usnama. On je zamišljen i ozbiljan, zagledan u stranu, u daljinu. Pojavljivanje šake i lica u istom kadru deluje senzualno. Brus Springstin koji je postao simbol radničke klase i "pravog" američkog duha, ovde je prikazan i kao osećajan i senzualan mladić, verovatno ciljajući na žensku publiku koja ga je uveliko volela. Brus Springstin je govorio da mu je njegov album River doneo više ženskih obožavatelja. Uprkos mačizmu koji se često vezuje za Springstina, kod njega provejava romantičnost, kako na ovoj fotografiji tako i u tekstovima pesama. Fotografija kao da reflektuje divljinu i nevinost koje pominje naziv albuma.

174. Lynyrd Skynyrd - (pronounced 'lěh-'nérd 'skin-'nérd)

Fotografija: Emerson-Loew (tim)

fotografija članova benda bez instrumenata, uobičajena odeće za sedamdesete (ne izgledaju kao zvezde)

Na fotografiji su članovi grupe slikani na ulici u Jonesborou u Džordžiji (SAD)

175. Lou Reed – Berlin

Dizajn: Pacific Eye & Ear

Fotografija: Saint-Jivago Desangers, La Légion

kolaž od više fotografija, dvostruka fotografija (kolažirana je podloga a preko nje druga fotografija), monohromatska kolažirana fotografija (1), crno bela fotografija je uokvirena (2), fotografije nesrećnog para, referiranje ka pesmama na albumu, na fotografiji (2) je muzičar (ali ne Lu Rid) sa instrumentom, rupa od metka

Na centralnoj, uokvirenoj fotografiji je muzičar (model) sa gitarom. Sa njegove leve i desne strane su muškarac (Geri Linden) i žena (Mary Flynn). Na fotografiji je vidljiva i rupa od metka u staklu. Pozadina fotografije je fotomontaža od više fotografija para sa dominantne fotografije u vidu kolaža sepia boje. Album govori o teškim temama ljubavnog para u Berlinu (droga, nasilje, prostitucija, depresija, samoubistvo) pa je moguće da ove fotografije predstavljaju scene iz njihovih "fiktivnih" života. Ovaj album se često opisuje kao najdepresivniji album koji je ikada napravljen.

176. Roxy Music - For Your Pleasure

Umetnički direktor: Nicholas De Ville (prijatelj Brian Ferry-a sa koledža)

Dizajn (odeća, frizura i šminka): Anthony Price (modni dizajner za zvezde)

Fotografija: Karl Stoecker

fotografija žene koja na uzici vodi pantera, specijalni efekti, fotomontaža, retuširana fotografija, u pozadini je futuristička bela silueta grada, na fotografiji devojka Brajan Ferija, poznata manekenka Amanda Lear, transvestit, rodna pitanja, istraživanje seksualnosti, referiranje ka nazivu albuma (sadistički seksualni elementi)

Na fotografiji je Amanda Lear, tadašnja devojka Brajan Ferija koja je u to vreme isticala da je rođena kao muškarac, što je kasnije opovrgavala. Bila je u vezama sa poznatim umetnicima (Salvador Dali, Dejvid Bouvi) a i sama se bavila umetnošću. Njen život je obavljen brojnim tajnama tako da joj se ne zna ni tačan datum rođenja ni poreklo (deluje kao da je poreklom iz Azije). Izdala je nekoliko muzičkih albuma a bavila se i sikanjem, pisanjem i radila kao TV voditelj, glumica i fotomodel. Mnogi su verovali da je ona jedna od Dalijeve kreacije.

Na ovoj fotografiji vodi pantera na povocu tako da deluje kao da je opasna i sadistički nastrojena žena. Modernost se oslikava i kroz siluetu grada u pozadini koja deluje kao da se radi o nekom gradu iz budućnosti. Žena je obučena u usku odeću od lateksa ili kože što aludira na sadistički seksualni fetiš.

177. Mike Oldfield - Tubular Bells

Dizajn: Trevor Key i Brian Cooke

na fotografiji je metalno zvono koje je savijeno, pozadina talas i nebo, odsustvo muzičara, sam instrument, instrument kao znak, direktna veza sa nazivom albuma, ikonična fotografija, fotografija koja asocira na muzičara (koristio je kao logo)

Omot ovog albuma je jedan od onih koji su se našli na seriji poštanskih markica Kraljevske pošte u Velikoj Britaniji

178. Tom Waits - Closing Time

Dizajn: Cal Schenkel (saradnik Zappe)

Fotografija: Ed Caraeff

fotografija muzičara sa instrumentom, ne svira instrument već je naslonjen na njega (klavir), čaša sa viskijem, boca piva, cigarete, pepeljara, sveća i lampa, referenca na naziv albuma (deluje kao da se bar u kome je svirao zatvara), sat kontekstualizuje vremenski fotografiju na 3.22 ujutro¹⁴⁴

Na fotografiji je muzičar za klavirom u noćnom baru. Način na koji drži glavu naslonjenu na ruku deluje kao da je umoran i zamišljen. Na klaviru je pepeljara puna opušaka, čaša sa viskijem, flaša piva, sitan novac. U gornjem desnom uglu fotografije je sat koji pokazuje rane jutarnje časove. Iznad glave muzičara je lampa koja deluje kao jedini izvor svetlosti i tačka fokusa kompozicije.

144 Humphries Patrick, The Many Lives of Tom Waits, Omnibus Press, 2009

179. Bob Marley and the Wailers - Catch a Fire

Dizajn: Rod Dyer, Bob Weiner

Fotografija: Esther Anderson

portret muzičara koji puši marihuanu, ozbiljan izraz lica, krupni kadar, originalni omot je preko fotografije imao kartonsku verziju upaljača Zippo sa poklopcem koji je mogao da se pomera (otvara)

180. Bruce Springsteen - Greetings from Asbury Park NJ

Dizajn: John Berg

Fotografija: Fred Lombardi

fotografija razglednice, fotografije mesta su ubačene u oblike slova, jarke boje i puno fotografija vode, naziv albuma je ispisano na samoj razglednici, ime muzičara je ispisano izvan razglednice, rukopisni font, slučajna ili namerna veza sa omotom Tim Baklija iz 1972 (Greetings from LA)

Kolumbija rekords je želela da promoviše Springstina kao umetnika iz Njujorka, međutim Springstin je želeo da istakne da je on iz Nju Džerzija, pa odatle naziv albuma i referenca na mesto na omotu.

181. Marvin Gaye - Let's Get it On

Fotografija: Jim Britt

Fotografija sa koncerta, na fotografiji je muzičar tokom nastupa, zamućena fotografija, referiranje na poreklo – kufi kapa na glavi

Mnogi afroamerikanci u popularnoj kulturi (Marvin Gej, Dajan Ros) su nosili folklorna obeležja zapadne Afrike kako bi iskazali poreklo (kufi kapa, kente tkanine...)

182. ZZ Top - Tres Hombres

Dizajn: Bill Narum

Fotografija: Galen Scott

tri odvojene fotografije, fotografije na različitim lokacijama, verovatno muzičari, bez instrumenata, vestern stil, male fotografije u odnosu na omot, fotografije u eksterijeru, oblik slova podseća da meksički folklor

Na tri odvojene fotografije su portreti ljudi u vestern stilu. Na svakoj je po jedan čovek. Na prvoj okrenut leđima sa kaubojskim šeširom, na drugoj se penje na stub ili stablo, takođe sa šeširom i na trećoj sedi na kamenom luku i posmatra ka dole. Fotografije su male u odnosu na površinu omota koja je zelena.

Font je kao za meksički restoran a u unutrašnjosti omota na preklap je velika fotografija hrane u restoranu. Tu su tortilje, čupovi, ljute paprike, voće...sve što asocira na meksičku kuhinju. Hrana je načeta što se vidi po rasturenim delovima po stolu a i po promenjenoj formi poremećenog aranžmana. Svega ima previše i skoro da je kaos od boja i oblika.

183. New York Dolls - New York Dolls

Fotografija : Toshi

fotografija članova grupe, isticanje stajlinga, androgini elementi, jaka šminka, humoristički elementi, životni stil, fotografija iz foto studia, crno bela fotografija, deluju da su pod uticajem alkohola i droga, konzerve piva na podu, jedan član nosi rolšue, jedan se posmatra u ogledalu, font ispisano karminom

Stajling je imao važnu ulogu u komunikaciji među pripadnicima potkultura. Njujork Dols su u svakom slučaju bili ekscentrična pojava i u muzičkom i u vizuelnom smislu. U vreme kada je prog rok postajao sve ozbiljniji i kompleksniji a njegove ambicije ga vodile sve dalje od mladalačkih i buntovničkih potreba, pojavljuju se Njujork dols sa spontanom i glasnim muzičkim izrazom bez egoistične pretencioznosti i virtuoznosti ali sa jasno izraženim stavovima. Njihov

spoljašnji izgled je glamurozan i ambivalentan. Koriste mnogo šminke i upadljivih boja. U intervjuu za Guitar World (2008) Kane iz New York Dolls se seća kako je upoznao Johnny Thundersa:

“Najzad sam odlučio da odem i proverim o čemu se radi sa tim momkom, jer nikom nije bilo dopušteno da deluje tako neobično osim ako nešto zaista ne radi!”¹⁴⁵

Sylvian Sylvian, gitarista grupe tvrdi da je on delimični uzrok konačnog izgleda omota albuma pozvavši fotografa Toshi koji se bavio modnom fotografijom. Pronašli su kauč na ulici i dovukli ga na mesto snimanja - studio. Ime grupe i naziv albuma su ispisani karminom jer je čminka bila jedan od simbola grupe. Prethodno je snimljena fotografija na ulici, u Ist Vildžu u Njujorku ispred novinarnice Gem Spa. Ova fotografija se našla na zadnjoj strani omota a lokacija je ostala poznata i popularna kao mesto na kome se turisti i fanovi fotografišu. Čak su i Njujork Dolls ponovo snimili svoj portret na ovoj lokaciji.

Chris Smith je u knjizi 101 Album koji je promenio popularnu muziku iz 2009. godine rekao da su Njujork Dolls bili pioniri pank estetike i amaterskog muziciranja koje je trebalo da minira muzičku sofisticiranost koju su obeležile grupe kao što je Pink Floyd i ostali prog rok bendovi.

184. John Cale - Paris 1919

Dizajn: Mike Salisbury

Fotografija: Mike Salisbury

fotografija muzičara – portret, bez instrumenta, sepia tonovi, obrada fotografije/da izgleda staro, stil sa početka XX veka, referiranje na evropsku kulturu nakon I svetskog rata, moda iz 1919. godine, referiranje na naziv albuma

Fotografija je u sepia tonovima a Džon Kejl je obučen po modi iz 1919 godine. Njegov portret takođe asocira na portrete sa početka XX veka. Jedna ruka je na licu a druga na rukohvatu tada moderne stolice sa pletenim naslonom.

185. John Martyn - Solid Air

Dizajn: Fabio Nicoli

Fotografija: Brian Cooke, John Webster

šlajren (schlieren) fotografija, posebni fotografski procesi, fotografija gustine vazduha i šake, plavi tonovi, zelena pozadina, kružna fotografija, naučna fantastika, referiranje ka nazivu albua (šlajren fotografija se koristi za snimanje različitih gustina fluida), referiranje ka nauci, referiranje ka nevidljivom, intrigantna fotografija

Fotografija demonstrira “čvrstinu” ili opipljivost vazduha kroz tehniku šlajren fotografije koju je osmislio nemački fizičar August Toepler 1864. godine. Koristila se u aero inženjeringu za proučavanje kretanja aerodinamičnih objekata. Na ovaj način može da se fotografiše i zvuk, dakle i muzika, jer zvučni talasi svojim vibracijama proizvode variranje gustine vazduha. Šlajren fotografija može da zabeleži ono što inače nije vidljivo.

186. Alice Cooper - Billion Dollar Babies

Dizajn: Pacific Eye & Ear

fotografija kože zmije, fotografija bebe sa šminkom po kojoj je prepoznatljiv A. Kuper, šokantni elementi, horor elementi, provokativni elementi, referiranje ka omotu na koncertima

Tokom nastupa, Kuper je nosio odeću umrljanu lažnom krvi, kidao je delove lutaka u obliku beba nalik onoj na omotu albuma, demolirao velike lutke i simulirao giljotinu.

187. Eagles – Desperado

Dizajn: Gary Burden

Fotografija: Henry Diltz

fotografija svih članova grupe, bez instrumenata, asocijacija na divlji zapad, oružje, asocijacija na istorijske ličnosti (braća Dalton), snimano na filmskoj sceni (vestern filmovi), napravljen i promotivni film na istom mestu, zadnja strana se nadovezuje na priču sa prednje, dizajner se pojavljuje na omou

145 <http://www.guitarworld.com/new-york-dolls-interviews-doll-parts?page=8>

Na zadnjoj strani su svi članovi benda sa ostalim osobljem (menadžer, producent...) kako leže "mrtvi". Dizajner Geri Barden stoji iznad njih.

188. Queen – Queen

Dizajn: Brian (gitarista), Freddie Mercury, Douglas Puddifoot

Fotografija: Douglas Puddifoot (prijatelj bubnjara grupe)

fotografija frontmena grupe na sceni, nije prepoznatljivo lice, prepoznatljiva poza, snop svetla reflektora, ikonična fotografija, fotograf prijatelj

Na fotografiji kojom dominira purpurna boja vidi se snop svetla reflektora a u donjem desnom uglu je Fredi Merkjuri u pozi koja je postala njegov zaštitni znak – uspravni stav sa mikrofonom iznad njegove glave. Jednostavna i upečatljiva kompozicija deluje kao simbol grupe Kvin čak i u smanjenom formatu. Ona je izabrana zbog ikoničnosti i prepoznatljivosti.

189. Bob Marley and the Wailers – Burnin'

Dizajn: Visualey

Fotografija: Esther Anderson

fotografija članova grupe, prikazani kao pobunjenici, njihova lica su pečat na drvenoj kutiji za transport, deluju kao nagoreli otisak na drvetu, referiranje ka nazivu albuma (nagorela površina), materijal (drvo) dominira površinom fotografije, fotografkinja poznanica

190. Rolling Stones - Goats Head Soup

Dizajn: Ray Lawrence

Fotografija: David Bailey

fotografija muzičara (frontmen), androgini elementi (šminka), veo, senzualnost, ženstvenost, dvosmisleni elementi (možda se osoba guši), uznemirujući elementi (nije jasno šta se zapravo dešava), koketiranje sa satanizmom?, fotograf prijatelj muzičara

Na fotografiji je Mik Džeger, našminkan kao žena, sa prozirnom tkaninom prebačenom preko glave. Nije jasno da li je to veo ili je osoba ugušena zbog nedostatka vazduha. U kontekstu naziva albuma, deluje kao da je upravo ta glava ona od koje treba da nastane supa. Njegova glava izgleda kao da pliva u nekom mutnom potažu pa se zbog tog prikaza i naziva albuma može shvatiti da je jarčeva glava u supi zapravo Džegerova glava u supi. Džeger je dakle predstavlja jarca. Kako simboli na omotima često upućuju na referentne sisteme značenja koji su u vezi sa prethodnim radom i simbolima korišćenim kroz istoriju izdanja nekog benda, ovde je vidljivo povezivanje sa glasinama da Rolling Stones koketiraju sa satanizmom. Oni ovde očigledno koketiraju sa tim glasinama ali i sa satanizmom koristeći glavu jarca koja je jedan od simbola Satane u nazivu albuma a fotografiju Džegerove glave kako bi njega direktno označili kao, u najmanju ruku, poštovaoca i praktikanta Satanizma.

191. Al Green - Call Me

Umetnički direktor: Vince Biondi

Fotografija: Jim Cummins

fotografija muzičara sa nastupa, portret u toku izvođenja, znoj na licu, emotivna ekspresija, topli tonovi, fotograf amater koji je zapažen pa postao profesionalac

Cummins je odlazio na koncerte džez muzike i fotografisao umetnike iz publike. Njegov talenat je primećen kada ga je prijatelj zamolio da ih pošalje u Atlantik rekords. Jedna od njegovih izjava u vezi fotografije: "Postoje trenuci na koncertu koji predstavljaju vrhunac. Trenuci kada je osoba stvarno u njima. Ekspresija je tada zaista prisutna."¹⁴⁶

192. Roxy Music – Stranded

146 May 12, 2014:02 PM ET Andrea Shea

<http://www.npr.org/2014/05/12/311897029/the-forgotten-pictures-of-a-rock-photography-pioneer>

Dizajn: Bob Bowkett
Fotografija: Karl Stoeker

fotografija manekenke, seksualnost, senzualnost, nepristupačan ambijent/močvara, blato, veza sa nazivom albuma

Roxy Music su često koristili fotografije poznatih lepotica na omotima njihovih albuma. Posebno je Brajan Feri bio poznat po vezama sa mnogim ženama koje su pozirale za te fotografije. Njihovi omoti podsećaju na editorijale modnih magazina što je prihvaćeno kao stil Glem roka. Međutim, Roxy Music nije bend koji se može opisati kao površan poput modnog nedeljnika. Ozbiljnost u pristupu muzici se reflektuje i na omote koji pored glamuroznosti, imaju uvek i druge simboličke slojeve. U slučaju albuma Stranded, lepota i seksualnost prikazane nasukane lepote je sloj iza kog se nazire neudobnost i uznemirujuća pozadina scene. Na fotografiji je tadašnja devojkica Brajan Ferija – Merlin Koul koja je nosila titulu Playmate of the Year.

193. Procol Harum - Grand Hotel

Dizajn: Spencer Zahn
Fotografija: Jeffrey Weisel

simetrična kompozicija, fasada zgrade (hotela), obrada fotografije/starinska fotografija, pri dnu članovi grupe sa cilindrima, sepia tonovi, referiranje ka evropskoj prošlosti

Izgled fotografije je kao da pripada prošlim vremenima – sepia tonovi, izbledele površine, članovi grupe sa cilindrima i odelima sa početka XX veka

194. The Beatles - 1967-1970 – poznat i kao Plavi album

Fotografija: Angus McBean
Dizajn: Tom Wilkes

fotografija članova grupe, urbani enterijer, gledaju sa stepeništa ka dole, nasmejana lica, lokacija je izdavačka kuća EMI u Londonu, fotografija snimljena godinama ranije (1969)

Fotografija je snimljena još 1969. godine i planirana za album Get Back. Tada nije korišćena a album je izašao 1970. kao Let It Be sa drugom fotografijom.

195. Aerosmith - Aerosmith

Dizajn: Ed Lee, Hiroshi Morishima
Fotografija: Robert Agriopoulos

fotografija članova grupe, stilizovana odeća/hard rok, duga, neuredna kosa, fotomontaža, plavo nebo sa belim oblačićima, manja fotografija na većoj fotografiji neba, veza sa nazivom albuma i imenom grupe (nebo), neobično vedar omot za ovu vrstu muzike

196. George Harrison - Living in the Material World

Dizajn: Tom Wilkes (Wilkes & Braun Inc.)
Fotografija: Kendall L. Johnson
<https://www.discogs.com/artist/2235345-Ken-Marcus>

kirlian fotografija šake, u šaci je Hindu medaljon, šaka muzičara, specijalni fotografski postupci, aluzije na Hinduizam, interna komunikacija sa bivšim prijateljem (na zadnjoj strani)

Kirlian fotografija se koristila kako bi se vizuelno zabeležio fenomen električnog koronarnog pražnjenja. Mnogi naučnici su proučavali kirlian fotografiju ali je ona najviše intrigirala parapsihologe i umetnike. Kirlian fotografija deluje kao trag koji ostavljaju paralelni svetovi, odnosno onostrana bičai energije, tako da se njeno korišćenje u rok muzici sedamdesetih može posmatrati i kroz zainteresovanost za filozofiju, izmenu percepcije, onostrano, udaljene kulture.

U unutrašnjosti omota je još aluzija na hinduističku religiju ali i na hrišćanstvo kroz referiranje na Leonardovu tajnu večeru.

Nije propuštena ni ova prilika da se uputi poruka bivšem prijatelju iz grupe Beatles – Pol Mekkartniju kroz aluziju na njegov “fan klab” kroz šalu sa imaginarnim fan klabom “Jim Keltner Fan Club” za koji su informacije dostupne ako se pošalje “goli slon sa markicom”

197. Brothers and Sisters - The Allman Brothers Band

Dizajn i koncept: Judi Reeve

Fotografija: Bo Meriwether, Dan Hudson, Jr,

fotografija dece, deca muzičara, referiranje ka porodici, fotografija u eksterijeru/farma, unutrašnja fotografija porodice, porodična fotografija, uspomene, hipi komuna

Na fotografiji na prednjoj strani omota je sin bubnjara Butch Trucksa – Vaylor Trucks. Na zadnjoj strani omota je fotografija ćerke basiste Berry Oakleya – Brittany Oakley. U unutrašnjosti omota je velika fotografija Allman porodice, članova grupe, njihovih supruga, devojaka, dece, pasa...u idiličnom južnjačkom okruženju.

198. Paul Simon - There Goes Rhymin' Simon

Dizajn: Milton Glaser

kolaž različitih fotografija predmeta, svaka fotografija ilustruje pesmu sa albuma, ispod svake fotografije naziv pesme, fotografije u vezi sa nazivima pesama, pozadina karo papir iz sveske

Svaka pesma je ilustrovana posebnom fotografijom a pozadina je karo papir. Ova pozadina se kasnije cesto susrece u grafickom dizajnu).

Na prednjoj strani omota: Take me to the Mardi Gras- maska i konfete, Kodachrome – fotografija 35 mm filma, One man's ceiling is another man's floor – fotografija male makete stolice koja stoji na podu i obrnute, koja kao da visi sa plafona, American tune – tri pruge crvene boje od kojih je jedna delimično plava i nekoliko crnih zvezdica su aluzija na američku zastavu.

199. Beatles – 1962-1966 - poznat i kao Crveni Album

Fotografija: Angus McBean

Dizajn: Tom Wilkes

fotografija članova grupe, urbani enterijer, gledaju sa stepeništa ka dole, nasmejana lica, lokacija je izdavačka kuća EMI u Londonu, fotografija snimljena godinama raije (1969), omot isti kao i kod prethodnog, plavog albuma samo sa kratkim kosama, veza sa prethodnim albumom

200. John Lennon - Mind Games

Dizajn: John Lennon

kolaž fotografija, profil žene (Yoko Ono) kao brda ili planine na pejzažu, na nebu su mesec i sunce istovremeno (ili 2 sunca, ili 2 meseca), dominira ravna livada i Lenon koji stoji na sredini kao mala figura, simbolika ličnog odnosa, lična poruka, referiranje na naziv albuma (igra između njih dvoje)

Na zadnjoj strani omota, Lenon je udaljeniji od “planina” što predstavlja njegovo simbolično udaljavanje od Ono, dok njen profil simboliše njen veliki uticaj na njega. Dva sunca takođe predstavljaju simbol para. Na zadnjoj strani je umesto njih duga.

201. Cockney Rebel - The Human Menagerie

Fotografija: Peter Vernon

Dizajn: Star Trek Enterprises

članovi grupe, bez instrumenata, u istim odelima (osim jednog), srebrna kosa (pred pank), fotografski studio, plastična palma, raskošni svećnjak, referiranje ka Nju Jork Dols omotu, lažna ozbiljnost, humor

202. Elton john - Don't Shoot Me I'm Only the Piano Player

Umetnički direktor: David Larkham, Michael Ross
Fotografija: Ed Careff

naziv albuma kao ispisana reklama na ulazu u bioskop, fotografija bioskopske biletarnice, plakat za film je kao plakat za album, mladić i devojka kupuju karte, deo skupog automobila, referiranje ka filmu Marx Brothers "Go West"

203. Mott - Mott the Hoople

Umetnički direktor: Roslav Szaybo

grupna fotografija članova grupe, fotomontaža, specijalni efekti, članovi grupe unutar glave rimskog cara, referiranje ka antici i renesansi, referiranje ka art deko stilu

Unutar Careve glave je grupna fotografija članova benda. Ova banalna simbioza fotografije i crteža koji prikazuje opšte poznatu Cezarovu glavu, govori o pretenzijama benda, dok ironija sa kojom to rade (roze pozadina, art deko slova) pokazuje i kritiku ambicioznosti koja se primećuje među muzičarima sedamdesetih godina.

204. The Isley Brothers – 3+3

Dizajn: Ed Lee
Fotografija: Dun Hunstein

fotografija članova grupe, sa instrumentima, u fotografskom studiu, stilizovana odeća (sedamdesete), ima ih 6 (referiranje ka nazivu albuma?), prepoznatljivost muzičara

Naziv albuma verovatno ima veze sa samom strukturom benda jer je na omotu upadljivo da ih je šestorica. Njihov fanki stil je vidljiv i u odeći i u dozi neozbiljnosti koja se vidi na njihovoj fotografiji. Dizajn i fotografiju su radiliiskusni in-house umetnici, tako da se vidi profesionalni pristup koji zadovoljava marketinške kriterijume od kojih je prvi prepoznatljivost. Ovo je njihov 11 album, tako da je publika već dobro upoznata sa njihovim stilom i ono što im izdavačka kuća isporučuje je prepoznatljivo od prvog vizuelnog kontakta.

205. Montrose - Montrose

Umetnički direktor: Dave Bhang
Fotografija: Norman Seeff

fotografija članova grupe, bez instrumenata, goli do pojasa, neobično kadriranje (izlaze iz formata), crno bela fotografija, fotografija iz studia, simboli hrišćanstva (krstovi oko vrata), nakit (hipi potkultura)

Članovi grupe goli do pojasa sa krstovima oko vrata. Neobicno kadriranje jer dva lica izlaze iz kadra. Crno bela fotografija sa žučkastim tonom, dok je naziv benda i albuma ispisan velikim slovima u stilu hevi metala preko fotografije. Ta fotografija prvenstveno predstavlja samo fotografiju mladića koji poziraju u nekom studiju za omot svog prvog albuma. Iz njihovih pogleda koji su usmereni na različite strane, neprirodne organizacije kadra gde oni nisu ni u kakvoj interakciji već postavljeni da stanu u kadar, vidi se da fotografija nije nastala spontano niti su na njen krajnji izgled znatno uticali članovi benda. Tek iz detalja, kao što je nakit i fonta, može da se nasluti o kakvoj muzici je reč.

206. Sly and the Family Stone – Fresh

Dizajn: John Berg
Fotografija: Richard Avedon

fotografija muzičara, bez instrumenta, radostan skok, energija, bela pozadina, poznati fotograf, direktna veza sa nazivom albuma (deluje sveže), odeća u stilu glem roka sedamdesetih

Slajov radostan skok u kontrastnoj crno beloj fotografiji je ilustracija samog naziva albuma – Fresh. Jedna noga je ispružena dok je druga savijena i sve izgleda vrlo dinamično i poletno. Bela pozadina bez nagoveštaja prostora, izoluje ovaj prikaz od realnosti i čini ga simbolom radosti odnosno, sa tekstom koji uz nju stoji, simbolom svežine.

207. Beach Boys – Holland

Fotografija: Russ Mackie
Dizajn: Russ Mackie

fotografija gradskog pejzaža, kanal Kromme Waal u Amsterdamu, odraz parobroda i zgrada u vodi, fotografija okrenuta naopako, referiranje ka mestu snimanja, referiranje ka procesu nastajanja albuma, referiranje ka pređašnjim albumima i radu grupe, veza sa nazivom albuma, fotograf radio i ranije za njih

U odrazu u vodi se vidi parobrod i zgrade uz kanal. Omot ilustruje proces nastanka albuma i atmosferu koju muzika treba da prenese. Beach Boys, već etablirani umetnici, prepoznatljivog i autentičnog stila, su referentni simbolički sistem iz kog ova fotografija vuče tumačenje.

208. Gram Parsons – GP

Dizajn: Vicki Hodgetts
Fotografija: Barry Feinstein

fotografija muzičara, enterijer kuće, intrigirajući elementi (veliki buket, flaša pića, šešir)

Parsons sedi na stolici u prostoriji sa komodom i tepihom i nekom flasom) Prostorija u kojoj Parsons sedi deluje kao predsoblje ili luksuzna čekaonica. Na stolu pored njega nalazi se veliki buket cveća u vazi i flaša sa nekim alkoholnim pićem. Njegov šešir je okačen za naslon stolice na kojoj sedi. Njegov izraz lica je ozbiljan, možda i depresivan. Jednu ruku drži na licu kao da je zamišljen. Ali, fotografija je snimljena u njegovoj kući u Šato Marmontu u Holivudu, gde je živeo sa ženom u periodu kada je snimao album.

209. The Doobie Brothers - The Captain and Me

Fotografija: Michael i Jill Maggid
Umetnički direktor: Ed Trasher
Dizajn: Barbara i John Casado

fotografija članova grupe, obučeni u odeću iz XIX veka, voze se u kočiji koju vuku konji, srušen nadvožnjak, referiranje ka američkoj prošlosti, fotografi radili za Doobie Brothers, simboli razdvajanja i povezivanja

Srušeni most i vestern karavan iz XIX veka je prvo što se vidi na fotografiji omota što upućuje na američki folk i bluz muzički stil. XIX vek u Americi je period građanskog rata i prekida ropstva a ovaj omot upućuje istovremeno i na prekid (srušeni most je direktan simbol odvajanja) i na povezivanje (karavan)

210. Electric Light Orchestra - On The Third Day

Umetnički direktor: Bob Cato
Dizajn: John Kehe
Fotografija: Richard Avedon

na fotografiji su članovi grupe, prikazuju pupke, intrigirajući element (pupak), obučeni u stilu sedamdesetih, referiranje ka istoku (pupak - centar sveta), tabu (pupak)

Fotografija na prvi pogled deluje kao uobičajena grupna crno bela fotografija muškaraca u odelima. Ubrzo se primećuje čudan element ili element iznenađenja – svima je vidljiv pupak. Način na koji oni to čine je toliko prirodan da je time iznenađenje veće. Pokazivanje pupka se može čitati na više načina u zapadnoj kulturi ali je najčešće posmatranje kroz tabu jer se smatralo za nepristojno ponašanje. Međutim, to je dugo bilo moderno u Indiji i Japanu jer se verovalo da je pupak centar iz koga počinje sav život.

U dnevnim novinama Mohave Daily Miner od 24. 3. 1985. pominje se da bi moglo da postane legalno da žene pokazuju pupak u javnosti. Nakon toga ova praksa postaje prihvatljivija, međutim i danas se u mnogim situacijama smatra nepristojnim.

Moguće je da ELO ovim gestom pokazuje svoje neslaganje sa tabuom i svoju vezu sa istočnim kulturama.

211. Jethro Tull - A Passion Play

Dizajn: Jennifer Ann i Geoffrey Dowlatchahi
Fotografija: Brian Ward

fotografija u pozorištu, balerina leži na podu mrtva, krv iz usta, ugao snimanja sa scene, vidi se gledalište, uznemirujući elementi, referiranje ka izgaranju na sceni, scena kao život, satira, zadnja strana nastavlja narativ sa prednje

Crno bela solarizovana fotografija enterijera pozorista posmatranog sa pozornice a u prvom planu je balerina kojoj curi krv iz usta, lezi mrtva. Jos jedan satirični i ekstravagantni omot Jethro Tull-a. Clanovi benda su prikazani kao učesnici predstave. Balerina sa naslovne strane je na zadnjoj strani živa i igra. Tekstovi pesama su ispisani preko tragedija/komedija maski

U folderu je snimljen sajt sa intervjuom sa balerinom sa omota

212. Stevie Nicks and Lindsey Buckingham - Buckingham Nicks

Dizajn: Jimmy Wachtel

Fotografija; Jimmy Wachtel, Lorrie Sullivan

na fotografiji su muzičari, bez odeće, snažno retuširana fotografija, podseća na fotografije iz časopisa, visokoprofesionalna obrada fotografije, fotografija iz fotografskog studia

213. Fela Kuti - Gentleman

Dizajn: Africa 70 Organization

Fotografija; Peter Obe Photo Agency

fotografija majmuna u sakou, satirična fotografija, kritika kolonijalnog mentaliteta, kritika prihvatanja evropskog stila odevanja, referiranje na naziv albuma, politički aktivizam

214. Free – Heartbreaker

Dizajn: John Glover

Fotografija: Dick Polak

fotografija sa koncerta, fotografija muzičara tokom nastupa, fotografski efekti/solarizacija, crnobela fotografija bez međutonova, ističe se ruka podignuta u vazduh (asocijacija na naziv albuma)

215. Bill Withers - Live at Carnegie Hall

Dizajn: Maurer Productions, Michael Mendel

Fotografija: Howard L. Bingham

više manih fotografija sa koncerta, muzičar sa instrumentima, glavna fotografija na kojoj je bina iz gornjeg rakursa sa muzičarima

Seriya manjih fotografija prikazuje muzičara sa gitarom a velika fotografija ostatak benda dok je više gitara na bini i naslonjene su na stolice

216. Sandy Denny - Like Old Fashioned Waltz

Fotografija: Gered Mankowitz

fotografija muzičarke, obrada fotografije/starinska fotografija, dekorativni elementi/floralni motivi kao okvir (autor muzičarka), direktan pogled u posmatrača, veza sa nazivima pesama (boje)

217. Cat Stevens – Foreigner

Dizajn: Roland Young

Fotografija: Mick Rock

fotografija muzičara, portret, bez instrumenta, crno bela fotografija, uokvirena fotografija, krupni plan

218. Waylon Jennings - Honky Tonk Heroes

Fotografija: Jimmy Moore

fotografija više muzičara, fotografija sa instrumentima, ne sviraju već se zabavljaju u baru, opuštena atmosfera, zabava, kafana

219. Buddy Rich - The Roar of 74'

Umetnički direktor: Sam Alexander

Fotografija: Bruce Weintraub

fotografija muzičara u trkačkom automobilu, aluzija na brzinu (najbrži bubnjar na svetu), aluzija na virtuoznost, prepoznatljivost lica

Na fotografiji je muzičar u automobilu za trke sa kacigom kako izviruje kroz prozor. Muzičar je bio poznat kao jedan od najboljih bubnjara na svetu a posebno je bio poznat zbog izuzetno velike brzine sviranja.

220. Janis Joplin's Greatest Hits

Dizajn: Bob Cato, John Berg

fotografija muzičarke, motocikl, lokacija aludira na hipi potkulturu (Hippie Hill, San Francisko), u pozadini policajac i mladi ljudi, odeća sa indijskim motivima, referiranje ka motociklizmu, hipi potkulturi i Indiji

221. Deep Purple - Who Do We Think We Are

Dizajn: John Coletta, Roger Glover

Fotografija: Fin Costello

fotografije članova grupe, portreti u mehurićima, fotografski efekti/retuširanje/fotomontaža, fotografija površine vode, naziv albuma i omot referiraju ka kritičkoj reakciji publike (šta oni misle, ko su?), član grupe uključen u koncepciju omota, dizajner je bio menadžer grupe, reakcija na komentare publike (direktna komunikacija), krhkost membrane mehura, izolovanost, nedodirljivost

portreti članova grupe u mehurićima pokazuju odnos između njih i njihove publike. Iako izolovani tankom membranom mehura, oni svakog trena mogu završiti u vodi prilikom raspršivanja mehurića u kojima lebde. U kontekstu naziva albuma, omot bi predstavljao odgovor na postavljeno pitanje kritički nastrojenog dela publike: "Ko oni misle da su?"

222. Jimmy Buffett - A White Sport Coat and a Pink Crustacean

Umetnički direktor: Ruby Mazur

Dizajn: Alan Sekuler

Fotografija: Guy De La Valden

fotografija/portret muzičara, fotografija u luci, obučen u stilu kauboja, u pozadini brodovi, kantri stil, ostrvski eskapizam (često promoviše i u pesmama)

1974.

223. Genesis - The Lamb Lies Down on Broadway

Dizajn: Hipgnosis

strip napravljen od fotografija, likovi izlaze iz okvira fotografija, crno bela fotografija, fotomontaža, tri crno bele fotografije, fotografija u prirodi, fotografija u zatvorskoj ćeliji (ili slično), fotografija u hodniku (bela silueta – odsustvo osobe), isečena fotografija-osoba van ove tri fotografije, referiranje ka strip umetnosti, referiranje ka psihološkim procesima, posmatranje sopstvenog života, proces samoanalize

Storm Thorgerson: “ Zamislili smo stori bord u vidu stripa sačinjenog od fotografija...Glavni deo je uključivao karaktere koji izlaze iz stripa i zauzimaju pogled na svoj život u procesu samo-realizacije. Glavni junak bukvalno napušta sliku a za njim ostaje bela silueta/rupa na mestu gde je stajao.”

224. Supertramp - Crime of the Century

Fotografija: Paul Wakefield
Umetnički direktor: Fabio Nicoli

fotografija zatvorske rešetke i ruku koje se drže za nju, fotografija zvezdanog neba, fotomontaža, rešetka deluje kao da lebdi u svemiru, referiranje ka nazivu albuma, referiranje ka rečenici iz pesme (when they haunt me and taunt me in my cage), višestruka ekspozicija, fotomontaža, specijalno izrađen rekvizit za omot (rešetke)

225. Neil Young - On The Beach

Dizajn: Gary Burden
Fotografija: Bob Seideman

fotografija muzičara i predmeta na plaži, nije mu vidljivo lice, fotografija sa leđa, muzičar posmatra okean, intrigantni elementi, referiranje ka nazivu albuma, deo automobila viri iz peska, odeća za grad a ne za plažu, žuta boja prevladuje (sako, deo automobila, suncobran, stolice, konzerva piva), upečatljiv naslov na novinama ispod slova (“Senator Buckley calls for Nixon to resign”), političke reference, intrigantni elementi (deo automobila viri iz peska), cipele pored bosog muzičara pozivanje na tumačenje, referiranje ka SF filmu “On the Beach” iz 1959. godine (režija Stanley Kramer) ili istoimenu novelu (Nevil Shute), omoti knjiga za Penguin – David Pelham (The Drought, J.G. Ballard)

Pažljivo koncipiran omot albuma koji se smatra jednim od najboljih i najomiljenijih omota albuma Nil Janga. Deo Kadilaka viri iz peska poput neke pogrešno aterirane rakete što doprinosi nadrealističkom i metafizičkom utisku kompozicije. Nil Jang, bos, ali u potpunosti obučen, posmatra pučinu. Njegov žuti sako korespondira sa žutom suncobranom, stolicama i konzervom piva na stolu. Unutrašnjost omota poziva na dalje tumačenje elemenata na koricama kroz beleške koje su kriptične i teško razumljive, ispisane rukom:

“I can't read or write very well, so I don't quite understand why anyone would want me to write liner notes Except for what I saw and heard. The first time I saw neil his spirit was down The next time I saw neil I tryed to boost his spirits with my music and I did and it work. In return neil played, sang, and wrote, the best of any music in a while. Not to speak of the fun we had. We laughed so hard we all had bruised ribs. On revolution blues, I turned into a python than an aligator, I was crawling like one making noises like one. Plus I was eating up the carpit and mike stands and such and in the meanwhile I started to crawl up towards neil, which is pretty spooky when your trying to sing but any ways by that time the necktie people ask my friend Joe what are we gonna do about Rusty, and my friends answer was Hell I don't know I'm just hanging around to see if he'll swallow him ore not. But what the hell I give you my word there is good music in this album.
Rusty Kershaw Cause Ben is my friend R.K.”

Upečatljiv je i natpis na novinama koje leže na pesku, pod stolom: “Senator Buckley Calls for Nixon to Resign”. Jang je poznat po kritici Ričarda Niksona: “even Richard Nixon has got soul” iz pesme Campaigner.

Naziv albuma referira i ka filmu “On the Beach” iz 1959. godine koji govori o nuklearnoj katastrofi koja je zadesila svet. Fim Nil Janga iz 1982. godine “Human Highway” takođe o tome govori.

Omot obiluje referencama i informacijama koje nezadrživo odasvud izviru, mada njihovo tumačenje nije uvek jednostavno i traži poznavanje događaja i kulture koja je obeležila 1974. godinu. Omot referira direktno i na korice knjige The Drought, J.G. Ballard-a, koje je dizajnirao David Pelham a na kojima je žuti Kadilak, takođe uronjen u pesak. Iste godine, avangardna umetnička grupa – Ant Farm, počela je konstrukciju “Kadilak ranča” - instalaciju od 10 Kadilaka koji su uronjeni u zemlju a koji simbolizuju prolaznost i zastarelost simbola blagostanja kao i buržuaskog futurizma.

Tekst o omotu albuma u kontekstu nadrealizma Salvador Dalija, Pelhama i Ant Farm
<https://www.jamesreichbooks.com/on-the-beach/>

226. King Crimson – Red

Dizajn: Josh Kosh
Fotografija: Gered Mankowitz

fotografije muzičara, portreti, crno bela fotografija, zajednička fotografija, bez instrumenata, jaki kontrasti svetlo i tamno, jedna strana lica u senci a druga osvetljena

227. Queen - Sheer Heart Attack

Fotografija: Mick Rock

fotografija članova grupe, bez instrumenata, fotografija u boji, fotografija iz foto studia, poziranje za fotografiju, muzičari leže kao “razbacani” isprepletanih ekstremiteta, izražen naziv albuma i ime grupe na omotu, fotografija iz gornjeg rakursa

228. Queen - Queen II

Fotografija: Mick Rock

fotografija uzičara, portreti, fotografija u boji, ikonična fotografija, referiranje ka skulpturama sa Uskršnjih ostrva, pretenciozna fotografija, inspirisana fotografijama Marlen Ditrih, obrada fotografije/sfumato, ikonična fotografije, kompozicija sa fotografije se pojavljuje kasnije u muzičkim video spotovima grupe kao prepoznatljiva slika (Bohemian Rhapsody, 1975, One Vision 1986)

229. Steely Dan - Pretzel Logic

Fotografija: Raenne Rubenstein

fotografija prodavca pereca na ulici u Njujorku, crno bela fotografija, na kolicima prodavca pogrešno napisana reč “Pretzles” umesto “Pretzels”, humor, referiranje ka nazivu albuma

“logika pereca” je izraz koji se koristi za opisivanje iracionalnog ili pogrešnog rezonovanja, besmislica

230. Big Star - Radio City

Fotografija: William Eggleston

fotografija crvenog plafona sa kablovima i sijalicom, poznati fotograf, fotograf je prijatelj člana grupe (Alex Chilton), sneošat estetika, amaterska fotografija, plafon iz restorana u Memfisu, članovi grupe izabrali fotografiju, odabir fotografa je već referenca jer se radi o estetici koju su usvojili mnogi rok i pop muzičari

231. Tom Waits - The Heart of Saturday Night

Umetnički direktor: Cal Schenkel

Dizajn: Lyn Lascaro aka Napoleon

fotomontaža/kolaž fotografije i crteža, muzičar je predstavljen kroz crtež, fotografija prikazuje ulicu, noćna scena, blizina noćnog kluba, muško-ženski odnosi, zavođenje, žena zavodljivo posmatra muzičara, referiranje ka nazivu albuma

232. Brian Eno - Here Come Warm Jets

Fotografija: Lorenz Zatzkey

Dizajn (supervizija): Carroll McNicoll (devojka Brajan Ina)

fotografija raznih predmeta, aranžirana fotografija, intrigantni elementi, različite reference, fotografija fotografije, androginost, šminka, veštačko cveće, seksualne aluzije, opušci, referiranje ka seksualnoj revoluciji

Brajan Ino je pohađao umetničku školu pa njegovi omoti često pokazuju njegovo interesovanje za vizuelne umetnosti. Često je sam pravio koncept za dizajn omota ili ga u potpunosti samostalno realizovao. Na ovom omotu je mnogo referenci i kodiranih poruka koje upućuju na različite elemente popularne kulture i društvena pitanja tog vremena.

233. Van Morrison - Veedon Fleece

Fotografija: Tom Collins

fotografija muzičara, bez instrumenata, fotografija u eksterijeru, blizina hotela/kuće u Irskoj, na fotografiji dva velika psa/Irski pas za lov na vukove, referiranje ka irskoj tradiciji, referiranje ka lovu na vukove

Irski Wolfhound je vrlo stara rasa. Nekada su bili ratnički psi pa su kasnije dresirani za lov na vukove. Negde se pominje da je ovaj pas prisutan na tlu Irske još od 7000 godina pre n.e.

234. Roxy Music - Contry Life

Fotografija: Eric Boman

fotografija dve manekenke u donjem vešu, seksualnost, eksterijer, priroda, jaka šminka, kontrast šminka/priroda, omoti brojnih kasnijih albuma referiraju ka ovoj fotografiji (Album Boys - Robots in Disguise, 2002, Love and Desperation - Sweet Apple, 2010), kontraverzan omot, cenzurisano u SAD, Španiji i Holandiji

Na fotografiji su dva modela – Constanze karoli (rođaka Micheal Karoli-a iz grupe Can) i Eveline Grunwald. Njih dve su navedene i kao konsultanti za tekst pesme “Bitter – Sweet” (prevod na nemački)

235. Electric Light Orchestra – Eldorado

Dizajn: John Kehe

Umetnički direktor: John Williams

crvene cipele, blještavo svetlo i zelenkaste ruke koje grabe ka njima, referiranje ka priči Čarobnjak iz Oza, referiranje ka snovima, deluje kao scena iz filma, upućuje na temu albuma (priča se odvija u svetu snova)

236. Brian Eno - Taking Tiger Mountain (By Strategy)

Dizajn: Peter Schmidt

Fotografija: Lorenz Zatecky

brojne fotografije Brajan Ina, kolaž više fotografija, portreti sa različitim položajima glave, fotografski efekti/solarizacija, deluju kao litografije, centralna, veća fotografija, okružena manjim fotografijama u istom stilu

Tokom snimanja ovog albuma Ino je koristio kartice “Oblique Strategies” koje su “diktirale” sledeću aktivnost tokom snimanja albuma. Kartice je izradio u saradnji sa Schmidt-om koji je i dizajnirao omot. Strategije se pominju u nazivu albuma.

237. Frank Zappa - Apostrophe (')

Dizajn: Cal Schenkel

portret muzičara, bez instrumenta, karakteristična kosa i brada

238. Jackson Brownie - Late For the Sky

Koncept: Jackson Brownie

Fotografija: Bob Seldemann

fotografija automobila ispred kuće, sumrak ili zora, jedno upaljeno svetlo na prozoru kuće, ulična sijalica, intrigantni elementi, referiranje ka Rene Magritu (nadrealizam, metafizičko slikarstvo), fascinacija nadrealizmom (prisutna i kod Nil Janga na primer)

Na omotu je navedeno “Cover concept by Jackson Brownie if it's all reet with Magritte”. Brownie je kasnije objavio da je omot inspirisan slikom “Carstvo svetlosti” Renw Magrita. Fotografija je snimljena na ulici u Pasadeni blizu kraja u kom je Brownie živeo u detinjstvu. Omot ilustruje tadašnju fascinaciju nadrealizmom.

239. Gram Parsons - Grievous Angel

Fotografija: Ginny Winn

Dizajn: Dave Bhang

fotografija muzičara, portret, isečena i postavljena na plavu pozadinu poput mora, anfas, pogled u posmatrača, supruga izmenila omot posthumno (uklonila zajedničku fotografiju Parsonsa i Emmylou Harris)

240. 10 cc - Sheet Music

Dizajn: Hipgnosis

fotografija muzičara, neobičan prostor, zidovi i pod sa psihodeličnim motivima (klub?), referiranje ka stripovima (kao kod Genesis), okvir fotografije prekinut uvlačenjem spoljašnjeg sveta, ambivalentan odnos kadra i spoljašnjeg sveta, pozadina je platno, referenca na naziv albuma, igra sa percepcijom

241. Sparks - Kimono my House

Umetnički direktor: Nicholas de Ville

Koncept: Ron Mael (član grupe)

Fotografija: Karl Stoeker

dve devojke, odevene kao gejše, jaka šminka, seksualne aluzije, odsustvo naziva albuma i autora na naslovnoj strani, član grupe učestvovao/koncipirao omot

Naziv albuma je namerna igra koja aludira na naziv pesme "Come On – a My House" koju je izvodila Rosemary Clooney 1951. godine. Autor teksta je William Saroyan, dobitnik Pulicerove nagrade. Pesa se bavi tradicionalnim jermenskim običajem da se gost kuće zasipa gostoprimstvom i hranom. Morrissey iz grupe The Smiths i Kurt Cobain iz grupe Nirvana su često isticali da je ovaj album jedan od njihovih najomiljenijih. Morrissey je tvrdio da je ovaj album bio presudan u njegovoj odluci da gradi muzičku karijeru. Michi Hirota, jedna od devojaka na omotu je pevala prateće vokale u pesmi Dejvid Bouvija "It's No Game"

242. Rory Gallagher - Irish Tour

fotografija muzičara, fotografija sa instrumentom, tokom sviranja, fotografija sa koncerta, zatvorene oči, strast sviranja, gitara frontalno postavljena, gitara u fokusu

243. Lou Reed - Rock n Roll Animal

Umetnički direktor: Acy R. Lehman

Fotografija: Dalrymple

fotografija sa koncerta, fotografija muzičara, androgenost, šminka, scenski nastup, žuti tonovi, podignute ruke, pseća ogrlica oko vrata/interpretacija naziva albuma, zamućena fotografija/van fokusa

244. Aerosmith - Get Your Wings

grupna fotografija članova grupe, crno bela fotografija, fotografija iz fotografskog studia, crna pozadina, bez instrumenata, veliki znak grupe

245. Kiss - Kiss

Fotografija: Joel Brodsky

Dizajn: Lockart

fotografija članova grupe, jaka scenska šminka, horor/klovnovski elementi, aludiranje (kroz parodiju) na grupu Bitls, parodija, koncepcija omota-članovi grupe

Crna pozadina i pozicije članova grupe podsećaju na album Bitlsa "With the Beatles". Peter Criss iz grupe Kiss kaže da je to bio vizuelni efekat koji su želeli da postignu. Fotograf Joel Brodsky je mislio da izgledaju kao klovnovi i želeo je da postavi balone iza njih za grupni snimak (kasnije je to poricao tvrdeći da je samo maštao)

246. Elton John - Greatest Hits

Dizajn: David Costa, David Larkham
Fotografija: David Larkham

portret muzičara u enterijeru, sa instrumentom (klavir), ne svira, već pozira, velike naočare za sunce, lice nije jasno vidljivo, belo odelo, cilindar na glavi, beli štap naslonjen na klavir, broš u obliku momka koji podseća na Marlon Branda u filmu "The Wild Ones"

247. Sweet - Desolation Boulevard

Fotografija: Big Cigar Productions
Umetnički direktor: Hipgnosis, Hohn Dyer

grupna fotografija članova grupe, fotomontaža/kolaž, fotografija ulice, mnogo saobraćajnih znakova i putokaza, lokacija blizu rok kluba The Central, referiranje ka lokaciji (klubu) i Holivudu (Sunset Bulevar)

248. Shuggie Otis - Inspiration Information

Dizajn: John Brogna
Fotografija: Bob Seidemann

fotografija muzičara, crno bela fotografija, bez instrumenta, stilizovana odeća, odeća podvodnika, pogled u posmatrača, ozbiljan pogled, isticanje materijalnih vrednosti, uokvirena fotografija

249. Randy Newman - Good Old Boys

Dizajn: Mike Salisbury
Fotografija: Mike Salisbury

fotografija muškarca i žene, zamućena fotografija (van fokusa), enterijer restorana, naočare za sunce (iako je noć), provokativna fotografija, deluje kao biznismen i poslovna pratnja, iznenadna fotografija?, uokvirena fotografija

250. Residents - Meet the Residents

Fotografija: Robert Freeman (originalna fotografija za Bitlse)
Dizajn: Por No Graphic

fotografija Bitlsa, dočrtani elementi preko fotografije sa omota albuma "Meet the Beatles", referiranje/parodija ka bitlsima, naziv albuma u vezi sa fotografijom preko reference ka drugom albumu, dizajnerska kuća vezana za nezavisnu izdavačku kuću (Cryptic Corporation)

još jedna parodija na "Meet the Beatles" (pre toga, iste godine Kiss). Kasnije, 1977. omot izmenjen zbog žalbi EMI i Capitol izdavačkih kuća. Ipak, parodija je ostala jer su se na novom omotu nalazila morska stvorenja u odelima koja su nosili Bitlsi.

251. Velvet Underground Live with Lou Reed - 1969

Dizajn: Ernst Thormahlen

provokativna fotografija, pornografski aspekt, fotografija ženske zadnjice u vešu sa tigrastim motivom, cenzurisan u prodavnicama crnim omotom preko

252. Sparks – Propaganda

Koncept: Propaganda
Fotografija: Monty Coles

fotografija članova grupe, odigrana scena koja priča priču o otmici, njih dvojica su vezani, povezi preko usta, ruke na leđima, na zadnjem sedištu auta i u gliseru, serija ovakvih omota (gde su oni viktimizovani), unutrašnji omot ih prikazuje kao da su u bekstvu, narativ, provokativni omot, aluzija na vesti, otmica, filmske scene

Na zadnjoj strani omota su Mael braća na zadnjem sedištu automobila, vezani, sa povezom preko usta, na benzinskoj pumpi. Ostatak benda je prikazan kao otmičari koji kao da treba da odluče o njihovoj sudbini. Jedan čovek proverava motor automobila. Automobil je popularan model tada u Engleskoj (Humber)

253. New York Dolls - Too Much Too Soon

Fotografija: Bob Gruen, Hans G. Lehmann, Pieter Mazel

fotografija sa koncerta, fotografija članova grupe tokom izvođenja/nastupa, prepoznatljiv logo kao trag karmina, androginitet

254. Eric Clapton - 461 Ocean Boulevard

Umetnički direktor: Bob Defrin

Fotografija: David Gahr

fotografija muzičara, bez instrumenta, ispred njegove vile, referiranje ka nazivu albuma (adresa kuće), dominira palma, privatnost (on ispred svog doma)

255. UFO – Phenomenon

Fotografija: Hipgnosis

Dizajn: Hipgnosis

scena iz američkog predgrađa, dvorište kuće, muž i žena, srednja klasa, na nebu je NLO, muškarac posmatra NLO, žena posmatra ka fotoaparatu, obrada fotografije/jarke boje, kao crtež, veza sa nazivom albuma, pitanje na šta se odnosi fenomen, provokativna fotografija, sociološke teme

256. Badfinger - Wish You Were Here

Umetnički direktor: Michael Doud

Fotografija: Joe Gaffney

fotografija fotografije, na okviru fotografije piše "Wish you were here", generički ram (koji se dobija uz fotografiju), na fotografiji su mornari u kafani/provodu (verovatno tokom ispraćaja), fotografija okružena cigaretama, alkoholnim pićem, novcem, aluzija na rat i mlade vojnike?

257. Linda Ronstadt - Heart Like a Wheel

Fotografija: Len Correa

Dizajn: Rod Dryer

portret muzičarke, crno bela fotografija, mek fokus, uokvirena fotografija, pogled u stranu

258. Elis Regina and Antonio Carlos Jobim - Ellis and Tom

Fotografija: Nelson Mascarenhas

Umetnički direktor: Geysa Adnet

zajednički portret muzičara, kao da je spontana fotografija, nasmejani, prirodni, bez stilskih obeležja, sepia fotografija

259. Deep Purple – Stormbringer

Fotografija: Lucille Handberg (fotografija tornada iz 1927.)

fotografija poznata pre ovog omota, obrađena originalna fotografija, veza fotografije i naziva albuma, istu fotografiju kasnije za omot upotreбили Siouxsie and the Banshees (1986), dočrtan krilati konj, mitološke teme, fikcija

260. Slade - Slade in Flame

Fotografija: Gered Mankowitz

Umetnički direktor: Paul Welch

fotografija članova grupe, svi su obučeni u belo, fotografija u studiu, obrađena fotografija (kao da svetle), veza sa nazivom albuma (in flame), stilizovana odeća, scenska odeća (glam stil)

261. So What, Joe Walsh

Fotografija: Lorrie Sullivan

Dizajn: Jimmy Wachtel

portret muzičara sa padobranskim naočarima, nema odeće osim šala, parodija, kao da odgovara na čuđenje publike, kao da skače iz aviona bez padobrana, šal oko vrata se vijori kao da leti, humor

262. Frank Zappa - Roxy and Elsewhere

fotografija sa koncerta, članovi grupe i publika na bini, provokativna fotografija, žena u donjem vešu u pozadini, žena u hipi odeći kleči pred Frenk Zalom

263. Jan Garbarek, Keith Jarrett, Palle Danielsson, Jon Christensen – Belonging

Fotografija: Tadayuki Naito

fotografija predmeta, organski sferični oblici, možda jaja?, svaki je u drugoj boji, senke oblika se spajaju, verovatno članovi grupe predstavljeni kao ovi oblici, minimalizam, ujednačena pozadina (led, odraz u vodi)

Na slici su oblici nalik na balone, jaja ili neko voće, na nebu ili zaleđenoj vodenoj površini jer se vidi i njihov odraz. Apstraktna kolor fotografija na kojoj svaki oblik predstavlja po jednog muzičara jer ih ima koliko i muzičara)

264. Isao Tomita - Snowflakes are Dancing

Fotografija: Tomoki Sato

Umetnički direktor: J.J. Stelmach

Kolaž fotografija: David B. Hecht

kolaž više fotografija, fotografije ilustruju pesme (pahulje, riba, duga), obrađen portret muzičara je sastavni deo kolaža, referiranje ka japanskoj umetnosti i mitologiji (koi riba), referiranje ka klasičnoj muzici (Debisi), "tone painting" kompozicijski postupak ilustrovanja teksta kroz muziku vidi se i u pristupu u dizajnu omota

265. Focus - Hamburger Concerto

Fotografija: Wade Wood Associates

Umetnički direktor: Ian Murray

odsustvo ljudi na fotografiji, fotografija mermerne površine, oblik slova uklesan na površinu mermera, asocijacija na spomenik, trajanje, postojanost, uzvišenost, istorija, mitologija, slova kao neonska reklama, veza sa savremenom klupskom scenom, spoj starog i novog

266. Bachman Turner Overdrive - Not Fragile

Umetnički direktor: Jim Ladwig

Fotografija: Bruce Larson, John Brott

odsustvo ljudi na fotografiji, fotografija predmeta, predmet ilustruje naziv albuma (not fragile), robusna drvena kutija u kojoj su cirkularne testere, deluje kao metafora za grubost i snagu, metafora za žestinu, verovatno upućuje na agresivni muzički sadržaj, muškost, kutija koja bi obično nosila natpis Fragile i štitila takav sadržaj ovde postaje neka vrsta "čelije" za grub sadržaj štiteći spoljašnji svet od onog što je unutra a ne obratno, parodija, inverzija, naziv albuma deo predmeta na fotografiji

267. Ry Cooder - Paradise and Lunch

Fotografija: Susan Titleman (supruga muzičara)
Dizajn i slike: Susan Titleman (supruga muzičara)

Fotografija muzičara, portret sa kaubojskim šešišrom, bez instrumenta, foto van fokusa, uokvirena fotografija, jako žuta pozadina, čaša za koktel naslikana (verovatno veza sa nazivom albuma), dizajn i fotografija supruga muzičara

268. Mike Oldfield - Hergest Ridge

Fotografija: Trevor Key

odsustvo ljudi, fotografija iz aviona na kojoj se vidi drugi avion, fotografija pejzaža iz vazduha, fotografija lokacije, veza sa nazivom albuma (lokacija), na fotografiji njegova kuća i ranč, na zadnjoj korici je pas – Irski gonič vukova (pojavljuje se i na omotu Van Morrison - Veedon Fleece, veza?), pas se pominje i u pesmi a zove se Bootleg, fotograf radio i Tubular Bells a povezan i sa Peter Saville-om i Factory Records), povlačenje iz grada, priroda, selo, povlačenje iz javnosti

269. Herbie Hancock – Thrust

Dizajn: Rob Springett

Fotografija muzičara, nacrtan ambijent, naslikani elementi, SF, kapsula, vanzemaljski pejzaž, tehnologija, svemirska letelica, vanzemaljska naseobina, budućnost, predimenzionirani mesec

270. John Cale – Fear

Fotografija: Keith Morris

portret muzičara, crno bela fotografija, krupni plan (izlazi iz formata), fotograf poznat po saradnji sa muzičarima novog talasa i Nik Drejkom, takođe i sa mejnstrim rok muzičarima, obrađena fotografija/jaki kontrasti, možda veza sa nazivom albuma jer deluje pomalo uplašeno-širo otvorene oči u prvom planu

271. Kiss - Hotter than Hell

Fotografija: Norman Seeff

fotografija članova grupe, efekti na fotografiji, prepoznatljiva naglašena šminka, japanski ideogrami, japanski-manga elementi, referiranje ka japanskoj popularnoj kulturi, mnoštvo boja, psihodelični motivi, intrigirajući motivi/publika prevodila japanske znakove, japanski znak za “moć” korišćen i kasnije na njihovim omotima

272. The Meters – Rejuvenation

Fotografija: Richard W. Lee

fotografija moderno obučene crkinje u enterijeru, mnoštvo referirajućih i intrigirajućih elemenata, na fotografiji su i ploče drugih autora (Allen Toussaint – Life, Love and Faith), žena drži ploču Rejuvenation, iznenađen izraz lica, hedonizam, orijentalni elementi/posude, figura svirača na čelu, barokno ogledalo, beli nameštaj, lubenica, alkoholno piće, glamur, referiranje ka životnom stilu, referiranje ka drugim albumima, referiranje ka Nju Orleans muzičkoj sceni (Allen Toussaint)

273. Rick Wakeman - Journey to the Centre of the World

Fotografija: Nigel Messett

kombinacija dve fotografije, fotografija zida pećine, referiranje ka nazivu albuma (centar sveta, unutrašnjost Planete), druga fotografija – fotografija celog orkestra, grandioznost, visoke aspiracije, sinfonija, referiranje ka klasičnoj muzici

274. Abba – Waterloo

Fotografija: Ola Lager

Fotografija članova grupe, bez instrumenata, nasmejani, poziranje, odeća sedamdesetih, intrigantni element – velika lutka vojnika u uniformi okrenuta leđima, veza sa nazivom albuma (Bitka kod Vaterloa), veza sa istorijom, istorija – metafora za ličnu, emotivnu borbu

275. Barclay James Harvest - Everyone is Everybody Else

Umetnički direktor: Vincent McEvoy
Fotografija: Alexander Agor

fotografija članova grupe, u boji, neki deluju kao da pevaju, poziranje, neupadljiva odeća, mi smo jedni od vas, mi smo obični, veza sa nazivom albuma

276. Bob Dylan - Before the Flood

Fotografija: Barry Feinstein

fotografija publike sa koncerta, slikano sa bine, ne vide se ljudi već samo plamen mnoštva upaljača ili sveća, album sniman na koncertu, isticanje publike, atmosfera sa koncerta, složnost, prevazilaženje vremena, asocijacija na zvezde i nebo noću

277. Triumvirat - Illusions on a Double Dimple

Dizajn: Kochlowski (dizajn studio)

na fotografiji je beli pacov koji izlazi (ili stoji na) iz jajeta, čudnovatost, intrigirajući elementi, čudan narativ, serija fotografija pacova sa jajetom

278. Todd Rundgren – Todd

Fotografija: Alen MacWeeney

fotografija muzičara/portret, kosa obojena u razne boje, duga kosa, džemper sa feminiziranim elementima (trešnjice), blaga androginitet, nenametljiva ekscentričnost, referiranje ka nazivu albuma (Todd)

279. Sweet - Sweet Fanny Adams

Fotografija: Mike Hill

fotografija članova grupe, fotografija iz foto studia, odraz u vodi, iskrivljena percepcija, psihodelična umetnost

280. Be-Bop Deluxe - Axe Victim

Umetnički direktor: Mick Rock
Fotografija: Mick Rock
Slika: John Holmes

fotografija instrumenta, vrat gitare, umesto tela gitare slika lobanje sa očima, kombinacija slike i fotografije, fotomontaža, pogrešno/zbunjujuće referiranje ka hevi metal stilu, bukvalna asocijacija na naziv albuma, autorima muzike se nije svidelo, unutrašnja fotografija referira ka Petru Panu (refleksija tuže u ogledalu i svi članovi grupe, fotografisana u Kensington Gardenu), romantika, ambivalentni prikazi na raznim delovima omota

Bill Nelson, gitarista grupe je na svom sajtu napisao da mu se omot ovog albuma nije svidao nikada i da nije imao veze sa muzikom na ploči. Kaže da nije imao nikakve veze sa omotom i da je jedino tražio da gitara bude okrenuta u položaj kao da se na njoj svira. Smatrao je da je lobanja previše bukvalan simbol i da daje gotik/metal imidž bendu koji nema nikakve veze sa tim. Pošto je to bio njihov prvi album za veliku izdavačku kuću EMI, nisu se usuđivali da protestuju previše.

281. Jack the Lad - It's Jack the Lad

Umetnički direktor: Frank Sansom
Fotografija: Paul Harris

grupni portret muzičara, sa instrumentima, tradicionalni, klasični i električni instrumenti, ne sviraju, fotografisani u štali, referiranje ka kaubojima, referiranje ka američkom folkloru, poljoprivreda, odsustvo glamura, nasmejani i neobično obični

282. Ozark Mountain Daredevils - It'll Shine When It Shines

Fotografija: Harry Mittman, Jim Mayfield

fotografija starije žene u glamuroznoj pozi pozicionirana na fotografiju tanjira, starinsko posuđe, ekscentrični elementi, intrigirajući elementi, neočekivano, fotomontaža, žena na fotografiji (Lydia Bonham) je kuvala za članove grupe dok su snimali album, njeno misteriozno i nikad rešeno ubistvo koje se desilo 1985. godine i omot i dalje intrigiraju publiku

283. Cokney Rebel – Psychomodo

Fotografija: Mick Rock

fotografija članova grupe, bez vidljive odeće, bez instrumenata, šminka, androgenost, teatralna poza, suza koja teče niz lice, "ludački" pogled, podignute šake blizu lica, imidž ludog umetnika, bavljenje psihičkim problemima, psihoterapija, referiranje ka nazivu albuma, emotivnost, muška suza, lice ne deluje uplakano, ambivalentnost, referiranje ka glem rok stilu, fotografija ilustruje naziv pesme sa albuma – Mr. Soft

1975.

284. Pink Floyd - Wish You Were Here

Dizajn: Storm Thorgerson (Hipgnosis)

kompleksan omot iz više fizičkih slojeva, fotografije u narativnom sledu, izlazak fotografije iz fizičkog okvira, metafore, sociološke i psihološke teme, metafora za elemente (zemlja, vatra, voda, vazduh), članovi grupe predstavljeni kroz 4 elementa, fotografije se bave temom odsutnosti, kritika muzičke industrije, akt rukovanja kao besmislica, omot upakovan u crni tanji omot, uokvirene fotografije na beloj pozadini, nadrealistički efekti, mehanička ruka, elementi na omotu ilustruju određene pesme, čovek koji gori (getting burned je izraz koji se koristio u muzičkoj industriji za čin neplaćanja autorskih honorara), kodirana komunikacija i sa publikom, drugim muzičarima, muzičkom industrijom, čovek prodaje dušu u pustinji, poziv na dublju analizu

Omotom dominiraju asocijacije na odsustvo u fizičkom i emotivnom smislu. Odsustvo posvećenosti i talenta, takođe su teme koje se provlače i kroz muziku i kroz omot. Fotografije su snažno vezane za tekstove pesama na albumu. Na naslovnoj strani je čovek koji gori a za njim sledi poslovno odelo bez tela koje drži prazan omot ploče (asocijacija na muzički biznis). Za njim sledi čovek koji zaranja u jezero ali pri tome ne proizvodi nikakve talase ili komešanje vode. Sve ovo simboliše odsustvo i nemogućnost povezivanja i komuniciranja (Wish you were here). Pesme na albumu se uglavnom odnose na neispunjeno prisustvo i delimično su inspirisane nestankom Sid Bereta.

Originalni omot je bio uvijenu neprozirni crni papirni omot na kome je bila nalepnica mehaničkih ruku koje se rukuju. Pozadina slike ruku je podeljena na 4 dela od kojih svaki predstavlja po jedan element – zemlju, vazduh, vatru i vodu. Četiri elementa se odnose na 4 člana grupe i na 4 strane omota.

Storm Thorgerson otkriva da je crni omot koji krije glavni omot ideja koja je potekla od albuma Country Life (Roxy Music) a koji je bio umotan u zeleni neprovidni omot (cenzurisan). Shvatanje da se album bavi odsustvom i da omot takođe to treba da reflektuje pojavilo se u razgovoru sa članovima grupe, tako da je crni omot zapravo predstavljao odsustvo omota.

Thorgerson: "Iz omota Wish You Were Here znaš šta se događa ali se pitaš kako i zbog čega. Deo namere je bio da se zavede posmatrač i da se navede na ponovno gledanje. Šta se događa? Da li je on stvarno u vatri?"

Za snimanje su korišćeni kaskaderi, nezapaljiva odeća, joga praktičar koji može dugo da zadrži dah pod vodom dok se ne smiri talasanje od ulaska.

285. Bruce Springsteen - Born to Run

Dizajn: Andy Engel, John Berg

Fotografija: Eric Meola

crno bela fotografija Bruce Springstina i saksofoniste Klirens Klemonsa koja se proteže preko prednje i zadnje korice, sa instrumentom, ikonična fotografija, poznata i prepoznatljiva fotografija, pozu su često imitirali na koncertima na sceni, Springstin je naslonjen na Klemonsa i nasmejan, prijateljstvo, mnogi omoti kasnije aludiraju na ovaj omot, esencija prijateljskog opdnosa, karakter benda, elegantna, tanka, moderna slova, atipična za period

U uvodu knjige Klirens Klemonsa - Big Man, Springstin se osvrće i na ovaj omot: "Kada pogledate omot albuma Born to Run, vidite lepu fotografiju, dobar omot, ali kada ga otvorite i vidite Klirensa i mene zajedno, album počinje da proizvodi svoju magiju"

Fotografija na ovom omotu je dobila mitološki status koji nije bio nameran a svakako nije postojao u trenutku kada je snimljena. Kasnije su joj pridavane reference na promišljanje o odnosima među rasama.

286. Led Zeppelin - Physical Graffiti

Dizajn: Peter Corrison

fotografija fasade stambene zgrade, u prozorima ispisan naziv albuma, simetrija, zgrada i stanari kao metafora za muzičku grupu, stanari se seljavaju i iseljavaju, voajerizam, kroz prozore se vide delovi enterijera, odsustvo ljudi, retuširana i montirana fotografija, na zadnjoj strani noćni snimak iste zgrade, referenca ka video spotu Rolling Stones "Waiting on a Friend", sada se u prizemlju zgrade nalazi radnja "Physical Graffiti", originalni omot je imao perforirane prozore kroz koje se video drugi omot na kome su bili razni predmeti i ljudi

287. Patti Smith – Horses

Fotografija: Robert Mapplethorpe

fotografija muzičarke, portret, prirodno svetlo, crno bela fotografija, poznata fotografija, fotografisano u stanu, androgynost, muška odeća, Patti Smit učestvovala u dizajnu omota, fotograf je njen tadašnji partner

288. Neil Young - Tonight's the Night

Fotografija: Gissbert Hanekroot, Joel Bernstein

crno bela fotografija muzičara sa koncerta, za mikrofonom, u propovedničkom stavu, kao da se obraća, podignut kažiprst, omot i ploča obiluju detaljima koji su kodirane poruke (izlazna brazda na obe strane ima poruke – Hello Waterface, Goodbye Waterface – verovatno lično obraćanje preminulom članu grupe Danny Whitten-u Bruce Berry-u), mala fotografija Roy Orbisona je referiranje bez odgovora zbog čega, referenca ka Bouviju (gliter koji asocira na zvezdanu prašinu), kasnije izdat album Lynyrd Skynyrd – Street Survivors referira ka ovom kroz omot na kome frontmen nosi majicu sa natpisom naziva ovog albuma, zajednička fotografija članova grupe na kojoj je odsutan preminuli Whitten ispod čijeg mesta stoji njegovo ime

289. Keith Jarrett - The Koln Concert

Fotografija: Wolfgang Frankenstein

Dizajn: B&B Wojirsch

fotografija muzičara, fotografija sa koncerta, fotografija sa instrumentom, ne vide se crte lica, pažljivo osmišljena kompozicija, njegov profil i položaj tela sa klavirom formiraju krug, povezanost muzičara i instrumenta, crno bela fotografija, profesionalna fotografija

290. Kiss – Alive!

Dizajn: Dannis Woloch

Fotografija: David Spindel, Fin Costello, John Kelly, Mike Martineau, Phillipe Morgan, Stephen Levy

fotografije muzičara tokom nastupa, kostimi i šminka, mnogo dima i obojenog svetla

291. Bob Dylan - The Basement Tapes

Fotografija: Reid Miles

fotografija muzičara i članova grupe, mnogo ljudi na fotografiji, uz članove grupe su ljudi koji prezentuju likove iz pesama (žena u majici na kojoj piše Mrs. Henry, eskim, cirkuzant, patuljak, pas), referenca ka mestu snimanja – holivudski YMCA, vide se delovi mašinerije (verovatno podstanica za grejanje), fotograf izabran od strane muzičara zbog prethodnog rada na omotu Telonius Manka – Underground, ovaj omot po stilu referira ka albumu Underground Telonius Manka, omot opisuje pesme na albumu, patuljak – Angelo Rossitto na omotu se pojavljuje kasnije, 1983. na omotu albuma Swordfishtrombone Tom Vejtsa, Angelo Rositto je glumio u horor filmu Tod Browninga – Freaks iz 1932. godine, film je baziran na priči iz 1923. godine “Spurs” koju je napisao Tod Robbins, na film su referirali i Ramonsi kroz pesmu Pinhead, ključna rečenica iz filma je “we accept you as one of us” a za Ramones i Gabba Gabba Hey

292. Black Sabbath – Sabotage

Koncept: Graham Wright

na fotografiji su članovi grupe, bez onstrumenata, stoje ispred velikog ogledala na kome se vidi prikaz koji je identičan onom na fotografiji iako su okrenuti leđima, igra sa percepcijom, istočnjačka odeća, hulahopke u stilu srednjeg veka, odeća bez jasne stilske odrednice, intrigantni elementi (odraz u ogledalu koji je upadljivo nemoguć), dizajner i fotograf prijatelji članova benda, dosta negativnih reakcija na omot (jedan od najgorih omota u rok istoriji)

293. Steely Dan - Katy Lied

Fotografija: Dorothy White

fotografija cvrčka u travi, van fokusa, makro fotografija, referiranje ka ritmu i pesmi cvrčka, fotografkinja je tadašnja devojka frontmena grupe

294. Fleetwood Mac - Fleetwood Mac

Koncept: Fleetwood Mac

Dizajn: Des Strobel

Fotografija: Herbert Wortington

fotografije dvojice članova benda (ne svih), Mik Flitvud stoji sa štapom i koktel čašom, dok Džon Mekvi kleči tako da asocira na patuljka, intrigantni elementi, staklena kugla iznad glave Mekvija je ključni element, ponavljajući element na više opmota, iza njih su vrata u art nuvo stilu, odeća u stilu početka XX veka, crno bela fotografija, režirana fotografija, gluma, tradicija da se na njihovim omotima nikada ne pojavljuju svi članovi grupe, element koji se često pojavljuje na omotima ove grupe- kristalna kugla, nomadski/ciganski/hipi stil, proricanje sudbine, paranormalno, veza sa drugim njihovim omotima, fotografija sa ovog omota se pojavljuje na kugli koja je na omotu albuma Rumours, dok se fotografija sa Rumours albuma pojavljuje na kugli albuma The Dance, slična kompozicija kao na omotu albuma Rumours

295. Mike Oldfield – Ommadawn

Fotografija: David Bailey

portret muzičara, pogled u daljinu i na gore, bez instrumenta, zamišljenost, dupla ekspozicija/preklopljena fotografija, druga fotografija prikazuje vlati trave

296. Electric Light Orchestra - Face the Music

Fotografija: Fred Valentine, Norman Seef

fotografija električne stolice, dim, referiranje ka nazivu albuma – “face the music” je fraza koja znači “suoči se sa kaznom”

297. David Bowie - Young Americans

Fotografija: Eric Stephen Jacobs

fotografija muzičara, androginost, glamur, referenca/omaž ka Bouvijevoj koreografkinji Toni Basil i naslovnoj strani časopisa After Dark sa kojom ima veliku sličnost, retuširana fotografija

298. ZZ Top – Fandango!

Koncept: Bill Ham (producent grupe)

Fotografija: John De Kalb

fotografija članova benda sa koncerta, omot kao “prostor” jer su na zadnjoj strani članovi benda fotografisani sa leđa

299. Bob Marley - Live!

Fotografija: Adrian Boot, Bob Ellis

fotografija muzičara tokom nastupa, fotografija sa koncerta, sa instrumentom, fotografisano iz prvog reda, fotografi su novinari muzičkih časopisa, van fokusa, pokret

300. Janis Ian - Between the Lines

Fotografija: Peter Cunningham

fotografija muzičarke, portret, bez instrumenta, fotografija u eksterijeru, mirno jezero u pozadini, naivna/zavodljiva poza sa prstom u ustima, fokus na očima

301. Fela Kuti - Expensive Shit

Fotografija: Peter Obe Photo Agency

fotografija golih afričkih žena (verovatno njegovih 27 žena), nasmejane sa podignutim pesnicama, u prvom planu bodljikava žica, uokvirena fotografija nalik ekranu TV-a, kontraverzna fotografija (poznat i po borbi za prava žena), Kuti je poznat po tome što se oženio svim ženama koje su bile u pratnji njegovog benda, sepia tonovi, referiranje ka afričkoj tradiciji

302. Tom Waits - Nighthawks at Dinner

Dizajn: Cal Schenkel

Fotografija: Norman Seef

fotografija muzičara u restoranu, fotografija inspirisana slikom Nighthawks iz 1942. autora Edvarda Hopera, slika koja je bila uzor za fotografiju je jedna od najpoznatijih u američkoj kulturi, on gleda kroz izlog restorana, reference ka američkom slikarstvu, reference ka američkoj popularnoj kulturi, reference ka ostalim omotima Tom Vejtsa

303. Supertramp - Crisis? What Crisis?

Koncept: Rick Davies (frontmen grupe)

Dizajn: Dick Ward

Fotografija: Fabio Nicoli, Paul Wakefield

na fotografiji je čovek u stolici za plažu, pod suncobranom, okružen ruševinama i fabrikama koje iz dimnjaka ispuštaju gusti dim, politička konotacija, socijalna konotacija, ilustrovanje naziva albuma, kontrast između delova fotografije, deluje kao dve različite fotografije spojene u jednu, susret različitih svetova, obrada fotografije/retuširanje/fotomontaža, deo fotografije monohromatski/crno bela, referiranje ka filmu – političkom trileru - The Day of the Jackal, režija Fred Zinnemann (naziv albuma je replika iz filma), referiranje ka istoimenoj knjizi Frederick Forsyth-a

304. Ted Nugent - Ted Nugent

Fotografija: Al Clayton

fotografija muzičara sa koncerta, fotografija sa instrumentom, pokret, van fokusa, donji rakurs, dominira gitara u kompoziciji

305. Lou Reed - Coney Island Baby

Fotografija: Mick Rock

fotografija muzičara, androginost, kabare kostim, cilindar, retuširana fotografija, bela uniformna pozadina, šminka

306. Venus and Mars - Venus and Mars

Fotografija: Hipgnosis

na fotografiji su dve kugle za bilijar, cevena i žuta, ilustrovanje naziva albuma i benda, ujednačena pozadina, apstraktna fotografija

307. Kate and Anna McGarrigle - Kate and Anna McGarrigle

Fotografija: Gail Kenny, Benno Friedman

Dizajn: Ira Friedlander

zajednički portret muzičarki, crno bela fotografija, dosta prirodna, bez retuširanja, zamišljene

308. AC/DC – TNT

fotografija dasaka na kojima je odštampan naiv albuma i ime grupe crvenim slovima, daske su poput onih od kojih se prave sanduci za transport, razbacane su po zemlji, fotografija opisuje naziv albuma (dinamit – daske razbacane)

309. The Band - Northern Lights / Southern Cross

Fotografija: Reid Miles

Dizajn: Bob Cato

zajednička fotografija članova grupe, bez instrumenata, u eksterijeru, u prvom planu vatra, plaža, more, sumrak, prijateljstvo, hipi potkultura

310. Abba – Abba

Fotografija: Ola Lager

zajednička fotografija članova grupe, sede na zadnjem sedištu auta, šofer, fanovi ili novinari posmatraju ih zavidno, luksuz, šampanjac, dekadencija, bogatstvo, rasipništvo, život poznatih, finansijski uspeh, elementi ironije

311. Roxy Music – Siren

Fotografija: Graham Hughes

na fotografiji je devojka sa zlatnom kosom i krunom na glavi, na steni a u pozadini more, predstavlja sirenu koja ima noge (možda se time implicira da je bez glasa), kao i na dosadašnjim njihovim omotima u pitanju je devojka jednog od njih odnosno Brajan Ferija (Jerry Hall), šminka, glamur, seksualnost, prirodni ambijent, kontinuitet u izgledu omota (prethodni omoti sličnog sadržaja), u koncepciji učestvovao Brajan Feri

312. Blue Oyster Cult - On Your Feet Or On Your Knees

Fotografija: John Berg, Don Hunstein

Dizajn: Gerrard Huerta, John Berg

fotografija limuzine ispred neke vrste crkve, simbol nekakvog kulta ili sekte na zastavici na limuzini, mračna atmosfera, sivo nebo, fotografisano objektivom riblje oko, utisak skrivene fotografije, kritika religija, ironija, aluzija na srebroljublje u raznim crkvama, odsustvo članova grupe na svim njihovim omotima

313. The Isley Brothers - The Heat is On

Dizajn: Ed Lee
Fotografija: Don Hunstein

fotografija članova grupe, bez instrumenata, mnogo dima (kao na sceni), dijagonalno postavljena fotografija, obučeni u stilu Elvis Prislja i disko muzike

314. Earth, Wind, Fire - That's the Way of the World

Fotografija: Norman Seef

fotografija članova grupe, bez instrumenata, poziraju u fotografskom studiu, stilizovano obučeni, neki u pokretu kao da plešu, nasmejani, pozitivno raspoloženje, veselje

315. Paul Simon - Still Crazy After All Those Years

Fotografija: Edie Baskin

fotografija muzičara, u eksterijeru/gradskom, požarne stepenice na zgradi, vestern ili radnički stil oblačenja, možda veza sa nazivom jer deluje pomalo neozbiljno i humoristički, opuštenost

316. Al Green - Greatest Hits

Fotografija: Bob Levy, Buddy Rosenberg
Umetnički direktor: Glen Ross, Richard Krieger, Richard Roth

fotografija muzičara, bez instrumenta, fotografija iz foto studia, go do pojasa, prstima pokazuje ka posmatraču, pogled ka posmatraču, muškost, šeretski pogled, nazivi pesama na naslovnoj strani

317. Guy Clark - Old No1

Fotografija: The Grease Brothers

fotografija muzičara u enterijeru, na zidu je slika na kojoj je prikazana plava košulja, muzičar je u plavoj košulji i sa kaubojskim šeširom, vestern stil, radnička plava košulja, isticanje radničke klase, cigareta

318. Leonard Cohen - The Best of Leonard Cohen

fotografija muzičara kako se ogleda u ogledalu, svečano odelo, priprema za izlazak ili koncert klasične muzike, crno bela fotografija, dezenirana zavesa sugerše evropski hotel, okruglo ogledalo u savremenom stilu.

U beleškama na omotu, Koen je napisao da je fotografija snimljena 1968. u hotelskoj sobi u Montraelu. Alternativni rok bend Ween je ovaj omot koristio kao inspiraciju za omot svog albuma iz 1991. godine pod nazivom The Pod

319. Chris de Burgh - Spanish Train and Other Stories

Fotografija: Clive Arrowsmith

odsustvo muzičara i ljudi na fotografiji, fotografija ružičastog neba, brzi voz na liniji horizonta, fotografija opisuje naziv albuma

320. Carly Simon - Playing Possum

Fotografija: Norman Seef

na fotografiji je muzičarka, bez instrumenta u crnom donjem vešu i čizmama do kolena, neuredna kosa, stisnute pesnice, pomalo agresivan ali klečeći stav, seksualne aluzije, crno bela fotografija, rangiran kao jedan od 100 najboljih omota u časopisu Rolling Stone

321. Lou Reed - Metal Machine Music

Dizajn (kompjuterski deo) – Khartomb

fotografija muzičara, tamne naočare, digitalno generisana pozadina tako da podseća na metal, u uglovima su nitne za metal, fotografija donekle opisuje naziv albuma

322. Emmylou Harris - Pieces of the Sky

Fotografija: Tom Wilkes Production Inc.

portret muzičarke, bez instrumenta, pogled ka dole, poluotvorena usta, ženstvenost, pozadinsko meko svetlo, romantični izgled

323. Gentle Giant - Free Hand

Dizajn: Gentle Giant

kolaž/fotomontaža više fotografija, pozadina linije sa dlana uvećane, fotografija na kojoj su dve ruke vezane, slobodna ruka kao da pokušava da dohvati tu fotografiju, ilustracija naziva albuma, autori omota su članovi grupe

324. On the Level, Status Quo

Fotografija: Keef (Keith MacMillan)

zajednička fotografija članova grupe, bez instrumenata, fotografisano u sobi koja daje optičku iluziju (Ejmsova soba), iluzija, pitanja percepcije, ostale fotografije na omotu su neformalne fotografije koje su snimili članovi grupe slikajući jedni druge, fotografija ilustruje naziv albuma (različiti nivoi)

Ejmsova soba je iskrivljena soba koja je konstruisana tako da stvara optičku iluziju. Soba deluje kao da je obična kvadratna soba ali je ustvari trapezoidna – plafon i pod nisu horizontalni već iskrivljeni

325. John Lennon - Rock'n Roll

Fotografija: Jurgen Vollmer

fotografija muzičara, bez instrumenta, u gradskom eksterijeru/ispred vrata i zida od cigala, fotografija iz perioda kada su Bitlsi bili u Hamburgu, ispred tri figure u pokretu koje su zamagljene, te dve figure su Pol Mekartni, Džordž Harison i Stu Satklif, neonski natpis iznad vrata na kome piše "John Lennon Rock'n'Roll", neonski znak je kasnije dodat na fotografiju, Lenon sam izabrao fotografiju za omot i prema neonskoj reklami na njoj dao naziv albumu

326. Peter Hammil - Nadir's Big Chance

mnoštvo manjih fotografija koje deluju kao kadrovi iz filma sa koncerta, na njima su muzičari, delovi instrumenata, hrana, crno bela fotografija, kolaž od više fotografija poređanih u niz kao na filmskoj traci

327. UFO - Force It

Dizajn: Peter Christopherson

Fotografija: Hipgnosis

fotografija seksualne scene (ili scene silovanja) u kupatilu, ilustrovanje naziva albuma, fotografija deluje kao da je snimljena iz ugla slavine, u prvom planu su ručke slavine, mnoštvo srebrnih creva za tuš su isprepletani, dvoje ljudi koji učestvuju u sceni su nejasnog pola, mogli bi biti i mupkarci i žene ili muškarac i žena, androginost, na fotografiji su Genesis P. Orridge iz grupe Throbbing Gristle i njegova muza i partner Cosey Fanni Tutti, referiranje ka radu pionira

elektronske muzike Throbbing Gristle i scenama iz jeftinih filmova.

328. Tangerine Dream - Ricochet

Fotografija: Monique Froese

fotografija polomljenog/golog drveća, iza jednog stabla se delimično vidi sunce, u pozadini je more, nebo je kao ravna površina a drveće kao crne linije, autor fotografije je subruža Edgara Froesea – jednog od osnivača grupe

329. The Tubes - The Tubes

Fotografija: Harry Mittman

fotografija ženskih ruku sa dugim noktima lakiranim crvenim lakom, ruke cepaju karton ispod kog se vidi crna gramofonska ploča, fotografija stvara iluziju da je omot koji posmatrač drži u rukama iscepan, destrukcija omota – kao da se radi o predmetu za jednokratnu upotrebu, ironičan stav prema odnosu žena prema rok muzici, referiranje ka sledećem njihovom albumu na kom ženske ruke drže kreditnu karticu

1976.

330. Ramones – Ramones

Fotograf: Roberta Bayley

grupna fotografija članova grupe, bez instrumenata, crno bela fotografija, fotografija u eksterijeru, urbani eksterijer, zid od cigala, ikonična fotografija, fotografija se pojavljivala kasnije na majicama i ostalim suvenirima, kasniji albumi su imali sličnu fotografiju na omotu, na listi 100 najboljih omota albuma svih vremena časopisa Rolling Stone, fotografija prvo objavljena u časopisu Punk, stil odeće i frizura prepoznatljiv za Ramones: kožne jakne, patike, iscepane farmerke, tamne naočare za sunce, njihov stil kopirali Rolling Stones, Kvin i Bili Džozel

Roberta Bejli kaže da je fotografisala Ramonse za časopis Pank i da nije bilo predviđeno da fotografija bude primenjena na omot albuma. Zbog toga nije osećala nikakav pritisak. Poznavali su Ramonse, tako da je ceo proces bio bez stresa

331. Eagles - Hotel California

Fotografija: David Alexander

Umetnički direktor: John Kosh

fotografija kuće (Beverly Hills Hotel) i palmi, zalazak sunca, narandžasto nebo, drveće u kontrastu, fotografija ilustruje naziv albuma

Fotograf David Alexander je snimio više različitih hotela u Kaliforniji a članovi benda su se složili oko izbora fotografije koja se našla na omotu. Da bi dobili "savršenu" fotografiju, fotograf i dizajner su se vozili na visokom kamionu kroz Sanset Bulevar u vreme saobraćajnog špica, fotografišući na slepo u kontrastu. Koristili su brzi Ektahrom film jer je bio sumrak. Ovaj film je proizveo vidljivo zrno kao konačni rezultat na fotografiji.

332. David Bowie - Station to Station

Fotograf: kadar iz filma The man Who Fell to Earth, r. Nicholas Roeg

fotografija muzičara, bez instrumenata, atipičan prostor, kadar iz filma, referiranje ka filmu The Man Who Fell to Earth Nikolas Rega, u ovom kadru je Bouvi koji igra ulogu Tomasa Džerom Njutna kako ulazi u kapsulu svemirskog broda koja će ga vratiti na njegovu planetu, crnobela fotografija (iako je original u boji)

333. Bob Dylan – Desire

Dizajn: John Berg

Fotografija: Ruth Bernal

portret muzičara, bez instrumenta, u eksterijeru/priroda, profil, kaubojski šešir, marama, hipi stil, nasmejan, fotografija deluje spontano

334. Aerosmith – Rocks

fotografija pet istovetnih dijamanta, metafora, interpretacija naziva albuma (kamenje), humor (njih ima petoro i pet dijamanta verovatno predstavljaju članove grupe)

335. Joni Mitchell – Hejira

Fotografija: Joel Bernstein, Norman Seeff

portret muzičarke, bez instrumenta, crno bela fotografija, posebni efekti, fotomontaža, preklapljeni više fotografija, fotografija u prirodi, fotografija puta, fotografija jezera Medison nakon ledene oluje, direktna asocijacija na naziv albuma (Hejira znači put – bekstvo od nečeg strašnog na arapskom), retuširane fotografije, Džoni Mišel učestvovala u pravljenju omota

336. Elvis Presley - Sun sessions

portret muzičara, u stilu pop arta, referiranje ka pop art umetničkom pravcu, jako retuširana fotografija, u poslovnom odelu, sa kravatom, prepoznatljiva frizura

337. Abba – Arrival

Dizajn omota: Ola Lager

zajednička fotografija članova grupe, bez instrumenata, fotografisano na aerodromu, oni su u helikopteru, različite verzije su na različitim izdanjima u zavisnosti od zemlje, sve fotografije na verzijama su snimljene na istom mestu

338. Creedence Clearwatter Revival – Chronicle

portreti članova grupe, snimljeni u različito vreme na različitim mestima, neki su sa koncerta, fotomontažom spojeni u kolaž

339. Peter Frampton - Frampton Comes Alive!

portret muzičara, fotografija sa koncerta, fotografija sa instrumentom, zamučena fotografija – van fokusa, zbunjen ili opčinjen izraz lica, dva simetrično postavljena reflektora sa njegove leve i desne strane

340. Led Zeppelin – Presence

Fotografija: George Hardie

Dizajn: Hipgnosis

fotografija porodice koja sedi za stolom, aluzija na srednju klasu, posmatraju crni obelisk, intrigantni predmet, referiranje ka mestu na kome su održali koncert (fotografija u pozadini je veštačka marina koja se nalazila u prostoru gde je grupa održala koncert), na ostalim fotografijama je isti objekat u svakodnevnim životnim situacijama, ilustrovanje naziva albuma – prisustvo, referiranje ka filmu Odiseja 2001 Stenli Kjubrika, nominacija za gremi nagradu za najbolji omot 1977. godine

341. Tom Waits - Small Change

fotografija muzičara, bez instrumenta, svlačionica go-go igračice, go-go igračica u toplesu u pozadini, mnogo detalja, nered, depresivna atmosfera, referiranje ka noćnom životu i klubovima

342. AC/DC - Dirty Deeds Done Dirty Cheap

Dizajn: Hipgnosis

Fotografija: Hipgnosis

različiti ljudi čija su zanimanja vidljiva iz njihove odeće/uniforme, fotografisani ispred motela, svima su oči prekrivene crnom trakom koja koristi kada se na fotografijama prikriva nečiji identitet, na fotografiji je i pas kome oči nisu prekrivene, da li se time implicira da su oni počinioци “prljavih dela”?, scena se vidi kroz drvenu ogradu kojom je

uokvirena fotografija, ograda deluje kao da odvaja njihov svet od sveta posmatrača, svi su frontalno okrenuti ka posmatraču, reklama za motel pokazuje da je glavni element ponude motela TV u boji, ironija, referiranje ka medijski opsednutom društvu, referiranje ka srednjoj klasi, socijalno angažovana fotografija

343. Steve Miller Band - Fly Like an Eagle

fotografija sa koncerta, na fotografiji je muzičar sa gitarom, u toku sviranja, kosa mu zbog kretanja leti na gore, referiranje ka nazivu albuma (leti kao orao), virtuoznost pri sviranju

344. Heart - Dreamboat Annie

Dizajn: Deborah Shackleton

portreti muzičarki, postavljeni tako da formiraju oblik srca, referiranje ka nazivu grupe, srca su i u slovima kojima je ispisano ime grupe i kao podloga za naziv albuma, deluje kao isečak iz časopisa za devojčice

345. Patti Smith - Radio Ethiopia

Fotografija: Judy Linn, Lynn Goldsmith

fotografija muzičarke u širokoj odeći koja deluje istočnjački, crno bela fotografija, deluje kao da ne pozira, izgleda kao dokumentarna ili snapshot fotografija, slikano iz profila, snimljeno u nekoj sobi kako sedi na podu, kao da je u pitanju večernje druženje ili neka seansa ili sastanak tajne grupe, veštačko osvetljenje, beleške na albumu poručuju da je album posvećen Artutu Rembou i Konstantinu Brankusiju, na zadnjoj strani piše Free Wayne Kramer – tadašnjeg zatvorenika u Kentakiju zbog dilovanja kokaina, političke, sociološke i kulturološke poruke

346. Waren Zevon - Waren Zevon

portret muzičara, velika lampa osvetljava jednu polovinu njegovog lica, sve jedno je mračno, jedna ruka je u pokretu pa je zamučena, on je u odelu, raskopčane košulje oko vrata, zamišljen, nosi naočare za vid

347. Bob Seger - Night Moves

portret muzičara, drzak pogled, glava zabačena unazad, stisnute usne, u pozadini beli krug od izvora svetla – reflektora

348. 10cc - How Dare You

Dizajn: Hipgnosis

Fotografija: Hipgnosis

naslovna strana je slična filmskom kadru iz osamdesetih u kome dve osobe razgovaraju telefonom – kadar je podeljen na dva dela, belom linijom, i vidimo oba sagovornika sa telefonskim slušalicama, sa jedne strane je muškarac u odelu – verovatno na poslu u nekoj bogatoj firmi a sa druge strane kadra je žena, uplakana, neuredne kose, sa cigaretom u ruci, kućnim papučama, u kućnoj haljini, iza nje, kroz prozor se vide dvoje koji izlaze iz crvenog automobila, asocijacija na filmove sedamdesetih, ironija, konekcija sa tekstovima pesama, ilustrovanje likova i situacija iz pesama, sociološke teme, parodija na reklame, jedan par se pojavljuje u svakom kadru – na fotografiji na radnom stolu i iza žene u kućnoj haljini kako izlaze iz automobila, bogataši iz predgrađa, unutrašnja strana albuma je nepregledna gužva od ljudi koji su u istoj prostoriji ali svi pričaju telefonom, između njih su kablovi koji se prepliću sa ljudima, kritika savremenog društva i njihovog načina komunikacije, ilustracija naziva albuma

349. Alan Parsons Project - Tales of Mystery and Imagination

Dizajn: Storm Thorgerson

mala fotografija dela mumije koja je obmotana metalom, iza nje je crtež mumije belom bojom, pozadina je zelena, u donjem delu je uža traka na kojoj je crtež veoma dugačke ljubičaste senke koja se pojavljuje iza stibova nekog grčkog hrama

350. Jackson Browne - The Pretender

Fotografija: Tom Kelley

fotografija mnoštva ljudi na ulici, skoro u centru fotografije je čovek u beloj majici i svetlo braon pantalonama, izdvaja se kompoziciono i po visini ali ni po čemu drugom, u kontekstu naziva albuma fotografija se može umačiti kao pretvaranje autora da je jedan od mnogih (dok je ustvari sasvim drugačiji), fotografija deluje kao kadar iz nekog

Kronenbergovog filma u kom će se uskoro otkriti da su sasvim obični ljudi ustvari vanzemaljci, roboti, zaraženi ili produkti nekog eksperimenta

351. Jaco Pastorius - Jaco Pastorius

portret muzičara, crno bela fotografija, on gleda u posmatrača, blagi osmeh jednim uglom usana, zagonetni pogled i osmeh

352. Boz Scaggs - Silk Degrees

Fotografija: Moshe Brakha

fotografija muzičara iz profila, on sedi na klupi i gleda u pravcu suprotnom od onog u kom se nalaze ženske šake koje drže naslon zelene klupe, i jedna noga sa lakovanom cipelom na štiklu, ispred njih je mirno more a fotografija deluje kao da je sumrak, jake boje na fotografiji, provokativna fotografija, seksualnost, senzualnost, neki ljudi kupovali ploču samo zbog fotografije poznatog fotografa Moshe Brakha koja je osvojila Gremi nagradu

353. Tom Petty and Heartbreakers - Tom Petty and Heartbreakers

portret muzičara, pogled u kameru, kao da je pokušao da napravi zavodnički pogled, oko njegove glave je dim koji sugerše njegovu "vrelinu" a iznad je nacrtano srce koje je probodeno gitarom, omot ilustruje naziv grupe i istoimeni album

354. Joan Armatrading - Joan Armatrading

fotografija muzičarke sa instrumentom, fotografija sa koncerta, ozbiljan izraz lica, topli tonovi, ubačen odsjaj na njenoj ruci i jednoj čiviji na gitari

355. Lynyrd Skynyrd - One More From the Road

fotografija članova grupe sa koncerta, sa leve i desne strane su doctane pozorišne zavese, doctan je put koji vodi od bine a na njemu je ispisan naziv albuma, omot opisuje naziv albuma i sugerše da je on snimljen tokom turneje odnosno putovanja ("from the road"), izvesna šaljivost se ogleda i u precrtanoj reči "for" koja je ispravljena u "from"

356. Blondie - Blondie

Fotografija: Shig Ikeida

fotografija svih članova grupe, u prvom planu je Blondi a ostali članovi su u nizu iza nje, svi su obučeni u crna poslovna odela, odaju utisak kompanije ili tajnih agenata, ozbiljnost, poslovnost

357. Invisibles - El Jardín de los Presentes

portret muškarca sa šminkom i vencom na glavi, šminka je delimično razmazana, kao da se radi o fotografiji nakon nastupa u kabareu, androginost, tamna strana šou biznisa

358. Peter Tosh - Legalize It

portret muzičara, bez instrumenta, sa lulom koja se dimi, u polju marihuane, fotografija ilustruje naziv albuma, politička angažovanost

359. Billy Joel – Turnstiles

fotografija mnoštva ljudi na ulazu u podzemnu železnicu, svaki lik na fotografiji ilustruje određenu pesmu (devojka sa slušalicama "All You Wanna Do is Dance", bogati par "I've Loved These Days"...), svi su okrenuti frontalno i gledaju u posmatrača, ispred njih je muzičar koji takođe gleda u kameru sa upitnim pogledom

360. Frank Zappa - Zoot Allures

fotografija članova grupe, bez instrumenata, stoje ispred fotografskog platna ili sede i poziraju, u centru je Frenk Zapa, fotografija ne deluje profesionalno, već kao da je snimljena kao radna verzija tokom profesionalnog snimanja, razotkrivanje procesa snimanja, demistifikacija

361. Rory Gallagher - Calling Card

portret muzičara, gleda u stranu sa donekle zabrinutim izrazom lica (kao da se obraća nekom sa strane), pozadina je zid od cigala, specijalna obrada fotografije – jak kontrast

362. Runaways - Runaways

portret muzičarke sa mikrofonom, fotografija za vreme koncerta, moguće da je to Cherry Currey, zavodnički pogled, ženstvenost

363. Harmonium – L'heptade

Dizajn: Michael Normandeau (gitarista grupe), Robert Lussier

fotografija narandžastih oblaka, deluju preteće i toksično, jak beli okvir oko fotografije, crna pozadina, dizajner je član grupe

364. Rolling Stones - Black and Blue

Fotografija: Hiro

fotografija članova grupe, Mik Džeger gleda u fotoaparatus dok mu Kit Ričards nešto govori i fotografisan je iz profila, fotografija je simetrična jer su dva muzičara predstavljena iz profila sa svake strane a ostali gledaju u fotoaparatus, u pozadini je more, fotografija donekle ilustruje naziv albuma – muzičari su u crnom i sa crnim kosama a more je u pozadini plavo kao i oči Mik Džegera koje su upadljivo plave boje, fotograf je poznati japanski modni fotograf

356. Serge Gainsboroug - L'Homme a tete de chou

Fotografija: Serge Geinsboroug

Skulptura: Claude Lalanne

fotografija skulpture čoveka sa glavom u obliku salate u dvorištu obraslom bršljanom, fotografija ilustruje naziv albuma (album je dobio ime po ovoj skulpturi), skulptura opisuje glavnog lika pesama na albumu koji se odbija o zidove ćelije koji su obloženi mekanim materijalom (u ludnici) a žrtva je sopstvenih telesnih želja, psihološka tema omota i albuma, fotograf je sam muzičar

366. Bob Seger and Silver Bullet Band - Live Bullet

fotografija muzičara, portret sa koncerta, crveni, narandžasti, ljubičasti i žuti tonovi, muzičar je u pokretu sa izrazom zadovoljstva, usta otvorena kao da peva, zamagljena fotografija zbog pokreta

367. Tangerine Dream – Stratosfear

Fotografija: Monique Froese (žena Edgara Froesea jednog od osnivača grupe)

fotografija pejzaža, specijalni efekti – promenjena boja, fotomontaža, geometrijske forme u koje su smešteni delovi pejzaža preklopljene preko druge fotografije pejzaža, vide se nebo, more i kamenje, pejzaž deluje kao da je snimljen na drugoj planeti, intrigantni pejzaž

368. UFO - No Heavy Petting

Fotografija: Hipgnosis

fotografija žene sa dvema cevčicama koje izlaze iz njenog vrata i vode do srca majmuna, cevčice dalje idu iz majmuna kroz tela članova grupe, intrigantna veza među elementima, možda aluzija na muško ženske odnose?, fotografija je crno bela a cevčice su crvene i plave boje kao iz udžbenika za biologiju ili medicinu

369. Gordon Lightfoot - Summertime Dream

portret muzičara, crno bela fotografija, on sa cigaretom gleda u posmatrača, fotografija je obrađena tako da je vidljivo zrno i da deluje staro, prošlost, sećanja, nostalgija

370. Be Bop Deluxe - Modern Music

fotografija članova grupe u poslovnim odelima, seting takav da implicira naučnu fantastiku – putovanja u svemir i komunikaciju sa vanzemaljcima, jedan član grupe na ruci ima sat sa antenama na čijem ekranu je ikonički prikaz vanzemaljca iz naučno fantastičnih filmova, na reveru mu je broš u obliku spejs šatla, iza njih je prikaz planete Zemlje oko koje je natpis u obliku neonskog znaka koji izražava naziv grupe, SF elementi, budućnost

371. Be Bop Deluxe - Sunburst Finish

Fotografija: John Thorton

Koncept: Bill Nelson (član grupe) i Mike Doud (radio omot Physical Graffiti)

fotografija žene koja deluje kao da je u čaši, rukama je podigla gitaru iznad ruba čaše, gitara je u plamenu, žena je naga osim što na stopalima ima sandale sa visokom potpeticom, pozadina je crvena, ženska seksualnost, muzika prikazana kao zapaljiva – gitara gori u plamenu (dosta puta se pojavljuje na omotima)

372. Scorpions - Virgin Killer

Dizajn: Steffan Bohle

Fotografija: Michael von Gimbut

fotografija nage desetogodišnje devojčice sa pukotinom stakla koja prikriva njene genitalije, kontraverzna fotografija, album je negde prodavan u neprovidnoj foliji a negde sa alternativnim omotom, fotografija ilustruje pesmu po ojoj je nazvan album, dizajner je iz izdavačke kuće i znao je da će fotografija biti problematična, fotografija i dalje podstiče kontraverze iz ponedje je cenzurisana i na Internetu, članovi grupe nisu učestvovali u dizajnu i nije im se svidela ni ideja ni omot a danas u intervjuima žale zbog tog omota, privlačenje pažnje, kontraverza, šokantna fotografija

373. Shakti - Shakti with John McLaughlin

fotografija muzičara sa instrumentom, on ne svira već pozira sa gitarom (naslonjen je na nju), fotografija je ponovljena tri puta u različitim dimenzijama i sa manje zasićenim bojama – poslednja je bez boje – crno bela, u gornjem levom uglu, na zidu, je nekakav reljef, intrigantni element, ponavljanje iste fotografije kao intrigirajuća procedura

374. Styx - Crystal Ball

kristalna kugla u šakama, u kugli je balerina

375. Ambrosia - Somewhere I've Never Travelled

fotografija članova grupe, bez instrumenata, simetrično postavljeni, iznad njih je trougao ispunjen duginim bojama koje se prelivaju jedna iz druge, dodatak na omotu od kog je mogla da se napravi piramida duginih boja, potreba za originalnošću, omot kao trodimenzionalni objekat, naučno fantastični elementi, delimično referiranje ka nazivu albuma, pretencioznost

376. Keith Jarrett – Staircase

fotografija skromnih stepenica koje su fotografisane sa strane tako da im se vidi samo bočna strana pa deluju kao oblik a ne kao trodimenzionalna forma, svetlo braon i beli tonovi, kompozicija podseća na slikarske kompozicije geometrijske apstrakcije, referiranje ka slikarstvu i ka klasičnoj umetnosti, fotografija opisuje naziv albuma

1977.

377. Fleetwood Mac – Rumors

Foto: Herbert Worthington

Dizajn: Desmond Strobel

dva člana grupe – Flitvud i Niks obučeni u renesansne kostime, Niks je obučena u svoju scensku personu “Rhiannon” dok Flitvud oko struka ima vezane dve loptice koje mu vise između nogu ludirajući na testise, ove loptice je uvek imao na sceni i često ih koristio da svira na njima, u ruci flitvud drži staklenu kuglu kroz koju se referira ka drugim albumima i omotima iste grupe, referiranje ka scenskim personama, kreiranje celokupnog imidža

378. Television - Marque Moon

Fotografija: Robert Mapplethorpe

fotografija članova grupe, jedan član (Verlaine) je malo ispred svih, svi napeto deluju, Verlen je jednu čaku savio i drži je malo ispred sebe, specijalni efekti, fotokopiranjem dobijeni kolorit i zrnasta struktura, članovi grupe uključeni u proces kreiranja omota (jedan član grupe je odneo fotografiju u prodavnici i tražio od radnika da žmureći, nasumice podesi parametre za fotokopiranje, poput procesa koji je koristio Endi Vorhol u sito štampi), referiranje ka pank umetnosti, referiranje ka pop artu

379. Pink Floyd – Animals

Fotografija: Hipgnosis

Dizajn: Roger Waters

fotografija Batersi elektrane, iznad nje, na nebu je ogromno roze prse, boje su gotovo veštačke i deluju toksično, crni dim se meša sa plavi nebom i belim oblacima, scena deluje kao da je nastupila nuklearna katastrofa, sociološke teme, kritika društva, veza sa nazivom albuma, član grupe osmislio rešenje omota, veliki budžet za omot, sve na fotografiji je stvarno (konstruisan je balon u obliku svinje, interesantni narativi sa snimanja fotografije (svinja se otkočila a čovek sa puškom nije bio unajmljen z drugi dan snimanja te je svinja izazvala pometnju u avio saobraćaju), tema sa omota je proširena i na etikete – na jednoj strani je fotografija psa kroz riblje oko objektiv a na drugoj strani ovca i prase, takođe na seoskom imanju), referiranje ka Džordž Orvelu i njegovom delu 1984. (umesto kritike komunizma, Waters kroz album kritikuje kapitalizam), politički angažovan omot

380. David Bowie – Low

Fotografija: kadar iz filma "The Man Who Fell To Earth", Cinema 5

Koncept omota: David Bowie

fotografija muzičara, kadar iz filma, portret iz profila, igra rečima sa terminom “low profile” - naziv albuma i fotografija su zajedno rebus, koloristička obrada fotografije deluje nadrealno, narandžasti topli tonovi, jaki kontrasti, referiranje ka pop artu i Endi Vorholu, referiranje ka Salvador Dalijevom nadrealizmu, muzičar je kreator koncepta albuma

381. The Clash - The Clash

Fotografija: Kate Simon

fotografija članova grupe, urbani eksterijer, fotografisano na prilazu prostoriji gde je grupa imala prostor za probe u Kemdenu, obrada fotografije – solarizacija, podseća na fotokopiju, oštri kontrasti crne i bele, ivice fotografije nepravilne, deluje kao da je iscepana iz novina i zalepljena na omot, referiranje ka DIY tehnikama pank potkulture, članovi grupe u odeći u pank stilu, britanska zastava na odeći, politički i socialni aktivizam

382. Steely Dan – Aja

Fotografija: Hideki Fujii

portret žene (Sayoko Yamaguchi), oštri valerski kontrast, portret deluje skoro apstraktno, vidljiv je samo prednji deo lica iz profila i traka sa odeće u crvenim i belim tonovima, ostatak omota crn, fotografski minimalizam, žena kao umetnički objekat

383. Elvis Costello - My Aim Is True

Dizajn: Barney Bubbles

fotografija muzičara sa instrumentom, poza poput Elvisa Prislija, Kostelo nosi naočare poput Badi Holija, ova poza je postala ikonična i zaštitni znak Elvis Kostela, oko fotografije su crnobela kvadratna polja u kojima je upisano "Elvis is King", obrada fotografije tako da su boje izmenjene, deluje kao fotokopija u boji, referiranje ka muzici pedesetih i šezdesetih, referiranje ka pank potkulturi

384. Wire - Pink Flag

Koncept: članovi grupe

fotografija štapa za zastavu, bez zastave, roze fleka na plavom zidu daje iluziju da je na štapu roze zastava dok plavi zid deluje kao nebo, omot se znatno razlikuje od ostalih pank omota tog vremena (nema Mejlptropovih fotografija, fotokopija, kolaža), na omotu je samo ime grupe dok naziv albuma odaje samo fotografija, fotografija opisuje naziv albuma

385. Kraftwerk - Trans Europe Express

Fotografija: Maurice Seymour

fotografija članova grupe, obučeni kao lutke, fotografija retuširana tako da lica deluju kao da su od plastike, na ostalim fotografijama su takođe članovi grupe na isti način obrađene, referiranje ka elektronskoj muzici, odsustvo prirodnosti

386. David Bowie – Heroes

Fotografija: Masayoshi Sukita

portret muzičara sa karakteristično postavljenim šakama, crno bela fotografija, inspiracija za fotografiju je slika Roquairol nemačkog umetnika Erich Heckela, referiranje ka Bouvijevoj saradnji sa Igi Popom na albumu Idiot koji je izašao iste godine, Bouvijev album iz 2013. (Next Day) je sa istom fotografijom koja je skoro cela prekrivena belim kvadratom, referiranje ka noveli Jean Paula – Titan u četiri toma (Roquairol je jedan od junaka iz romana)

UNCUT: It is often said that the album sleeve was an allusion to Gramatte's self-portrait or to Heckel's Roquairol - is either of these correct? And did the Heckel painting also inspire Iggy's The Idiot cover?

DB: Heckel's Roquairol and also his print from 1910 or thereabouts called Young Man was a major influence on me as a painter. I personally couldn't stand Gramatte. He was wishy washy in my opinion. I have seen the Gramatte in question but no, it was Heckel.

387. Billy Joel – Stranger

Fotografija: Jim Haughton

na fotografiji je muzičar, crno bela fotografija, intrigantni elementi/predmeti, psihološki i emotivno kompleksne poruke poput onih u pesmama, mnogo implikacija i simbolike, maska poput lica lutke na jastuku, muzičar sedi zgrčen na krevetu i posmatra tu masku, na zidu visi par bokerskih rukavica (simbolizuje predaju i prepuštanje), psihološke teme, muzika se prikazuje kao nešto više od puke zabave

388. Ramones - Rocket To Russia

Fotografija: Danny Fields (menadžer grupe)

fotografija svih članova grupe, urbani eksterijer (iza kluba CBGB), zid od cigala u pozadini, sličan fotografiji sa njihovog prvog albuma, dosta đubreta okolo, deluju kao da im je dosadno i da im smeta fotografisanje, svima su pocepane pantalone na kolenima i svi su u karakteristični kožnim jaknama, jaki crno beli kontrasti koji podsećaju na fotokopiju, referiranje ka pank stilu, referiranje ka ranijim omotima iste grupe, potreba da se održi kontinuitet imidža

389. Iggy Pop - Lust for Life

Fotografija: Andy Kent (takođe muzičar iz grupe You Am I iz Australije)

portret muzičara, crno bela fotografija, širok osmeh i pogled u kameru, deluje vrlo životno, iza portreta je beli okvir a iza njega žuta pozadina omota koja stvara utisak opasnosti i toksičnosti

390. Iggy Pop - The Idiot

Fotografija: Andy Kent (takođe muzičar iz grupe You Am I iz Australije a kasnije i član grupe Igi Popa)

portret muzičara, slabiji kontrasti, deluje kao amaterska fotografija zbog slabih kontrasta i lošeg fokusa, poza identična pozi na slici Erika Hekela – Roquairol, referiranje ka saradnji sa Bouvijem, opis naziva albuma (izraz lica deluje kao da je mentalno poremećena osoba), fotograf je kolega/inženjer zvuka/kasnije član grupe

391. Brian Eno - Before and After Science

Fotografija: Ritva Saarikko (tadašnja devojka muzičara)

portret muzičara, krupni plan lica, crno bela fotografija, specijalni efekti/solarizacija, izrazito jak kontrast crne i bele bez sivih, lik skoro neprepoznatljiv vidljivo zrno, umetničke pretenzije

392. Rush - A Farewell to Kings

Fotografija: Yosh Inouye

na fotografiji je prikazana marioneta u kitnjastoj fotelji (poput kraljevskog prestola), lutka je opuštена i beživotna, u pozadini je ruševina koja deluje kao nekadašnja tvrđava, dalje u pozadini je fabrički dimnjak i soliter, fotomontaža iz više fotografija (prema tvrdnjama dizajnera Hugh Syme) referiranje ka nazivu albuma, kralj-lutka je poruka koja je osmišljena kako bi se izrazio besmisao tradicije i nasleđa koje više niko ne shvata ozbiljno, socijalno politički aktivizam

393. Congos - Heart of the Congos

na fotografiji je dvojica muzičara sa mnogo kongosa, sviraju kongose i obojica gledaju ka kameri, u pozadini je policia i fotografija na kojoj je neka afroamerička osoba, deluje kao njihov prostor za vežbanje, fotografija bukvalno predstavlja naziv albuma i grupe

394. Supertramp - Even in the Quietest Moments

na fotografiji je klavir prekriven snegom u eksterijeru, u pozadini su planinski vrhovi, note na klaviru sa naslovom "Fool's Overture" su ustvari note himne SAD, fotografisano u blizini studia-kolibe na području ski centra Eldora Mountain Resort, politička angažovanost, pesme takođe referiraju ka istoriji (govor Vinstona Čerčila "Never Surrender"), ironija (naslov na notama), kontrast između koncertnog klavira (kulture) i prirode, intrigantni elementi

395. Various Artists - Saturday Night's Fever

fotografija Džon Travolte iz filma Groznica subotnje večeri, u sredini je uokvirena fotografija članova grupe Be Gees, veći deo fotografije prekriva dezen svetlećeg podijuma iz disko kluba, referiranje ka filmu i disko muzici

396. Yes - Going For The One

Dizajn: Hipgnosis

nag muškarac fotografisan sa leđa, posmatra visoke solitere sa dominantnim vertikalnim linijama, oko muškarca su mehurići vode, preko fotografije su geometrijske linije koje presecaju kompoziciju, kontrast prirode (nag muškarac i mehurići) i arhitekture, intrigantni elementi, diskontinuitet u dizajnu omota ove grupe (Roger Dean je do tada bio dizajner svih njihovih omota), reflektuje i promenu u muzičkom stilu koja više naginje ka susretu fjužn pop muzike sa prog rokom

397. Eric Clapton – Slowhand

fotografija vrata gitarte i šake muzičara na njemu, crno bela fotografija, bela ravna pozadina, ilustracija naziva albuma i možda muzičkog stila (spora ruka je stavljena u kontekst ruke muzičara)

398. Fela Kuti – Zombie

Dizajn: Ghariokwu Lemi

Fotografija: Tunde Kuboye

kolaž iz dve fotografije, na jednoj je Fela Kuti sa mikrofonom a na drugoj vojnici u oklopima, politička angažovanost, referiranje ka policijskom maltretiranju (ispunjavanje naredjenja poput zombija), druga fotografija snimljena na vojnoj paradi

Ghariokwu Lemi u knjizi "Fela and Me" opisuje proces nastanka ovog omota: "Mislim da mi ponekad univerzum daje materijal kada nešto mnogo želim ili mi je potrebno za moju umetnost. Tunde je ušao baš u pravi čas sa ovim neverovatnim fotografijama. Dok smo ih pregledali, nisam mogao da suzdržim uzbuđenje kada sam prepoznao materijal za kojim sam žudeo svim srcem. Samo sam uzviknuo 'Aaaaaahhh, ovo ću da upotrebim za omot čoveče!' Uz Tundeovu dozvolu, izabrao sam fotografije vojske i nekoliko Felinih. Počeo sam da pravim kolaž za omot. U mom studiu sam suzio izbor na 4 fotografije. Sećam se da sam se u tom momentu osećao kao šaman. Pokušavao sam da ih uklopim a slike su se same postavile u položaj koji podseća na Ifa divinaciju, bez mog svesnog napora. Brzo sam zalepio fotografije lepljivom trakom a onda olovkom zabeležio njihov položaj..."

399. Ac/Dc - Let there Be Rock

Fotografija: Colin Stead

više preklapljenih fotografija prstiju na vratu gitare, crno bela fotografija, fotomontaža, posebni efekti, van fokusa, u kontekstu naziva albuma sugeriše da je gitara fokus rok muzike

400. Ramones - Leave Home

Fotografija: Moshe Brakha

fotografija članova grupe u za njih uobičajenoj odeći (pocepane farmerke i kožne jakne), fotografija u boji, fotografisano na krovu zgrade na Menhetnu, slikom dominira betonska greda, fotografija je jakih boja i deluje preekspozirano, fotografija je kadirana tako da je horizont postavljen dijagonalno da bise postigla dinamika

401. Genesis - Seconds Out

fotografija sa koncerta, fotografija muzičara na bini iz publike, u prvom planu su svetla reflektora koja bacaju zrake kroz dim na binu

402. Dennis Wilson - Pacific Ocean Blue

Fotografija: Karen Lamm-Wilson (supruga muzičara)

portret muzičara, sugeriše se njegova običnost, fotografisano u eksterijeru, veoma ozbiljan izraz lica prekrivenog bradom i brkovima

403. Stranglers - Rattus Norvegicus

Fotografija: Trevor Rogers

fotografija članova grupe, enterijer neke lovačke kuće ili manjeg prirodnjačkog muzeja, na zidu su lovački trofeji – glave divljih životinja, latinski naziv sugeriše da se možda radi o prirodnjačkom muzeju i da su i sami članovi grupe eksponati (mada fotografija to ne sugeriše)

404. Neil Young – Decade

Dizajn: Tom Wilkes

kofer od gitare sa mnoštvom nalepnica, naslonjen je na ženu tako da deluje kao da je kofer njeno telo, njene ruke su raširene u stranu, scena je snimljena u pustinji, možda referiranje ka fotografiji sa omota Wish You Were Here (trgovački putnik u pustinji sa koferom) ali sa drugačijom porukom – koja nema veze sa prevarama muzičke industrije već sa lepotom muzike, muzika se povezuje sa ženstvenošću – gitara i obline ženskog tela

405. Ian Dury - New Boots and Panties

Fotografija: Chris Gabrin

Dizajn: Barney Bubbles

na fotografiji su Ian Dury i njegov sin Baxter ispred prodavnice Axford donjeg veša, refleksija na izlogu ukazuje na to da se preko puta njih nalazi Woolworth prodavnica donjeg veša, naziv albuma i fotografija se odnose na navodno Durijevo pravilo da uvek kupuje polovnu odeću ali veš i obuću uvek novu, referiranje ka navodima iz života umetnika, fotografija opisuje naziv albuma

406. Peter Gabriel - Peter Gabriel

Fotografija: Peter Christopherson (Hipgnosis)

fotografija muzičara koji se vidi kroz prednje staklo automobila, automobil je prekriven kapljicama vode, plavičasti tonovi, depresivan izgled lica, u očima je nosio sočiva kao ogledala specijalno izrađena za ovaj omot, vlasnik automobila je Storm Thorgerson iz Hipgnosis, fotografija je bila crno bela ali je naknadno dodata boja, nema naziva albuma i autora na omotu, muzičar je na suvozačevom sedištu a vozač se ne vidi, album su zbog omota često nazivali "Car"

407. Thin Lizzy - Bad Reputation

fotografija članova grupe, bez instrumenata, portreti, specijalni efekti/solarizacija, jak kontrast crne i bele tako da su crte lica jedva prepoznatljive, omot sugeriše da jedan član grupe nije bio dovoljno prisutan u kreiranju albuma (Brian Robertson – gitarista) jer nije prisutan na omotu

408. Muddy Waters - Hard Again

Fotografija: Richard Avedon

fotografija muzičara pri ulasku u studio fotografa, u kaputu i sa šeširom, elegantna odeća, nasmejanog izraza lica, uokvirena fotografija, crno bela fotografija

409. Culture - Two Sevens Clash

fotografija članova grupe u kontrastu, vide se njihove siluete a u pozadini je more, uokvirena fotografija na žutoj pozadini, nesklad u obliku slova čiji stilovi se razlikuju (naziv albuma je jedan stil, naziv grupe drugi stil a dve sedmice treći stil u obliku slova)

410. Townes Van Zandt - Living in the Old Quarter

Fotografija; Steve Salmieri

fotografija muzičara koji stoji pored prozora kroz koji se vide zgrade, sa kaubojskim šeširom, nag do pojasa, osvetljava ga svetlo sa prozora, na zidu je njegova senka, referiranje ka kantri stilu

Iz časopisa The Village Voice, 3. Oktobar, 1977, autor Jerry Leichtling - "Townes Van Zandt: Out of the Shadows": "Postoji izvanredna fotografija na omotu novog albuma Townes Van Zandta. Fotografija, autora Steve Salmieria je štampana vrlo tamnim tonovima na omotu malo svetlija za korišćenje u oglašavanju. On je bez košulje sa svojim kaubojskim šeširom, polu osvetljen dnevnim svetlom koje prolazi kroz prozor. On i njegova senka stoje zajedno u čošku, senka deluje kao da je pod većim uglom. Ni on ni senka ne deluju kao da dolaze iz nečega. Fotografije Van Zanda ga retko prikazuju sa osmehom. Pre ga prikazuju kako je jednostavno tu - ravan, pomalo ofucan, kako žmirka, kao na fotografijama farmerskih porodica u vreme depresije."

411. Jackson Browne - Running On Empty

fotomontaža od dve fotografije, fotografija kompleta bubnjeva, fotografija auto puta kroz brda, specijalni fotografski efekti, pejzaž i put su u jakim kontrastima, put je vrlo prav a oblaci su jasno vidljivi, narandžasti tonovi, referiranje ka putovanju (u fizičkom i muzičkom smislu), verovatno želja da se muzika predstavi kao neka vrsta putovanja

412. Richard Hell and the Voidoids - Blank Generation

Fotografija: Roberta Bayley

fotografija na kojoj je Ričard Hel u raskopčanom i raširenom sakou, golih grudi na kojima je napisano "You make me...", na fotografiji frontmen grupe, referiranje ka pank potkulturi (frizura, odeća i stav), natpis na grudima sugerise vezu sa nazivom albuma (odgovornost za nečije stanje je u tuđim rukama)

413. Alan Parsons Project - I Robot

Dizajn: Hipgnosis

fotografija članova grupe na pokretnim stepenicama koje su obložene staklom i isprepletane (snimljeno na aerodromu Šarl de Gol u Parizu, možda referiranje ka omotima Bitlsa (portreti muzičara na stepenicama ali futuristička varijanta) album je koncipiran na osnovu Isak Asimove naučnofantastične "Robot" trilogije koja se bavi temom veštačke inteligencije

414. Lynyrd Skynyrd - Street Survivors

na fotografiji su članovi grupe jedan do drugog u šarenoj i raznolikoj odeći, stoje na ulici a svuda oko njih je vatra, bez instrumenata, glavni pevač Van Zant nosi majicu koja opisuje album Nil Janga "Tonight's the Night", drugi član grupe nosi majicu sa natpisom "vegetarian", treći sa natpisom "my grass is blue", referiranje ka Nil Jangu, vegetarijanskoj ishrani

415. Cheap Trick - Cheap Trick

Fotografija: Jim Houghton

fotografija članova grupe, bez instrumenata, dva člana grupe sa strane su sa komičnim izrazima lica, jedan drži fotografiju kao da ju je upravo stekao i u strahu je da će mu je oduzeti, isti seting koristili su i na kasnijim omotima (dva fizički atraktivnija člana grupe u sredini a dva manje atraktivna, sa komičnim izrazima lica sa strane), igranje uloga ili kreiranje javnih persona (uloga opasnih i privlačnih momaka i uloga smotanih i neprivlačnih) retro odeća, kao sa početka XX veka

416. The Jam - This is Modern World

Fotografija: Gered Mankowitz

fotografija članova grupe, bez instrumenata, u svakodnevnoj odeći koja ne implicira određeni stil, jedan član grupe ima strelice koje pokazuju ka gore i ka dole od lepljive trake na džemperu, bedževi jedino impliciraju vezu sa britanskom potkulturnom scenom (modsima), slikano ispod nekog mosta u Zapadnom Londonu, u daljini se vide modernističke zgrade, referiranje ka modsima i modernizmu

417. Cheap Trick - In Color

fotografija dvojice (od 4 članova grupe) koji igraju ulogu "privlačnijih" članova grupe, fotografija je u boji, njih dvojica su na motociklima, fotografisani kao opasni momci, sa druge strane je crno bela fotografija druga dva člana grupe okrenuta naopako, iznad je natpis "...and in black and white", oni su na biciklima, igraju ulogu neprivlačnih članova grupe, igranje uloga kao i na prethodnom omotu, nepretencioznost, referiranje ka statusu rok zvezde kao i kritika takvih odnosa

418. Ted Nugent - Cat Scratch Fever

Fotografija: Paul Coerten

portret muzičara, izraz lica kao da mu je izuzetno neprijatno, kao da je u grču, razrogačene oči, iskeženi zubi, raščupana duga kosa, referiranje ka nazivu albuma, humor

419. Dead Boys - Young Loud and Snotty

Fotografija: Glenn Brown

fotografija članova grupe, bez instrumenata, tamna fotografija, snimano noću, nalaze se u uskom prolazu, zid od cigala, obučeni u pank stilu, veza sa ostalim omotima gde se pojavljuje zid od cigala

420. The Jam - In the City

fotografija članova grupe u odelima, sa kravatama, ispred zida sa pločicama kao da se radi o toaletu, sprejom na pločicama je ispisan naziv grupe, referiranje ka pank potkulturi (izrazi lica, naočari, natpis na zidu) i zaokret od mod stila, buntovništvo, ironija (odela i pank frizure i izrazi lica)

421. Jethro Tull - Songs from the Wood

frontmen grupe Ian Anderson sedi na panju u šumi, ispred njega je lonac u kome se nešto kuva, na vatri, pored njega je šešir, referiranje ka nazivu albuma, ruralni stil, referiranje ka vezi sa prirodom kao kontrast kulturi

422. Parliament - Funkentelechy Vs the Placebo Syndrome

futuristička scena, čovek sa tamnom ronilačkom maskom na očima, multipliciran, futuristička puška iz koje izlazi roze dim nalik na zvučne talase, izmišljeni likovi (Sir Nose – neprijatelj fank muzike, bop gun – specijalno oružje), referiranje ka fank stilu, igranje uloga, kreiranje narativa

423. Heart - Little Queen

Koncept omota: Heart

fotografija dve muzičarke (sestre Wilson), renesansni kostimi, seosko imanje, koza u pozadini, još članova grupe u pozadini, drvena koliba u pozadini, uprkos odeći, deluju kao da je u pitanju nomadsko pleme, referiranje ka prošlim vremenima i hipi potkulturi (nomadi)

424. Radio Birdman - Radios Appear

fotografija članova grupe, neki članovi drže u rukama gitare, oštar crno beli kontrast, bela pozadina, ozbiljni i preteći izrazi lica, referiranje ka pank potkulturi, fotografija snimljena iz gornjeg rakursa

425. UFO - Lights Out

Dizajn: Hipgnosis

fotografija dva člana grupe snimljena u unutrašnjosti Battersea elektrane, članovi grupe poziraju kao radnici koji se više bave svojim izgledom rok zvezda nego poslom, njihova radna odeća je raskopčana, jedan od njih deluje kao da izlazi iz odeće (kao gusenica koja napušta larvu), naziv albuma referira ka nestanku struje u Britaniji zbog protesta radnika, socijalna angažovanost, seksualne aluzije

426. Leonard Cohen - Death of a Ladies Man

Fotografija: Anonymous Roving Photographer at a Forgotten Polynesian Restaurant

fotografija muzičara okruženog dvema ženama, crno bela fotografija, fotografija deluje kao da je snimljena bez saglasnosti ljudi na fotografijama, potpis fotografa kao anonimnog fotografa sa specifikacijom mesta na kom je fotografija snimljena, utiče na fotografsku poruku i njen je deo – muzičar je “uhvaćen u opskurnom restoranu sa dve dame, lica žena izlaze iz kadra, referiranje ka nazivu albuma (na slici je Ladies Man)

427. Klaus Shulze – Mirage

Fotografija: Guido Harari (fotograf i muzički kritičar)

fotografija je portret žene, specijalni fotografski efekti/solarizacija/retuširanje/izmena boja, referiranje ka sintetičkom zvuku i umetničkim aspiracijama

428. Al Di Meola - Elegant Gipsy

montaža od dve fotografije, prva je portret muzičara, sa instrumentom, nije u toku sviranja, elegantan okvir od naočara i vrlo uredna odeća, aluzija na naziv albuma, u pozadini je druga fotografija flamenko igračice u okretu, referiranje ka španskoj narodnoj muzici i virtuoznosti muzičra

Autor bloga Jazzexplorer i ljubitelj džez muzike: “Ovo je umetničko delo koje je u potpunosti u saglasju sa nazivom albuma...To je jedan od razloga zbog koga sam uvek bio naklonjen vinilu, zbog velike radosti što sam u mogućnosti da

se divim omotu kao pravom umetničkom delu, što sam u mogućnosti da vidim detalje koje je umetnik želeo da vidim, na parčetu kartona koji je devet puta veći od omota kompaktnog diska.”

429. John Coltrain - Afro Blue Impressions

portret muzičara sa instrumentom, nije u toku koncerta, on sedi a saksofon mu je u rukama, pogled i izraz lica su pomalo zabrinuti i zamišljeni, monohromatska fotografija u plavičastim tonovima, jaka svetlosna refleksija na saksofonu

430. Blue Oyster Cult – Spectres

Fotografija: Eric Meola
Dizajn: Bill Gawlik

na fotografiji su članovi grupe koji sede za okruglim stolom u nekoj alhemičarskoj ili opskurnoj biblioteci, dosta refleksija referira ka upotrebi lasera na nastupima po kojoj je grupa poznata, simbol Saturna (Kronosa) se pojavljuje na svim omotima grupe a podseća na simbol starogrčki simbol haosa, isti simbol je koristio Bill Gawlik u svojoj master tezi “Grad budućnosti” na arhitektonskom fakultetu Stony Brook univerziteta, simbol se ne vidi na omotu kompaktnog diska i kasete zbog veličine, u pozadini je stari časovnik koji pokazuje ponoć, sa strane se vidi šaka sa skulpture, mnoštvo intrigantnih elemenata, okultno, alhemija

431. Peter Tosh - Equal Rights

omot se sastoji iz multipliciranog portreta muzičara i naziva albuma, njegova kapa i bedževi na njoj vizuelno upućuju na politički i društveni angažman, perforacije između multipliciranih fotografija asociraju na političke letke, album se bavi uticajem muzike na jamajčane od šesnaestog veka

432. Rod Stewart - Foot Loose and Fancy Free

portret muzičara, duga kosa, zamišljen pogled, mek fokus i svetle boje slabijih kontrasta, fotografija u eksterijeru, deluje romantično

433. Joni Mitchell - Don Juan's Reckless Daughter

fotomontaža od fiše fotografija, solarizacija, na jednoj od njih je Džoni Mičel kao crnkinja/crnac i njen alterego – crnac sa imenom “Art Nouveau”, u muškoj odeći, sa bradom i brkovima, šeširom i u kicoškom stilu, pozadi je ona kao žena u modernističkoj haljini na kojoj su odštampane lutke u obliku miševa, još jedna fotografija androginog mladića/devojke iz profila, ispred su dve bele golubice, intrigantni elementi, androginost

434. Mink DeVille – Cabretta

Fotografija: Eric Stephen Jacobs

portret muzičara, poluprofil, bez instrumenta, crno bela fotografija na beloj pozadini koja se “preliva” postepeno u narandžastu, fotograf je radio za Dejvid Bouvija i taj uticaj je vidljiv i na ovom omotu

435. Emmylou Harris - Luxury Liner

portret muzičarke u boji, bez šminke, pola lica je u senci, pogled u posmatrača

436. George Thorogood and the Destroyers - George Thorogood and the Destroyers

dve fotografije – jedna pored druge, na obe je muzičar sa gitarom u procesu sviranja, u zanosu, referiranje ka gitarskoj muzici i virtuoznosti

437. The Stranglers - No More Heroes

Fotografija: Trevor Rogers
Umetnički direktor: Paul Henry

fotografija cvetnog venca na mrtvačkom sanduku iz venca vire repovi pacova (zaštitni znak grupe), naziv albuma je ispisana na kartici u sredini venca, pacovi se pojavljuju na mnogim omotima grupe, intrigantni elementi, socijalna angažovanost, prethodno je bila snimljena druga fotografija – jednog člana grupe na grobu Trockog ali je ona odbijena i zamenjena ovom

438. Crosby, Stills and Nash – CSN

Fotografija: Joel Bernstein

fotografija članova grupe na palubi jedrilice, svako gleda u svom pravcu, metafora za grupu kao posadu koja je na istom brodu ali svaki član grupe ima svoju viziju, opušteni i nasmejani izrazi lica

439. Vibrators - Pure Mania

Fotografija: Keith Morris

na fotografiji je mladić obučen u pank stilu, u rukama drži novine sa fotografijom (verovatno grupe na koncertu), on je dosta umanjen u odnosu na veliko slovo V koje dominira omotom na beloj pozadini, za naziv albuma su korišćena različita slova roze boje, što referira ka ostalim pank omotima

440. Ultravox – Ultravox!

Fotografija: Gered Mankowitz

fotografija članova grupe, glam rok stil, ispred zida od cigala na kome je neonski znak za naziv grupe i albuma (nekoliko omota do sada ima neonske znakove posebno pravljene za omot albuma), uzvičnik otkriva vezu sa krautrok pravcem i grupom Neu! Koja ga je koristila od 1974. godine, referiranje ka drugim grupama i muzičkom pravcu

441. The Kinks – Sleepwalker

Fotografija: James Wedge

Umetnički direktor: John Dyer

portret muškarca koji kao da pleše, podignuta šaka, maska na licu, retuširana crnobela fotografija, naziv albuma stavlja fotografiju u kontekst

442. Cluster and Eno - Cluster and Eno

Dizajn omota: Cluster (nemačka muzička grupa)

fotografija neba i biljaka, u centru je mikrofonski deluje kao neka vrsta mehaničke biljke, sugeriše vezu muzike i prirode, odnos kulture i prirode

443. Santana – Moonflower

Fotografija: Yoshikazu Shirakawa

fotografija pejzaža, vrhovi planina koji izviru iz oblaka (verovatno iz monografije Himalayas koju je fotograf objavio 1971. godine)

444. Linda Ronstadt - Simple Dreams

fotografija muzičarke u provokativnom svilenom ogrtaču, pred ogledalom, ona ne posmatra svoj odraz, već zamišljeno gleda u stranu, zrnasta tekstura slike, naziv albuma kontekstualizuje fotografiju (sanjarenje)

1978.

445. Bruce Springsteen - Darkness on the Edge of Town

Fotografija: Frank Stefanko

portret muzičara, deluje kao pripadnik radničke klase, u enerijeru, ispred roletni i jeftinih starih tapeta, pogled u kameru, fotograf je 40 godina fotografisao Springstina

Prema rečima Brus Springstina: "Kada sam video fotografiju rekao sam ' To je momak iz pesama.' Želeo sam deo sebe koji je još uvek taj momak da bude prikazan na omotu. Frenk je odvajao od tebe svu slavu i ostavljao te sa tvojom suštinom. O tome se i radi u pesmama."

446. Van Halen - Van Halen

fotografije muzičara sa koncerta, četiri fotografije dele omot na četvrtine, na svim su muzičari za svojim instrumentima, upadljiva je Van Halenova gitara po kojoj je bio poznat, fotografisano u klubu gde su često nastupali – Whisky a Go Go, gitara se danas čuva u Smitsonian institutu a napravio ju je sam Van Halen, značaj instrumenata u muzici, virtuoznost

447. Elvis Costello - This Year's Model

Dizajn: Barney Bubbles

Fotografija: Chris Gabrin

portret muzičara sa fotoaparatom, fotoaparat je isti kao onaj kojim je i snimljena fotografija, deluje kao da je on fotograf a posmatrač model, referiranje ka nazivu albuma, fotografija kontekstualizuje naziv albuma – model je posmatrač, omot je namerno štampan sa greškama, vide se štamparske oznake i skala boja, početna slova imena muzičara i albuma su odsečena, ploča kao industrijska roba, ironija, duhovitost, insistiranje na stilu odevanja po kome je muzičar bio poznat

448. Blondie - Parallel Lines

zajednička fotografija članova grupe, fotografija iz studia, pozadina su crne i bele linije koje su paralelne, članovi grupe su u crnim odelima i belim košuljama i crnim kravatama tako da i oni deluju kao da su paralelne linije, samo se ističe pevačica Debi Heri koja je u belom i jedina nije nasmejana, ilustrovanje naziva albuma, humor, omot ovog albuma se nije svideo članovima grupe jer je ilustrovaio nepravedno identifikovanje grupe sa Debi Heri dok su ostali članovi bili smatrani zamenjivim od strane njihovog menadžera (Peter Leeds), omot napravljen bez pristanka članova grupe što je rezultiralo prekidom sa menadžerom grupe

449. The Cars - The Cars

fotografija žene – ruski model, novinarka i muzičarka Natalia Medvedeva, jaka šminka – crveni karmin, providan automobilski volan, širok osmeh, ikonična fotografija koja je često bila u upotrebi sedamdesetih godina (posteru u radio stanicama i sobama, reklame i sl.), referiranje ka pesmama (odnosi sa devojkama) i ka nazivu grupe i albuma (automobil), seksualnost

450. Rolling Stones - Some Girls

Dizajn: Peter Corrston

Ilustracije: Hubert Kretzschmar

različite frizure i isečena lica, kroz otvore su bile vidljive fotografije poznatih žena - Lucille Ball, Farrah Fawcett, Raquel Welch kao i imanja Judy Garland i Marilyn Monroe, omot je prouzrokovao tužbe jer su fotografije retuširane tako da likovi deluju kao da su iz kabarea, likovi su izmešani sa fotografijama članova grupe koje su takođe na isti način retuširane, na zadnjoj strani su reklame za ženski donji veš, seksualnost, odnosi među polovima, androgenost, potrošačko društvo

451. The Jam - All Mod Cons

Dizajn: Bill Smith (iz grupe The Jam)

Fotografija: Peter Kodick

fotografija članova grupe u sobi bez stvari, lamelni, jeftin parket, mod stil oblačenja, referiranje ka nazivu albuma

452. Rush - Hemispheres

Fotografija: Yosh Inouye

na omotu su dva čoveka – jedan u odelu sa cilindrom i štapom a drugi nag u baletskoj pozi kao Dionis, oni stoje na hemisferama mozga, aludiranje na odnos kulture i prirode, metafora za područja leve i desne hemisfere mozga, referiranje ka psihologiji, sociologiji, intelektualizam, kontekstualizacija naziva albuma

453. Big Star - Third/Sister Lovers

fotografija žena koje leže na peščanoj plaži u kupaćim kostimima, njihova tela formiraju zvezdu, fotografija je obrađena tako da deluje staro – sa izbledelim tonovima, fotografija referira ka nazivu grupe, ženstvenost, seksualnost

454. Kraftwerk - The Man-Machine

Fotografija: Ralf Hütter (član grupe)

Fotografija: Gunter Frohling

fotografija članova grupe, inspirisana umetnošću Suprematizma i ruskog umetnika El Lisickog, članovi grupe su u crvenim košuljama i sa crnim kravatama, tipografija sa ruskih postera, futurizam, ruska avangarda, referiranje ka umetničkim pravcima, elektronskoj muzici, raskid sa prošlošću, pogled u budućnost, intelektualizam, važnost vizuelnog izraza vidljiva i na nastupima, koncept – članovi grupe

455. Talking Heads - More Songs About Buildings and Food

Koncept: David Byrne

Fotografija: Jimmy De Sana

omot se sastoji od 529 polaroid fotografija poređanih u mozaik koji prikazuje članove grupe, objektivizacija fotografije – fotografija kao predmet, referiranje ka svakodnevnoj fotografiji i porodičnoj fotografiji i njenoj upotrebi u eksperimentalnom stilu, koncept – član grupe, članovi grupe deluju kao predmeti

456. Police - Outlandos d'Amour

fotografija članova grupe, svima je kosa plave boje iako je jedino Sting zaista plavokos, ostali članovi grupe su se ofarbali za ovu fotografiju, posebni fotografski postupci solarizacija, ozbiljni izrazi lica

457. Wire - Chairs Missing

Fotografija: Annette Green

fotografija vaze sa cvećem na polici ili nekom postolju, sa strane su neprovidne, teške zavese pa sve deluje kao pozornica ili možda sahrana, naziv albuma je engleski sleng koji označava pomalo poremećenu osobu

458. Warren Zevon - Excitable Boy

fotografija Zevona kada je bio dečak, sa naočarima, deluje kao da je iz školskog godišnjaka, u unutrašnjosti omota je fotografija pištolja na tanjiru, dve fotografije grade narativ i kontekstualizuju naziv albuma, naivni dečak i opasno oružje, psihološke i sociološke teme

459. The Clash - Give 'Em Enough Rope

Dizajn: Gene Greif

Fotografija: Adrian Atwater (razglednica – End of the Trail)

fotografija sa razglednice iz pedesetih godina – End of the Trail, na fotografiji je kauboj Wallace Irving Robertson, članovi grupe su primetili razglednicu na pank izložbi kolaža, na zemlji leži mrtav kauboj koga su napali lešinari, fotomontažom je dodat kineski vojnik na konju koji mu se približava, kolaž, intenzivne boje, političke teme (originalna slika sa izložbe se zvala “End of the Trail for Capitalism” autora Hugh Brown-a

460. Thin Lizzy - Live and Dangerous

fotografija članova grupe sa koncerta, u prvom planu je gitarista i njegova karlica, sa instrumentima u toku nastupa, agresivan izraz lica, fotografija opisuje naziv albuma, druga dva člana grupe se vide u pozadini sa obe strane, fotografija je simetrična, mnogo dima i svetla reflektora

461. AC/DC – Powerage

Fotografija: Jim Houghton

na fotografiji je muškarac, možda frontmen grupe kome iz rukava, umesto ruku, vire kablovi, obučen je u crno odelo i crnu košulju, izraz lica je kao da je pod električnim udarom, naknadnom obradom fotografiji je dodat efekat svetlosti koja opisuje konture čoveka, kao da on sam proizvodi svetlost

462. Judas Priest - Stained Class

Dizajn: Roslav Szaybo

fotografija metalne skulpture glave kroz koju prolazi koplje od istog materijala, površina je sjajna i na njoj se prelamaju različite boje, omot se našao kao dokaz u sudskom procesu jer navodno sadrži sublimne poruke zbog kojih su dva mladića osamdesetih godina izvršili samoubistvo pucajući sebi u glavu na isti način na koji koplje prolazi kroz glavu na skulpturi, futuristički elementi, opskurni elementi, naknadni narativi pokrenuti reakcijom na omot

463. Siouxsie and the Banshees – Scream

Fotografija: Paul Wakefield

Dizajn omota: Siouxsie and the Banshees

dva tela potopljena u vodu, pločice odaju da se radi o bazenu, implicirano davljenje, referenca ka filmu Swimmer sa Burt Lancasterom, klaustrofobični elementi, fotografija je povezana sa nazivom albuma i muzikom (ljudi mogu da vrište u pomoć na različite načine - Siouxsie)

464. Bob Marley and the Wailers – Kaya

Fotografija – Kate Simon

crno beli portret muzičara, zrnasta tekstura fotografije, nasmevano lice i pogled u stranu

465. Hank Williams - 40 greatest hits

crno bela fotografija muzičara sa koncerta, sa gitarom ispred mikrofona, belo odelo na kome su note, kaubojski šešir, vidljiv stil muzike, uokvirena fotografija, žuta pozadina na kojoj su uveličane note, muzika u prvom planu

466. Bob Dylan - Street Legal

Fotografija: Howard Alk

fotografija muzičara na ulici, ispred stepeništa – ulaza u studio muzičara u Santa Moniki – Rundown Studios, muzičar gleda uz ulicu, jednu šaku drži na boku i na njoj je vidljiva linija koja pokazuje mesto na kom je nekad bila burma, ova linija je upadljiva i šaka je centralno postavljena u kompoziciji, referira ka privatnom događaju – razvodu kojim se bave i pesme na ovom albumu, jednostavna, svakodnevna odeća i ambijent koji ukazuju na običnost svakodnevnog života

467. Buzzcocks - Another Music in a Different Kitchen

fotografija članova grupe, bez instrumenata, u liftu, klaustrofobičan prostor, uokvirena fotografija, siva pozadina, referiranje ka pank muzici kroz frizure i bedževe

468. Nick Lowe - Jesus of Cool

Dizajn: Barney Bubbles

šest različitih fotografija muzičara u različitoj odeći i različitim modelima gitara, sugerišu se različiti stilovi, u uglovima fotografija su umanjena slova koja kada se čitaju po redosledu ispisuju reči: Pure Pop for Now People, referiranje ka različitim stilovima, kritika potkultura i njihovog svođenja na stil

469. X-Ray Spex - Germ Free Adolescents

Photography By – Falcon Stuart

na fotografiji su adolescenti (možda članovi grupe) u epruветama, svi su u šarenoj odeći i raznobojnim čarapama, fotograf je bio i menadžer grupe i ključna figurau stvaranju jedinog albuma grupe, kasnije pomagao Adam Antu da izgradi karijeru (ulažući sopstvena sredstva), političke i sociološke poruke, anti konzumerizam, kritika odnosa prema mladima i komformizma

470. Patti Smith Group – Easter

Fotografija: Lyn Goldsmith

fotografija muzičarke, sa podignutim rukama, ujednačena pozadina braon boje, bez šminke, pod pazuhom su vidljive dlake, feminizam i seksualnost

471. Neil Young - Comes a Time

fotografija muzičara sa instrumentom, kaubojski šešir, u pozadini su instrumenti i mikrofoni, nasmejan izraz lica, kantri stil, fotografija je obrađena potezima četke u pozadini koji daju žute tonove inače crno beloj fotografiji

472. The Who - Who are You

zajednička fotografija članova grupe među kablovima i pojačalima, jedan član grupe (Moon) sedi na stolici na kojoj piše “ Not to be taken away”, svakodnevna odeća, posao muzičara prikazan sa zadnje strane bine, kao da se radi o nekakvoj fabrici, referiranje ka nazivu albuma (Who su vi ili mi smo jedni od vas)

473. Pere Ubu - Dub Housing

fotografija stambene zgrade u kojoj su živeli članovi grupe u Klivlendu, crno bela fotografija, na prozorima su vidljive siluete ljudi, aluzija na kolektivno stanovanje u identičnim zgradama, naziv albuma takođe upućuje na jednoličan ritam istovetnih zgrada, sociološke i političke poruke

474. Paul McCartney and The Wings - London Town

Dizajn: Paul McCartney, Denny Laine, Linda McCartney

Koordinacija: Aubrey Powell, George Hardie

Fotografija: Henry Diltz, Graham Hughes

na fotografiji su tri člana grupe (dva su izostavljena) ispred poznatog simbola Londona – Londonskog mosta, crno bela fotografija, bez instrumenata, urbani ekterijer, most i reka u pozadini, autori omota su članovi grupe

475. Bob Seger - Stranger in Town

Fotografija: Terrence Bert, Bob Siedemann

fotografija je portret muzičara, u pozadini se vidi noćna fotografija grada, fotografija kontekstualizuje naziv albuma – stranac u gradu je zapravo Seger

476. Genesis - ...And then There Were Three...

Dizajn: Hipgnosis

na omotu su preostala 3 člana grupe i tragovi koje ostavljaju svetla pri dugoj ekspoziciji – trag automobilskih svetala, trag svetla od plamena upaljača i trag svetla od žara cigarete, fotografija opisuje naziv albuma i temu pesama na albumu

477. Jethro Tull - Heavy Horses

na fotografiji je čovek sa šeširovom koji vodi dva konja, fotografija deluje kao da je iz prošlog vremena zbog odeće i sepiatona, okvir fotografije je tamno zelene boje sa dekoracijom u art deko stilu, zlatne boje, referiranje ka nazivu albuma, stihovi pesme su takođe na omotu uz fotografiju: "Bring me a wheel of oaken wood, A rein of polished leather, A Heavy Horse and a tumbling sky, Brewing heavy weather"

478. Southside Jonny and the Asbury Jukes - Heart of Stone

Fotografija: Frank Stefanko

na fotografiji je portret muzičara (Van Zand) u enterijeru sa veštačkim osvetljenjem, bez instrumenta, zamišljen pogled u kameru, pomalo stisnuta usta možda referiraju ka nazivu albuma

479. Residents - Duck Stab

Dizajn: Pore Know Graphics

Fotografija: G. Whifler

solarizovana fotografija nasmejanog mladića koji ubija patku mačem, fotografija je iz crvene, crne i bele boje što podseća na totalitarističke postere, Residents su krili svoj identitet iza producentske kuće pod nazivom Cryptic Organisation a autor omota je takođe sakriven iza naziva firme Pore Know Graphic ili Porhographic ili Pore No Graphic kako su je zvali, opskurni elementi, političke poruke, fotografija opisuje naziv albuma i ne daje dodatna objašnjenja, referiranje ka totalitarnističkoj propagandi

480. Billy Joel - 52nd Street

Fotografija: Jim Houghton

fotografija muzičara ispred ulaza u pomoćni lift koji vodi ka studiu, gradski ambijent, zid od keramičkih pločica, smeće na podu, u rukama drži trubu koja nije instrument koji je svirao (po njegovim rečima klavir bi bio prevelik za ovu namenu) ali i kao referencu ka džez muzici, 52. ulica je bila poznata i po centru klupske scene za džez muziku (Swing Street), referiranje ka džezu i ka Bitlsima (Ebi Roud albumu čiji je omot snimljen ispred studia u kom je snimljen album, prema rečima Bili Džoea)

481. Tom Waits - Blue Valentine

Fotografija: Elliot Gilbert

portret muzičara, zanesen pogled na dole, prekrštene ruke, kao da se radi o ljubavnoj patnji, na zadnjoj strani omota je muzičar sa devojkom koja je naslonjena na automobil i kojoj se ne vidi lice u pozici koja ima seksualne aluzije, na toj fotografiji je muzičar sa tadašnjom devojkom Rickie Lee Jones (takođe muzičarkom koja tada nije bila poznata), nalaze se na benzinskoj pumpi i vidljiv je neonski znak "open 24 hours", automobil je išaran tamnim srcima, fotografije referiraju ka ljubavnom narativu i tužnom završetku veze kao i naziv albuma

482. Johnny Thunders - So Alone

portret muzičara koji sedi u uglu prostorije na stolici, fotografija je malo van fokusa, muzičar je u odelu i izgleda kao da se dosađuje, opisivanje naziva albuma kroz fotografiju

483. Styx - Pieces of Eight

Dizajn: Hipgnosis

na omotu su delimično vidljiva lica tri starije žene, sve na ušima imaju naušnice u bliku skulptura sa uskršnjih ostrva, njihova odeća odaje da se radi o bogatim gospođama koje su komodifikovale kulture drevne misteriozne civilizacije, kritika društva, kritika konzumerizma

484. Alice Cooper - From the Inside

portret muzičara sa njegovom prepoznatljivom šminkom, kroz njegovo lice se vide vrata koja vode ka unutrašnjosti bolnice za lečenje alkoholizma u kojoj je Kuper boravio, u njegovim očima se vidi grupa ljudi, fotografija referira ka

boravku u sanatorijumu i ka temi albuma koja se bavi ljudima koje je Kuper upoznao tokm lečenja, referiranje ka privatnom životu

485. The Alan Parsons Project – Pyramid

Dizajn: Hipgnosis

fotografija čoveka u hotelskoj sobi, iz njega izlaze plave linije interferencije, čovek je u pidžami i drži šaku preko očiju kao da ga boli glava, intrigantni elementi

486. Nina Hagen Band - Nina Hagen Band

Dizajn: Friedhelm Meinass

Fotografija: Jim Rakete

portret muzičarke sa cigaretom u ustima, jednom naušnicom, crvenilo na obrazu kao da je posledica udarca, referiranje ka pank stilu (frizura, šminka, pocepana majica)

487. Townes Van Zandt - Flyin' Shoes

fotografija muzičara, posmatra kroz prozor drvene kolibe, ruralna arhitektura, oko njega je mrak a kuća je svetla, skoro bele boje, siromaštvo

488. Kate Bush – Lionheart

Fotografija: Gered Mankowitz

Koncept: John Carder Bush (brat)

fotografija muzičarke u kostimu lava sa repom i agresivnim izrazom lica, referiranje ka ličnoj istoriji i osećaju gubitka i čežnje. Referiranje ka Ričardu Lavljem srcu, pomalo komično, referiranje ka Čarobnjaku iz Oza, na podu je lavlja glava, tavan se pojavljuje i u video spotu za pesmu “Running Up That Hill”

Mankowitz kaže da je to bila ideja Kejt Buš iz detinjstva kada je maštala da se penje na tavan i pronalazi razne kostime i sprobava ih.

489. Buddy Holly - 20 Golden Greats

zid od cigli na kom je ispisano “Buddy Holly Lives”, aludiranje na popularnost među mladima i potkulturama

490. Foreigner - Double Vision

više fotografija spojenih u kolaž, fotografije frontmena i svih članova grupe, crno bele fotografije kojima je dodat plavičasti ili braon ton, bez instrumenata, u pozadini su zidovi od cigala, oni su u kožnim jaknama i krznoj bundi (frontmen), utisak glem roka

491. Chic - C'est Chic

fotografija članova grupe u skupocenom enterijeru, dominira bela boja, muzičari su crni, aludiranje na naziv albuma i grupe, nazivi pesama su na naslovnoj strani kao na starim omotima hit albuma iz pedesetih

492. Bob Marley and the Wailers - Babylon By Bus

dupla naslovna strana, na prvoj je crtež autobusa, prozori su isečeni tako da se kroz njih vidi drugi omot na kome su fotografije članova grupe u autobusu i sa instrumentima (takođe u autobusu), referiranje ka nazivu albuma

493. The Adverts - Crossing the Red Sea With Adverts

Dizajn: Yumie Takei

fotografija bilborda na kome jednostavnim slovima piše "Land of Milk and Honey", aludiranje na distopijske naučno fantastične filmove u kojima se pojavljuju slične sublimne poruke na bilbordima, fotografija je uokvirena a u pozadini je ekspresionistička slika, nalepnica na kojoj piše PUNK referira nedvosmisleno ka pank pokretu, političke poruke, socijalne teme

494. Cheap Trick - Heaven Tonight

fotografija dvojice muzičara (Robin Zander – frontmen i Tom Petersson – basista), bez instrumenata, elegantno obučeni, pogled u kameru, okolo se vide delovi odeće i kao da se radi o zatečenom enterijeru nekog predsoblja bez pripreme

495. The Only Ones - The Only Ones

fotografije članova grupe, bez instrumenata, dve fotografije članova grupe ispred zida od staklenih prizmi, preklapljene, možda humoristička aluzija na naziv grupe i albuma ("jedini")

496. The Saints - Eternaly Yours

Dizajn: The Cream Group

fotografija članova grupe bez instrumenata, njihov odraz u ogledalu, jedan član grupe je okrenut leđima ogledalu i samo on se vidi van odraza, igra sa percepcijom, uokvirena fotografija, postavljena dijagonalno, font ukazuje na pank pokret (potezi četke)

497. Scorpions - Tokyo Tapes

fotografija sa koncerta, dvojica gitarista od kojih je jedan izvijen u gotovo akrobatskoj pozi, javni nastup, energičnost, agresivnost

498. Frank Zappa - Zappa in New York

Fotografija: Dweezil Zappa (sin Frenk Zape)

Dizajn: John Williams

fotografija Njujorka pod snegom, snimljena sa visine, crno bela fotografija, fotografija je uokvirena, Zappa je ispisano neonskim cevima ali vrlo nevešto savijenim, vidljiv je i utikač u koji je neonski znak uključen, ironija na omote sa neonskim znacima koji se često pojavljuju na omotima sedamdesetih

500. Klaus Schulze – X

Dizajn: K D Muller

Umetnički direktor: K D Muller

Fotografija: Blanche, Guido Harari, K D Muller

na fotografiji je Klaus Šulce za miks pultom, okrenut je leđima, fotografija je solarizovana i u crnim i crvenim tonovima, smeštena je na uniformnu ljubičastu pozadinu, fotograf i autor omota e menadžer muzičara, referiranje ka elektronskoj muzici i konceptualnom umetničkom pristupu

501. David Gilmour - David Gilmour

Dizajn: Hipgnosis, Gilmour

na fotografiji su Gilmur (u prvom planu), njegova tadašnja supruga Ginger i još jedna osoba, upadljiva razlika u odnosu na omote Pink Flojd, sasvim obična fotografija na kojoj muzičar gleda u objektiv, snimljena u eksterijeru, ruralni ambijent, sneg i brvnara, nepretencioznost, običnost, privatnost

502. The Stranglers - Black and White

Dizajn: Kevin Sparrow

Fotografija: Ruan O'Lochlainn

fotografija muzičara, bez instrumenata, u potpuno belom prostoru, oni su potpuno crni, skoro kao siluete, jedan je sagnuo glavu tako da deluje kao da je nema, referiranje ka nazivu albuma, referiranje ka polarizovanom mišljenju javnosti o radu grupe, nema naziva albuma ni grupe na omotu

503. Throbbing Gristle - D.o.A. The Third and Final Report of Throbbing Gristle

fotografija u stilu sedamdesetih, devojčica koja sedi ispred kućnog hi-fi sistema, deluje kao svakodnevna fotografija, u donjem desnom uglu je pedofilična fotografija devojčice u senukoja je uznemirujuća uznemirujući elementi, provokativni elementi, kritika društva, konformizma i hipokrizije

504. Blondie - Plastic Letters

fotografija članova grupe, naslonjeni su na policijski auto čiji su farovi upaljeni kao i rotaciona svetla, Debi Heri je u izazovnoj roze haljini a ostali članovi grupe u kožnim pantalonama, deluje kao da je narativ vezan za neki incident nakon ili u toku nastupa grupe zbog kog je policija došla dok članovi grupe stoje i čekaju ishod, ipak sve deluje namešteno, referiranje ka pop-punk muzici, referiranje ka izveštačenosti

505. Various Artists (curated by Brian Eno) - No New York

Dizajn: Brian Eno
Fotografija: Brian Eno

siluete ljudi u hodniku koji deluje kao da se radi o nekoj instituciji – podzemna železnica, podzemni prolaz ili bonica, mistični elementi

506. AC/DC - If You Want Blood You've Got It

fotografija sa koncerta, na fotografiji je frontmen grupe Angus Jang u prepoznatljivoj školskoj uniformi, bela košulja mu je isprskana krvlju a gitara ga probada kroz stomak kao da je mač, iza njega je pevač – Bon Skot sa mikrofonom, svaki nastup je uključivao ovu vrstu performansa, omot prikazuje tipičan događaj sa koncerta specifičan za grupu (njihov zaštitni znak)

507. Lou Reed - Street Hassle

portret muzičara sa tamnim naočarima za sunce, jaka refleksija od noćnog svetla se odbija od površine stakala, pored njegovog lica je crveni krug – nekakvo udaljeno crveno svetlo, verovatno fotografisano na ulici, izraz lica je pomalo agresivan i nezainteresovan

508. Kenny Rogers - The Gambler

fotografija muzičara za kockarskim stolom, okružen je ostalim kockarima i ženama koje traže njegovu pažnju, fotografija deluje kao scena iz pozorišne predstave jer su izrazi lica afektirani, on je obučen kao kauboj iz 19 veka, referiranje ka kantri stilu i porocima, fotografija opisuje naziv albuma

509. Todd Rundgren - Hermit of Mink Hollow

portret muzičara, bez instrumenta, u prirodi, pogled u fotoaparat, ozbiljan izraz lica, crno bela fotografija, zrnasta struktura, duga kosa

510. Generation X - Generation X

zajednička fotografija članova grupe, frizure i odeća referiraju ka pank stilu, bez instrumenata, bela pozadina, svi gledaju u kameru

511. P.I.L. - Public Image

fotografija frontmena grupe, portret, dizajn aludira na naslovnu stranu časopisa, sociološke teme, referiranje ka pop zvezdama i slavi, kritika religije (ispisano je i Religion Attack kao glavna tema časopisa)

512. The Kinks – Misfits

portret čoveka koji je iskrivljen kao u krivom ogledalu, u pozadini je minimalistički pejzaž – pesak i nebo, kao da se radi o pustinji, iskrivljena percepcija, psihodelični vizuelni prikaz, referiranje ka nazivu albuma

513. John Prine - Bruised Orange

portret muzičara sa brkovima i kratkom kosom, deluje kao stariji čovek, crno bela fotografija uokvirena belim okvirom, podseća na fotografije za dokumenta, ne referira ni ka jednom posebnom stilu

514. Foghat - Stone Blue

zajednička fotografija članova grupe, svako na licu ima trag svetlosti od svetlećih štapova koji se nalaze sa strane a izlaze iz neonskih slova kojim je ispisano ime grupe, bez instrumenata, u pozadini su žice koje podsećaju na kavez za ptice u obliku kupole

1979.

515. The Clash - London Calling

Fotografija: Pennie Smith

Dizajn: Ray Lowry

ikonična fotografija basiste grupe na koncertu, sa instrumentom podignutim u vis, trenutak pred lomljenje bas gitare, crno bela fotografija, pomalo van fokusa, referiranje ka aktu destrukcije instrumenta (The Who, Hendrix), referiranje ka Elvis Prislju (font kojim je ispisano naziv albuma), povezivanje sa pank muzikom (stil oblačenja)

516. Gang of Four – Entertainment!

Dizajn: Jon King, Andy Gill (članovi grupe)

na crvenoj pozadini su tri male uokvirene fotografije oko kojih je tekst, zajedno stvaraju narativ koji opisuje Indijanca koji se rukuje sa kaubojem i koji biva obmanut a na kraju i eksploatisan od strane kauboja, sve tri fotografije su jedan isti kadar iz filma Vinetu koji je bio popularan u Istočnoj Nemačkoj kao kritička kapitalizma, fotografija je intenzivno obrađena tako da su akteri gotovo svedeni na piktogram – lice indijanca je potpuno crvena površina a lice kauboja potpuno bela površina, političke teme, socijalne teme, etičke teme

517. AC/DC - Highway to Hell

zajednička fotografija članova grupe, pevač na glavi ima rogove a u ruci drži rep aždaje ili đavola, svi gledaju u kameru a neki su i nasmejani što daje dozu humora i neozbiljnosti sceni, parodija

518. Michael Jackson - Off the Wall

portret muzičara ispred zida od cigala, obučen je u crno smoking odelo i belu košulju, sa leptir mašnom, nasmejan, deluje kao da pleše

519. Neil Young - Rust Never Sleeps

fotografija bine tokom koncerta, muzičari su snimljeni iz daljine, tako da se ne vide lica, sa instrumentima, u toku sviranja, simetrično postavljena pojačala i zvučnici

520. The Specials – Specials

crno bela fotografija članova grupe na potpuno beloj pozadini, ova vrsta fotografije postaje češća u sedamdesetim kod Nju Veju i pank stila omota, snimljena iz gornjeg rakursa, članovi grupe gledaju ka fotoaparatu – ka gore, imaju šesire, tamne naočare i odela

521. Tom Petty & The Heartbreakers - Damn the Torpedoes

Fotografija: Glen Christensen

fotografija muzičara sa instrumentom, on pozira u fotografskom studiu, crvena majica je iste boje kao i pozadina fotografije, on je postavljen u levu polovinu fotografije a njegova gitara zauzima desnu polovinu, on je nasmejan i pogled je u posmatrača

522. Breakfast in America, Supertramp

Dizajn: Mick Haggerty

Koncept Mike Doud

Fotografija: Mark Hanauer, Aaron Rapoport

kroz prozor aviona vidi se fotografija konobarice iz šezdesetih godina ("Libby") koja drži sok od pomorandže u čaši, na poslužavniku, podignutom u vis, aludirajući na statu slobode koja dočekuje one koji su morem dolazili u Ameriku u potrazi za životnim šansama, iza nje se vidi aluzija na Menhetn koji je sačinjen od raznih oblika prehrambene robe (pakovanja mleka, čajnici, slanici, posuđe...), sa zadnje strane je fotografija članova grupe koji čitaju novine (svako iz svoje zemlje porekla) i doručuju, nagrada Gremi za najbolji omot 1980. godine, sociološke teme, konzumerizam, popularna kultura

523. Buzzcocks - Singles Going Steady

fotografija članova grupe sa instrumentima, tokom nastupa, možda TV studio ili manja koncertna dvorana, spuštene gitare, crna odeća, upućivanje na pank potkulturu

524. Police - Reggata de Blanc

Fotografija: James Wedge

zajednički portret članova grupe, njihova lica, crno bela fotografija sa plavičastim tonovima, ozbiljnost

525. Fleetwood Mac – Tusk

crno bela polaroid fotografija psa koji grize nečiju nogu, agresivnost, fotografija je manja od omota koji je "isprskan" sitnim tačkama sivkaste boje, naziv albuma je ispisan veoma sitnim, italik slovima, možda kritika društvenih odnosa

526. The Jam - Setting Sons

Fotografija: Andrew Douglas/Public Domain

fotografija bronzane skulpture Bendžamina Klemensa "The St John's Ambulance Bearers iz 1919. godine, ranjeni vojnici, povezanost sa temom albuma – prijatelji koje je razdvojio rat (Burning Sky, Little boy Soldiers, Eton Rifles), političke, socijalne, ratne teme

527. Frank Zappa - Joe's Garage

portret muzičara kome je lice obojeno crnom bojom, pored glave drži veliku četku za brisanje poda, bele boje, socijalne teme, referiranje ka odnosima među rasama, na zadnjoj strani su ženske šake preko njegovog lica, vidi se da se radi o različitim ženama po različitosti šaka, boja sa njegovog lica prelazi na šake

528. The Pop Group – Y

Fotografija: Donald McCullin (Sunday Times)

crnobela fotografija nekog plemena sa maskama, deluju zastrašujuće, kontrast između imena grupe i fotografije, referiranje ka urođeničkim kulturama

529. B 52's - B 52's

Dizajn: Tony Wright (Sue Ab Surd)

fotografija članova grupe u raznobojnoj odeći, snimano u foto studiu, jarko žuta pozadina, predimenzionirane frizure kod ženskih članova grupe, aludiranje na srednju klasu i pop stilove

530. Niel Young - Live Rust

fotografija muzičara sa koncerta, snimno je iza njegovih leđa, sa bine, kompozicija je centralna, vidi se publika koja kao da na očima ima istovetne bele naočare ili maske, intrigantni elementi

531. Cheap Trick - At Budokan

fotografija dvojice članova grupe sa koncerta, sa instrumentima, nasmejani, dobro raspoloženje, nema dovoljno informacija o muzičkom pravcu

532. Joe Jackson - Look Sharp

Fotografija: Brian Griffin

fotografija belih špicastih cipela na pločniku, crno bela fotografija, oštre linije, oštri kontrasti svetlih i tamnih, zrak sunca pada na pločnik na mestu gde su cipele, referiranje ka nazivu albuma kroz vizuelne elemente

533. The Slits – Cut

Fotografija: Pennie Smith

fotografija članica grupe, tela su im premazana blatom, oko truka imaju vezane pregače što im je jedina odeća, imitiranje amazonskih plemena, album se bavi slobodom, prirodnom seksualnošću, muškobanjasta seksualnost, feminizam

534. Scorpions – Lovedrive

Dizajn: Storm Thorgerson (Hipgnosis)

fotografija muškarca i žene na zadnjem sedištu automobila, formalna elegantna odeća, jedna dojka žene je otkrivena i iz nje, kao rastegnuta žvaka, proteže se trag do šake muškarca, na zadnjoj strani je ista fotografija ali bez žvakaće gume, sa otkrivenom dojkom, žena gleda u napred kao da se ništa ne događa, referiranje ka nazivu albuma, srednja klasa, kritika normalnosti, seksualnost, odnos među polovima, provokativne teme, humor

535. UFO - Strangers in the Night

Dizajn: Hipgnosis

iako se radi o albumu sa koncerta, nema fotografija muzičara sa koncerta, na fotografiji je mladić koji vrišti od zadovoljstva, iako treba da prezentuje nekog iz publike, mladići su snimljeni kasnije, u studiu, fotografije su solarizovane i rasterizovane i od njih je napravljen kolaž koji deluje kao publika sa koncerta ali bez prepoznatljivih likova

536. Frank Zappa - Sheik Yerbouti

Fotografija: Lyn Goldsmith

portret muzičara sa arapskom maramom na glavi, naziv albuma je igra rečima oja zvuči arapski ali je ustvari naziv disko pesme "Shake Your Booty", humor, sarkazam

537. Madness - One Step Beyond

Fotografija: Cameron McVey

Dizajn: Eppie, Jules, Stiff

crno bela fotografija članova grupe, na potpuno beloj pozadini (tipičnoj za nju vejev omote), stoje u koloni a prvi od njih je zakoračio, tela su im nagnuta u nazad, kao da ne žele da učine taj korak, skroz su zbijeni jedan uz drugog, svi osim

jednog imaju stisnute šake, ikonična fotografija, referiranje ka pank, nju vejev i ska stilovima, referiranje ka nazivu albuma (korak), humor

538. The Cure - Three Imaginary Boys

Dizajn: Bill Smith

Fotografija: Bill Smith, Martyn Goddard

fotografija tri kućna aparata – lampa, frižider i usisivač, predmeti predstavljaju članove grupe, članovi grupe bili nezadovoljni omotom, humor, konzumerizam, referiranje ka šezdesetim godinama, nepovezanost sa muzikom i tekstovima

539. Blondie - Eat to the Beat

Fotografija: Norman Seef

fotografija troje članova grupe, crno bela fotografija, portreti, jedan član grupe grli Debi Heri, imaju zavodničke izraze lica, uokvirena fotografija, postavljena dijagonalno

540. David Bowie – Lodger

Dizajn: Bowie, Derek Boshier

Fotografija: Duffy

fotografija Bouvija kao žrtve nesreće, slomljenog nosa, iskrivljenih udova, fotografija je namerno lošeg kvaliteta, snimljena polaroid kamerom SX-70, ostale fotografije na omotu prikazuju leš Če Gevare, Lament nad Isusom Hristom Andree Mantenje i Bouvija koji se priprema za fotografisanje, lažna dokumentarna fotografija, političke, religijske i sociološke teme

541. Tubeway Army – Replicas

fotografija frontmena – Gary Numan, obučen u potpuno crnu ieću, lice mu je obojeno u belo, kao i kosa, nokti su mu lakirani crnom bojom, pored njega je prozor kroz koji se vidiu svetlost neonskog natpisa “The Park”, na staklu je Numanov odraz ali je drugačiji od figure koja se u njemu ogleda, to je možda replikant – motiv koji se pojavljuje u pesmama, mistični elementi, sociološke teme, distopija

542. Gary Numan - The Pleasure Principle

fotografija muzičara koji sedi za stolom u odelu koje odaje utisak srednje klase, skeptičnim pogledom posmatra crvenu piramidu na stolu, čminka asocira na nju vejev pravac, referiranje ka nadrealizmu i Rene Magritovoj slici koja se zove isto kao album, alijenacija, kritika društva

543. The Damned - Machine Gun Etiquette

Fotografija: (took the snaps) Alan Ballard, Mick Young

Dizajn: (Art?Work??) Phil Smee

fotografija članova grupe u urbanom eksterijeru, okruženi su taksi vozilima, u pozadini se vidi trenutni repertoar u bioskopu, referiranje ka filmovima “Down of the Dead”, Willage of the Damned”, referiranje ka pank pokretu kroz stil odevanja, iskazivanje nemarnosti kroz potpisivanje autora fotografija i omota

544. Ramones - It's Alive

fotografija članova grupe sa koncerta, sa instrumentima, u toku nastupa, fotografija iz publike

545. Van Morrison - Into the Music

portret muzičara, crnobela fotografija, zatvorene oči, kao da osluškuje ili svira, ne vidi se instrument, u kontekstu naziva albuma pretpostavlja se da je zažmurio kako bi isključio čulo vida jer je “u muzici”

546. Judas Priest - Unleashed in the East

fotografija sa koncerta, članovi grupe sa instrumentima tokom nastupa, frontmen grupe stoji ispred svih sa podignutom rukom, simetrična kompozicija, dim i svetla, podignute gitare, energičnost

547. The Undertones - The Undertones

Fotografija: Larry Doherty

fotografija svih članova grupe koji sede na zidu od cigala ispred stambenog bloka zgrada, snimljeno u njihovom rodnom gradu Deriju, svi nose Dr. Martin duboke cipele i farmerke podvrnute u tankoj liniji – veza sa pank pokretom, stambeni blok – sociološke teme

548. The Knacks - Get the Knacks

fotografija članova grupe – njihovi portreti, dvojica su ozbiljnih izraza lica a dvojica nasmejani, referiranje ka Bitlsima (fotografije na prednjoj i zadnjoj strani omota liče na album "Meet the Beatles!")

549. Marianne Faithful - Broken English

Fotografija: Dennis Morris

portrt muzičarke, jedna ruka sakriva oči, monohromatska fotografija, žar cigarete je jedini u roze boji, sve ostalo je crno i plavo, obrada fotografije, fotograf je poznat po fotografisanju pank i rege zvezda i veza u tim potkulturama

550. Rickie Lee Jones - Rickie Lee Jones

Fotografija: Norman Seef

portret muzičarke sa šeširo, dugom kosom, puši tamnu cigaretu, bez šminke, u braon toplim tonovima, na glavi nosi beretku, referiranje ka hipi i bit potkulturi, referiranje ka njenom ocu i njegovoj fotografiji sa cigartom na plaži, referiranje ka Džoni Mičel (breretka), Riki Li Džons se pojavljuje i na omotu Tom Vejtsa za album "Blue Valentine" kada su bili u vezi

551. Throbbing Gristle - 20 Jazz Funk Greats

fotografija članova grupe u eksterijeru, prirodni ambijent, nasmejani i opušteni u svakodnevnoj odeći, lokacija na kojoj je fotografija snimljena je poznata po velikom broju samoubistava (Beachy Head, jugoistočna obala Engleske, na izdanju iz 1981. godine, referiranje ka samoubistvu je pojačano jer ispred članova grupe se nalazi leš nagog muškarca, sarkazam, kontrast naziva albuma, fotografije i konotacije koje nosi mesto, referiranje ka samoubistvu, smrti i poznatom mestu

552. Graham Parker - Squeezing Out Sparks

fotografija muzičara iz fotografskog studia, nosi velike naočare za sunce, referiranje ka izgledu zvezde, iza njega, kao da izlaze iz njegove kose, se vide varnice od novogodišnje prskalice, referiranje ka nazivu albuma (sparks)

553. The Queen - Live Killers

fotografija sa koncerta na kojoj su članovi grupe kao siluete, iza njih je mnoštvo raznobojnih reflektora, kabl od mikrofona pokazuje da je mikrofon bačen u vis, gitare i ruke su podignute u vazduh, vizuelni prikaz energije nastupa

554. George Harrison - George Harrison

Fotografija: Mike Salisbury

portret muzičara u eksterijeru, njegovo lice se vidi kroz zamučeno lišće u prvom planu, pogled je u stranu, blagi, jedva primetan osmeh

555. Paul McCartney and the Wings - Back to the Egg

Fotografija: John Shaw
Koncept: Hipgnosis

fotografija članova grupe u enterijeru, simetrična fotografija, intrigantan prostor, u centru je Pol Mekartni, muzičari su okupljeni oko stola koji je ustvari otvor na svemirskom brodu, svi posmatraju Zemlju kroz taj otvor, deluju zabrinuto i zapitano, referiranje ka naučnoj fantastici, možda zabrinutost za budućnost Planete, u kontekstu naziva albuma stiče se utisak da su u svemirskom brodu, na putu ka nekakvoj prapostojbini, sugeriraju se da oni možda nisu sa ove Planete, nije jasno da li odlaze ili se vraćaju

556. The Human League – Reproduction

Koncept: članovi grupe

fotografija muških i ženskih nogu u elegantnim sandalama i cipelama, kao da su na plesnom podijumu koji je pukao poput stakla, ispod stakla se vidi mnoštvo beba, veza sa nazivom albuma, posmatranje seksualnosti kroz biološki čin reprodukcije

557. Adam and the Ants - Dirk Wears White Sox

Fotografija: Clare Johnson

crnobela fotografija žene u ekstravagantnoj haljini (autor haljine je fotografkinja), ne vidi se lice, fotografisana sa leđa, fotografija je u tamnim tonovima, ona ulazi sa leve strane kompozicije iz svetlijeg dela i gubi se ka desnoj strani u potpunoj tami crne boje koja dominira omotom, ekstravagantnost, misterioznost, ženstvenost, kontrast spram naziva albuma

558. Chic – Risque

scena iz detektivskih filmova tridesetih godina, starinski salon u kome pijanista leži na klaviru sa nožem zabodenim u leđa, žena sedi na klaviru, druga žena je naslonjena na klavir i deluje kao sobarica, čovek u mantilu, sa šeširom posmatra scenu a drugi čovek se smeje, referiranje ka detektivskim scenama iz tridesetih godina, misterija, provokativni elementi, podsticanje narativa

559. Toto – Hydra

čovek u crnoj kožnoj jakni i pantalonama sa mačem, urbani eksterijer – zid od cigala, moderno viteštvo, mač je prepoznatljiv znak grupe jer se pojavljuje na nekoliko njihovih omota, referiranje ka srednjovekovnim i grčkim mitovima (Damokleov mač)

560. Japan - Quiet Life

fotografija frontmena grupe (Dejvid Silvijan), bela pozadina, podignuta šaka kao da otpozdravlja tražeći da ga ostave na miru, pogled je na dole, ozbiljan, elegantna odeća, crveni sako, kravata, narukvice i šminka, androgenost, aludiranje na naziv albuma

561. Polly Bradfield - Solo Violin Improvisations

fotografija muzičarke iz detinjstva, crno bela fotografija, dete testira granu drveta, verovatno duhovita aluzija na sviranje violine kao testisanje, aluzija na eksperimentalnu muziku na albumu

562. James Chance and The Contortions – Buy

fotografija androgenog modela i transrodne osobe poznate kao Terence Sellers, u bikiniju koji je potpuno asimetričan i deluje kao iscepana tkanina (dizajn Anya Phillips), androgenost, preispitivanje seksualnosti i konzumerizma

563. Prince – Prince

portret muzičara, bez odeće, do pojasa, fotografija iz fotografskog studia, ozbiljan izraz lica, ne daje nikakve naznake o muzičkom stilu

564. Muddy Waters - Muddy "Mississippi" Waters Live

portret muzičara u toku nastupa, klasična džez fotografija, zatvorene oči, zanos tokom nastupa

565. Chrome - Half Machine Lip Moves

plastična lutka obučena u beli mantil i obavijena zavojima oko glave, pored je kosa površina koja deluje kao deo nekog arheološkog nalazišta, kroz otvor na pozadini, vidi se plavičasto svetlo i ljudi sa oružijem koji ulaze u hol s stepeništem, scena deluje i arhaično i futuristički, političke i istorijske konotacije

566. Pat Benatar - In ther Heat of the Night

fotografija muzičarke u donjem vešu i izazovnoj pozi, enterijer, seksualnost, referiranje ka nazivu albuma

567. Alex Chilton - Like Flies on Sherbert

Fotografija: William Eggleston

fotografija dečijih lutaka na haubi automobila, znak automobila deluje da se radi o skupom modelu, aluzija na devojke koje "jure" za bogatim muškarcima, kontekstualizacija naziva albuma, kritika potrošačkog društva

568. Swell Maps - A Trip to Marienville

Dizajn: članovi grupe

fotografija kuće iz predgrađa koju je zahvatio požar, plamen izlazi iz prozora i vrata, možda kritika srednje klase i komformizma

569. Flash and the Pan - Flash and the Pan

identično obučene žene i muškarci u belim majicama i farmerkama sa crnim naočarima za sunce sede na plaži u stolicama kao publika u bioskopu, svuda okolo lete šareni tanjiri (frizbi)

(zene u belim majicama sede u lezaljkama na plazi sa naocarima za sunce a okolo lete sareni frizbiji), u pozadini se vidi svemirski brod, aluzija na konzumerističku kulturu u kojoj se život posmatra kao film

570. The Tubes - Remote Control

fotografija bebe koja leži u specijalnom "Vidi-trenažeru", beba posmatra televizijski šou The Hollywood Squares, album govori o savantu koji je potpuno opčinjen televizijskim programom, referiranje ka medijima i popularnoj kulturi, parodija

571. Ry Cooder - Bop Till You Drop

fotografija muzičara sa gitarom iz fotografskog studia, elegantno obučen, u pastelnim roze tonovima, deluje kao da referira ka popularnoj muzici ili se obraća ženskoj publici

572. Cris De Burgh – Crusader

omotom vizuelno dominira krst koji je deo šlema verovatno srednjevekovnog, sa obe strane krsta su oči koje gledaju pravo u kameru, referiranje ka nazivu albuma

573. The Roches – Roches

članice grupe u sportskim patikama, poziraju u fotografskom studiu, deluju muškobanjasto, feminizam

574. Snakefinger - Chewing Masks the Sound

Dizajn: Por No Graphic (verovatno članovi grupe Residents)

fotografija /portret čoveka čiji se prst pretvara u zmiju (aluzija na naziv autora muzike), fotografija je obrađena tako da čovek deluje kao da ima zelenu kožu, u pozadini je ponovljen piktogram koji je transponovana fotografija sa omota, čovek na ruci ima sat koji je upadljiv i koji pokazuje osam sati i pet minuta (možda početak radnog vremena), time se možda aludira na život srednje klase i kapitalistički sistem

575. Steve Forbert - Jackrabbit Slim

portret muzičara iz fotografskog studia sa akustičnom gitarom, crno bela fotografija, verovatno opisuje stil muzike na albumu

1980.

576. Joy Division – Closer

Dizajn: Martyn Atkins, Peter Saville

Fotografija: Bernard Pierre Wolff

na fotografiji je prikazana grobnica porodice Appiani sa groblja Staljeno u Đenovu u Italiji (Cimitero Monumentale di Staglieno), fotografija prikazuje skulpturu koja predstavlja scenu oplakivanja preminulog čoveka koji leži na odru, fotografija je u tamnim tonovima, sa jedva vidljivim oblicima, oblik slova imitira uklesana slova u kamenu kojima je ispisana naziv albuma, fotografija je manja od površine omota koji je svetle bež boje, skup, kvalitetan karton, referiranje ka smrti, referiranje ka Hrišćanstvu

577. Talking Heads - Remain in Light

Koncept: Weymouth, Franz (članovi grupe), Walter Bender (MIT Media Lab Team)

Dizajn: Tibor Kalman

fotografije lica članova grupe, lica su neprepoznatljiva jer je preko njih intervenisano crvenom bojom putem kompjutera, intervencija podseća na maske, vidljive su samo oči, nosevi i usta, četiri fotografije su organizovane tako da aludiraju na omot albuma Let it Be – Beatles, fotografije su monohromatske u plavim tonovima, slovo A iz naziva grupe je okrenuto naopako, referiranje ka afričkim maskama, pitanja identiteta, referiranje ka Bitlsima, suprotnost sa nazivom albuma

578. Dead Kennedys - Fresh Fruit For Rotting Vegetables

Fotografija: Judith Calson

Dizajn: Jello Biafra (frontmen grupe), Winston Smith, Annie Horwood

dokumentarna fotografija snimljena za vreme Pobuna belih noći 21. maja 1979. godine, zapaljeni policijski automobili, referiranje ka političkom protestu, crno bela fotografija jakih kontrasta

579. Bruce Springsteen – River

Fotografija: Frank Stefanko

portret muzičara, sličan izraz lica kao i na prethodnom albumu – Darkness of the Edge of Town iz 1978. godine, crno bela fotografija, karirana košulja, običnost, odsustvo imidža rok zvezde

580. David Bowie - Scary Monsters (and Super Creeps)

Fotografija: Brian Duffy

Slika: Edward Bell

na omotu je kombinacija slike u akvarel tehnici i fotografije siluete na kojima je prikazan Bouvi u kostimu koji je nosio u spotu za pesmu “Ashes to Ashes”, Bouvi u kostimu Pieroa – tužnog klovna, referiranje ka muzičkom spotu i pređašnjim albumima i alter egoima muzičara

581. Pretenders – Pretenders

zajednička fotografija članova grupe, bez instrumenata, fotografija iz fotografskog studia, neutralna pozadina, fotografija u boji, odeća u pank stilu, dva člana grupe su ozbiljnih izraza lica a dva su nasmejana

582. The Clash – Sandinista!

Crno bela fotografija članova grupe, bez instrumenata, gradski eksterijer, pozadina zid od cigala, tamni tonovi, deluju kao ulična banda

583. Rush - Permanent Waves

Fotografija: Filip Schulke

fotografija je snimljena tokom uragana Carla u Teksasu, septembra 1961, ispred ruševina koje su posledica uragana, postavljena je fotografija žene – model Paula Turnbull, u pozadini se vidi čovek koji maše, naslonjen na parking sat – Hugh Syme (član grupe), među ruševinama su novine sa naslovom “Dewey Defeats Truman” (promenjeno iz Dewey nakon pritiska iz Čikago tribjuna), bilbordi u daljini su imali koka kola logo koji je uklonjen i zamenjen imenima članova grupe u istom obliku slova, političke konotacije, socialne teme, konzumerizam, jedini omot grupe na kome se pojavljuje član grupe, autori omota sami članovi grupe, intrigantni elementi i obilje referenci ka političkim i društvenim događajima

584. The Feelies - Crazy Rhythms

zajednički portret članova grupe, bez instrumenata, fotografija u boji, neutralna plava pozadina, prikazani sa naočarima za vid, obučeni kao “dobri momci” sa kragnama i džemperima, verovatno ironija

585. U2 – Boy

Fotografija: Hugo McGuinness

Dizajn: Steve Averill (prijatelj)

crno bela fotografija dečaka, tužan pogled i izraz lica, dečak se pojavljuje i na kasnijim omotima grupe, referiranje ka detinjstvu i nevinosti, referiranje ka nazivu albuma

586. The Police - Zenyatta Mondatta

zajednički portret članova grupe, svako gleda u drugom pravcu, bez instrumenata, monohromatski u žutim tonovima, pozadina je plavi trougao na površini koja je kombinacija narandžastih i žutih boja, obrada fotografije – kolorisanje

587. Elvis Costello -Get Happy!!

Dizajn: Barney Bubbles

fotografija muzičara bez instrumenta, obrađena tako da izgleda kao da je isečena iz novina, crno bela fotografija sa vidljivim rasterom, fotografija je ponovljena tri puta i od nje je napravljen kolaž, pozadina je narandžasta, plavim slovima je preko fotografija ispisan naziv albuma i autora, na sredini omota se nalazi krug nepravilnih linija koji opisuje sredinu ploče na kojoj se nalazi nalepnica, omot aludira na predmet koji se nalazi unutar njega – gramofonsku ploču i njenu etiketu, napravljen je tako da izgleda staro i da pokazuje tragove korišćenja

588. Peter Gabriel - Peter Gabriel 3

Dizajn: Storm Thorgerson

portret muzičara, crno bela fotografija, snimljena kamerom Polaroid SX-70 i izmenjena intervenisanjem na njoj tokom procesa razvijanja, lice izgleda kao da se topi, Gejbrijel je u prugastoj pidžami, iza njega su vidljive linije od stepeništa koje deluju kao da mu se zabadaju u glavu, referiranje ka knjizi “Portret Dorijan Greja”, psihološke teme, iskrivljeni svet i percepcija

589. The Cure - Seventeen Seconds

Dizajn: Bill Smith

fotografija ogoljenog drveća, potpuno zamućena fotografija zbog namernog kretanja kamere, u donjem levom uglu je narandžasta površina koja unosi živost u inače hladnu sliku jeseni ili zime u prirodi, Robert Smit je odabrao ovu fotografiju za omot, intospektivne teme, referiranje ka hermetičnosti i emotivnoj hladnoći

590. Ozzy Osbourne - Blizzard of Ozz

fotografija muzičara, bez instrumenata u kostimu čarobnjaka, on je na tavanu, kleči na podu i u ruci drži krst kojim zamahuje kao oružjem, na podu su mačka i lobanja kao i rogovi divokoze ili neke slične životinje, svetlost prolazi kroz vrata u pozadini, referiranje ka bajci Čarobnjak iz Oza, ironija, referiranje ka vešticama, magiji i satanizmu

591. Motorhead - Ace of Spades

zajednički portret članova grupe, bez instrumenata, obučeni su kao kombinacija kauboja i motorista, snimljeno u pustinji, referiranje ka "divljem Zapadu", imidž opasnih momaka, isti stil koristili i tokom turneje kojom su promovisali album

592. Young Marble Giants - Colossal Youth

portret članova grupe, crno bela fotografija, bez instrumenata, samo lica, tamni tonovi tako da lica izviruju iz mraka, artistske pretenzije

593. X - Los Angeles

Fotografija: Frank Gargani

fotografija oblika crnog slova X na crnoj pozadini, oko slova je plamen koji nakon dužeg posmatranja izgleda kao čovek u plamenu, fotografija opisuje naziv grupe, društvena i politička angažovanost iz konteksta koji grade naziv albuma i fotografija

594. The Jam - Sound Affects

omot je kolaž sastavljen iz više fotografija koje su obrađene tako da su monohromatske u crvenim odnosno, ljubičastim i plavim tonovima, to su kadrovi korišćeni za omote snimaka raznih zvučnih efekata koje je proizveo BBC tokom sedamdesetih godina, svaka fotografija je povezana sa određenom pesmom na albumu, referiranje ka Bitlsima, Kinks i Smol Fejses, ironični odnos sa nazivom albuma

595. Judas Priest - British Steel

Dizajn: Roslaw Szabo

fotografija žileta među prstima koji ga pritiskaju, fotografija opisuje naziv albuma i referira ka muzičkom pravcu (Hevi metal), referiranje ka telesnom bolu

596. Soft Boys - Underwater Moonlight

fotografija dveju lutaka koje sede na obali mora, lutke predstavljaju starije ljude, ispred njih je par belih ženskih cipela, fotografija deluje istovremeno komično i uznemirujuće, socijalne teme

597. Dexys Midnight Runners - Searching for the Young Boys Rebels

Dizajn: Kevin Rowland (frontmen grupe)

crno bela fotografija kojoj su dodati zeleni tonovi, dokumentarna fotografija, u prvom planu je dečak koji nosi svoje stvari među ostalim izbeglicama nakon operacije Demetrius 1971. godine u Belfastu u Irskoj, iza njega su deca uplašeni izraza lica i zabrinut čovek koji požuruje dete, fotografija je objavljena u novinama Evening Standard, grupa ju je izabrala za omot, uznemirujuća slika, referiranje ka politici i socijalnim temama, dizajner je frontmen grupe

598. Prince - Dirty Mind

fotografija muzičara koji gleda u kameru, bez instrumenta, njegov pogled je "prikovan" za kameru, pomalo drzak, na sebi ima samo tesan donji veš, maramu oko vrata i jaknu ukrašenu nitnama, seksualne aluzije, androginost, pitanja rodnog identiteta i seksualnosti

599. Billy Joel - Glass Houses

na omotu je prikazan muzičar sa leđa kako baca kamen u pravcu prozora koji čine fasadu kuće, na fotografiji je njegova kuća, nije vidljivo njegovo lice, fotografija aludira na izreku "ljudi u staklenim kućama ne treba da bacaju kamenje"

600. Tom Waits - Heartattack and Vine

Fotografija: Greg Gorman

Dizajn: Coro

na omotu je prikazana stranica iz novina na kojoj je dotografija muzičara/portret u boji, nazivi pesama su naslovi novinskih članaka, referiranje ka socijalnim temama

601. Queen - The Game

grupni portret članova grupe, u pozadini se vide delovi bubnjeva, crno bela fotografija, svi gledaju u kameru, zajedništvo

602. Adam and the Ants - Kings of the Wild Frontier

portret muzičara kao pop ikone, u kombinaciji romantičnog i vojničkog izgleda, deluje kao da peva, u pokretu, bela boja preko lica podseća na maske indijanaca

603. Echo and the Bunnyman – Crocodiles

Fotografija: Brian Griffin

fotografija članova grupe u šumi, noćna fotografija sa veštačkim osvetljenjem, bez instrumenata, priroda, deluju očajno, nepovezano, zbunjenost, psihološke teme, usamljenost

604. Bauhaus - In the Flat Field

Fotografija: Duane Michals (Homage to Puvis de Chavannes)

na fotografiji je prikazan nag mladić u praznoj prostoriji sa rogom u koji duva, iza se vidi otvor kamina, fotografija je omaž francuskom slikaru Pivi De Šavanu iz 19. veka, osnivaču Nacionalnog društva lepih umetnosti, homoeroticizam, psihoanalitički motivi, referiranje ka likovnim umetnostima

605. Yoko Ono & John Lennon - Double Fantasy

Fotografija: Kishin Shinoyama

Dizajn: Geffen

fotografija dvoje muzičara kako se ljube zatvorenih očiju, crno bela fotografija, kontekstualizovanje naziva albuma, referiranje ka privatnom i emotivnom životu

606. Pete Townshend - Empty Glass

Fotografija: Bob Carlos Clarke

fotografija muzičara u baru sa dve žene, ispred njega je čaša koja je do pola puna (ili prazna) i flaša, oko njegove glave je svetlo koje deluje kao oreol, naziv albuma sugerise pesimizam (čaša je do pola prazna), kontraverznost, dvosmislenost (oreol i dve žene koje su oslanjaju na njega), referiranje ka Hrišćanstvu i ka promiskuitetu, referiranje ka panku (u beleškama)

607. The Cramps - Songs the Lord Taught Us

zajednički portret članova grupe, bez instrumenata, crna pozadina, žuti tonovi, ozbiljni izrazi lica, font ukazuje na povezanost sa pank muzikom

608. Siouxsie and the Banshees – Kaleidoscope

Fotografija: Joe Lyons

fotografija članova grupe, lica nisu prepoznatljiva jer su u pokretu, vidi se trag pokreta, prostor ispunjen neonskim osvetljenjem koje je postavljeno u paralelnim linijama a pod je od ogledala, asocira na unutrašnjost kaleidoskopa, referiranje ka nazivu albuma

609. Pat Benatar - Crimes of Passion

portret muzičarke kao balerine, njeno lice nije u potpunosti vidljivo osim senzualnih usana i obojenih očnih kapaka, kosa nije uredna kao kod balerine tako da deluje kao da se radi o balerini koja krši pravila što referira ka nazivu albuma, seksualnost

610. The Residents - Commercial Album

Dizajn: Por No Graphics (verovatno članovi grupe)

fotografije Džona Travolte i Barbare Strejsend koje su obrađene solarizacijom, kolaž više fotografija i crteža, oči su doctrane i predstavljene kao glave istovetnih figura koje predstavljaju članove grupe, adresiranje konzumerizma u muzičkoj industriji, etička pitanja komercijalnosti muzike

611. Killing Joke - Killing Joke

Fotografija: Don McCullin

dokumentarna fotografija iz 1971. godine na kojoj su mladi pobunjenici koji pokušavaju sa pobegnu od suzavca koji je bacila britanska vojska u Deriju za vreme nereda u Irskoj (ka istom događaju referira i fotografija na omotu "Dexys Midnight Runners - Searching for the Young Boys Rebels" iz iste godine, fotografija je obrađena solarizacijom a na zid je dodat natpis koji opisuje naziv albuma i ime grupe, političke konotacije, referiranje ka pank stilu

612. Circle Jerks - Group Sex

Fotograf: Ed Colver

fotografija snimljena nakon koncerta u Skejt parku u Marina del Rey u Kaliforniji, na fotografiji su pripadnici pank i hard kor scene, članovi pank grupa Germs i Circle Jerks, dvoje ljudi nose majice na kojima je naziv grupe Public Image Ltd, poznat pank fotograf (najpoznatija je njegova fotografija na omotu Black Flag sa razbijenim staklom), referiranje ka panku sceni

613. The Squeeze – Argybargy

Fotografija: Mike Laye

fotografija članova grupe bez instrumenata, solarizovana fotografija, crno bela, članovi grupe deluju kao da cepaju papire osnovnih boja (crvena, plava i žuta) od kojih je omot čime se stiče utisak da izlaze iz samog omota, kolaž, pank stil, referiranje ka omotu kao objektu

614. Ultravox – Vienna

Fotografija: Brian Griffin, Brian Aris

fotografija članova grupe bez instrumenata, crno bela fotografija, snimljena u fotografskom studiju, oni stoje među dinama napravljenim od tkanine, obučeni su u elegantna odela koja asociraju na nju vejev i sint pop

615. Psychedelic Furs - Psychedelic Furs

fotografija članova grupe, bez instrumenata sa ozbiljnim i depresivnim izrazima lica, crno bela fotografija u tamnim valerima, sva lica su iz poluprofila, depresivnost

616. The Sound – Jeopardy

Fotografija: Spencer Rowel

Crtež: Sara Batho

kolaž koji se sastoji iz fotografije koja je portret muškarca sa crnim povezom na očima i crteža portreta žene sa belom maskom preko nosa i usta, kontekstualizacija kroz naziv albuma

617. Simple Minds - Empires and Dance

Fotografija: Michael Ruetz

fotografija statue vojnika ispred pejzaža na kom se u daljini vidi Akropolj, verovatno se radi o fotomontaži, referiranje ka istoriji, političke konotacije

618. Cabaret Voltaire - The Voice of America

kolaž više crno belih fotografija, fotomontaža i preklapanje negativa, na fotografijama su ljudi za čije prepoznavanje je potrebno dublje poznavanje rada grupe (verovatno članovi), među fotografijama je i prikaz lutke bez glave u svečanom odelu, na sredini je fotografija šake sa izvnutim palcem i noktima naknadno obojenim u pink koja kao da prolazi kroz papir omota i kroz fotografije na njemu, referiranje ka raznim umetnicima i sceni elektronske muzike, reference zahtevaju znanje, omot tretiran kao objekat

619. The Teardrop Explodes – Kilimanjaro

fotografija članova grupe, bez instrumenata, veštačko osvetljenje, neutralna pozadina, običnost, neprepoznatljiv stil

620. Rolling Stones - Emotional Rescue

Dizajn: Peter Corriston

Fotografija: Roy Adzak

termografske fotografije članova grupe, lica nisu prepoznatljiva, vidljivi su tehnički elementi filma (brojevi i linije), isti tip fotografije je korišćen i za snimanje spota za pesmu "Emotional Rescue", neobičnost, povezivanje sa video spotom

621. Undertones – Hypnotised

Fotografija: Dee

fotografija dvojice članova grupe, fotografisano u restoranu, oko vrata imaju papirne portikle sa crtežom jastoga, slikano prilikom ručka koji je platila izdavačka kuća nakon potpisivanja ugovora, fotograf član grupe, humor, referiranje ka događaju iz istorije grupe

622. The Damned - Black Album

Fotografija: A. Gallard

fotografija metalnog reljefa na kome pise The Damned koji je obrasao bršljanom i paučinom, oko slova su glave zmajeva, deluje okultno, kao natpis sa kuće nekog crnog maga, referiranje ka mračnom i okultnom

623. The Jacksons – Triumph

zajednički portret članova grupe, fotografija u sepia tonovima koja je oivičena svetlošću kao da je likovi sa fotografije emituju, u kontekstu sa nazivom albuma stiče se utisak da je album njihov trijumf – pobeda

624. Swell Maps - Jane From Occupied Europe

Fotografija: Lucy Cameron, Swell Maps

fotografija članova grupe čija lica nisu vidljiva, nalaze se u prostoriji u kojoj su razbacane stvari i vide se instrumenti, u pozadini su velika vrata koja sugerišu da se radi o garaži koja je verovatno u upotrebi kao prostorija za vežbanje, referiranje ka sceni garažnih bendova i njihovoj anonimnosti, autori fotografije članovi grupe

625. B52's - Wild Planet

zajednička fotografija članova grupe, jednolična crvena pozadina, stilizovane frizure i odeća, referiranje ka pop muzici

626. Gary Numan – Telecon

Fotografija: Geoff Howes

fotografija lica muzičara koja je isečena po konturama i postavljena na crnu pozadinu, oko lica je efekat svetlosti tako da deluje kao da lice isijava svetlost, uznemirujuća fotografija

627. Van Halen - Women and Children First

zajednička fotografija članova grupe sa jednom gitarom, poziraju i glume da su u zanosu sviranja, crno bela fotografija, uokvirena fotografija, zajedništvo, prijateljstvo

628. Deep Purple - Deepest Purple

fotografija gitare u ljubičastim tonovima, iz gitare sevaju varnice narandžaste boje, sugerisanje gitarske muzike, instrument kao centralna tema omota, fotografija ilustruje naziv albuma

629. Roxy Music - Flesh and Blood

tri mlade žene plave kose u belim haljinama sa crvenim kopljima, referiranje ka grčkoj mitologiji, ženska seksualnost, referiranje ka amazonkama, možda ironija na feminizam (imajući u vidu njihove prethodne omote na kojima su takođe privlačne žene)

630. Van Morrison - Common One

fotografija livade i brežuljka, u daljini se vidi jedna osoba sa štapom koja se penje uzbrdo, na fotografiji je Rudy Legname (fotograf), običnost, ruralna atmosfera, samoća, priroda, bekstvo od javnost

631. REO Speedwagon - Hi Infidelity

Fotografija: Aaron Rapoport

fotografija žene u donjem vešu koja popravlja šminku i muškarca koji postavlja ploču na gramofon koji je osvetljen, u pozadini je prozor kroz koji se vide svetla sa okolnih zgrada, fotografija sugerše neverstvo koje je pomenuto i u igri reči u nazivu albuma, fotografija je povezana sa nazivom albuma, seksualnost, etika

632. The Specials - More Specials

Fotografija: Carol Starr, Chalkie Davies

zajednička fotografija članova grupe, bez instrumenata, sede za okruglim stolom sa mnogo čaša, opuštenu prijateljska atmosfera, verovatno je u pitanju kafe, fotografija van fokusa, lica su teško prepoznatljiva, običnost

633. The Kinks - One for the Road

monohromatska fotografija gitariste sa koncerta, solarizacija, jarke boje, uokvirena fotografija, postavljena dijagonalno, geometrijske forme oko fotografije

634. Madness – Absolutely

zajednička fotografija članova grupe, bez instrumenata, gradski eksterijer, ispred ulaza u stanicu podzemne železnice, referiranje ka mestu gde su voleli da provode vreme, zajedništvo, elegantni stil oblačenja i ekscentričnost (jedan član grupe nosi široke prugaste pantalone), lokacija se kasnije pojavljuje u spotu za pesmu “(Waiting For) The Ghost Train”

635. Associates - Affectionate Punch

Dizajn: Bill Smith

dva atletičara na startnim pozicijama za trku, crno bela fotografija, jedan atletičar je u stavu za start a drugi stoji, fotografija je snimljena noću, veštačko osvetljenje, u pozadini je veliki pravougaonik bele boje, kao beli ekran, staza je mokra, muška seksualnost, referiranje ka sportu i grčkim filozofima

636. Ramones - The end of the Century

Dizajn: John Gillespie

zajednička fotografija članova grupe, bez instrumenata, u boji, fotografija iz fotografskog studija, ujednačena crvena pozadina, njihove frizure i izrazi lica isti kao i na prethodnim fotografijama za njihove omote, referiranje ka sopstvenom stilu autsajdera

637. George Jones - I am What I am

fotografija muzičara, bez instrumenta, naslonjen na drvena vrata, veoma šarena košulja sa cvetnim dezenom i velikom kragom, beli sako i belo odelo, stariji čovek, retro frizura, osmeh, komično ali verovatno bez namere, fotografija kao da naglašava naziv albuma

1981.

638. Michael Jackson – Thriller

Fotografija: Dick Zimmerman

portret muzičara u poluležećoj pozi, belo odelo, zamišljen pogled u daljinu, u fotografskom studiju, dodati su efekti neonskog sjaja, iza njegove glave je svetlija površina kao zrak, kontrast boje kože i odela, prikazan kao pop zvezda, fotograf poznat po snimanju javnih ličnosti i slikarskom stilu fotografija

639. Bruce Springsteen – Nebraska

Fotografija: David Michael Kennedy

fotografija puta sa dve trake snimljena kroz prozor automobila, crno bela fotografija, otuđenost, put kroz život, metafora, melanholija

640. Kate Bush - The Dreaming

fotografija muzičarke, opisuje scenu iz teksta pesme "Houdini", alter ego Huidinijeve žene koja drži ključ u ustima i sprema se da mu ga doturi, fotografija je u sepija tonovima, jedino su ključ i senka na očima Kejt Buš u zlatnoj boji, muško-ženski odnosi, magija, referiranje ka poznatim ličnostima, trik, obmana

641. The Cure – Pornography

Fotografija: Michael Kostiff

Dizajn: The Cure, Ben Kelly

zajednička fotografija članova grupe, nisu vidljiva lica jer je fotografija potpuno zamućena, lica su iskrivljena kao u krivom ogledalu, izmenjena percepcija, snovi, izmenjena stvarnost

642. Roxy Music – Avalon

Dizajn: Peter Saville

na omotu je Lucy Helmore (devojka Brajan Ferija), na glavi nosi srednjevekovni šlem, ne vidi se lice, u ruci drži sokola, ispred nje je pejzaž sa morem i horizontom, referiranje ka Kralju Arturu i njegovom misterioznom putovanju u Avalon, nastavak tradicije grupe u prikazivanju žena na omotima, ipak, nije vidljivo da se radi o ženi dok nije poznata priča o fotografiji, referiranje ka prethodnim albumima, komunikacija sa publikom koja je upoznata sa radom grupe, mitologija, bajkovitost, žena kao vitez, veza – sidrište za naziv albuma

643. Chuck Berry - The Great Twentyeight

fotografija na kojoj je muzičar u karakterističnoj pozi sa nastupa, sa gitarom, solarizovana fotografija, crno bela fotografija, jednolična žuta pozadina, referiranje ka šezdesetim godinama i nastupima muzičara

644. Dire Straights - Love Over Gold

Dizajn: Michae Rowe

Fotografija: Alan Lobel

Fotografija: Peter Cunningham

fotografija munje na nebu, plavi i crni tonovi, električnost, snaga

645. The Clash - Combat Rock

Fotografija: Pennie Smith

zajednička fotografija članova grupe na napuštenoj pruzi u Bangkoku, Džo stramer pokriva oko jednom rukom, nastavak asocijacije na prugu sa omota albuma "The Clash" koja se nastavlja i na kasniji album "Sandinista", pobunjenici, političke teme, socijalne teme

646. Donald Fagen - The Nightfly

Fotografija: James Hamilton

Dizajn: Gale Sasson, Ven Yenor

portret muzičara kao radijskog disk džokeja sa mikrofonom i gramofonom, u ruci mu je cigareta, na stolu su pepeljara, kutija cigareta Chesterfield, ispred njega je omot albuma iz 1958. godine "Sonny Rollins and the Contemporary Leaders", na zidu je veliki sat koji pokazuje 4:09, mrtvo doba za radio program, poznat umetnički fotograf, referiranje ka drugim muzičarima, referiranje ka radio programu i odnosima u muzičkoj industriji

647. Peter Gabriel - Peter Gabriel IV

Fotografija: Malcolm Poynter

fotografija muzičara koja je toliko iskrivljena da ima izgled ritualne afričke maske, zamućena fotografija, van fokusa, deluje zastrašujuće, korišćena su iskrivljena ogledala, fotografija je snimljena video kamerom, korespondira sa temama pesama na albumu koje se bave strahom i tugom, afričkim i indijanskim plemenima, filozofijom, efektima kolonizacije i gušenja urođeničkih kultura

648. Richard and Linda Thompson - Shoot out the Lights

Fotografija: Gered Mankowitz

fotografija koja uključuje prisustvo oba muzičara, on sedi u uglu oronule sobe, na podu, njen portret je okačen na zid sobe, sugerisanje ljubavnih tema, melanholična atmosfera, tuga, neuredan život, referiranje ka scenama iz privatnog života

649. Dead Kennedys - Plastic Surgery Disasters

Fotografija: "Hands" Michael Wells

fotografija poznata pod nazivom "Hands", novinska fotografija snimljena u Ugandi 1980. godine koja je osvojila nagradu "World Press Photo of the Year", na fotografiji su ruke misionarke i izgladnelog afričkog dečaka, 1980. godine je 60% dece u Ugandi umrlo od gladi, politička i društvena angažovanost, šokantna i uznemirujuća fotografija

650. Orange Juice - You can't hide your love forever

Fotografija: Jill Furmanovsky

fotografija dva delfina u skoku, metafora za emotivni odnos i slobodu, optimizam

651. Misfits - Walk among us

fotomontaža motiva iz filmova "The Angry Red Planet" i "Earth vs. the Flying Saucers" sa zajedničkom fotografijom članova grupe, treš horor i SF elementi, zabava

652. Scorpions - Blackout

Fotografija: Gottfried Helnwein

fotografija je autoportret umetnika, na glavi su mu zavoji a na očima potpuno crne naočare kao za neku medicinsku proceduru, oko glave je popucalo staklo, usta su širom otvorena tako da deluje kao da osoba vrišti, lik sa fotografije se pojavljuje i u muzičkom spotu za pesmu "No One Like You"

653. ABC - The Lexicon of Love

Fotografija: Pete Bill

fotografija scene iz pozorišta, muškarac u naručju drži ženu u crvenoj haljini a u drugoj pištolj uperen u nekog, scena se dešava na umlici među kantama za smeće ispred zida od cigala, vide se i kulise crvene boje, nazivi pesama su na naslovnoj strani omota, referiranje ka šezdesetim godinama, ljubavne filmske scene, tradicionalni muško-ženski odnosi

654. Laurie Anderson - Big Science

Fotografija: Greg Shifrin

fotografija muzičarke u belom radnom odelu (naučnika u laboratoriji), crno bela fotografija, potpuno bele naočare koje sugerišu da se kroz njih ništa ne vidi, metafora za naučnika koji ne vidi svet oko sebe? Ili naučnika koji se bavi unutrašnjim svetom?, androgenost, ekscentričnost

655. Talking Heads - The Name of the Band is Talking Heads

Fotografija: John Dalton, Lynn Goldsmith

devet fotografija sa nastupa grupe u privatnom enterijeru/sobi, delimično se vidi publika – žena sa roze šeširovom i mladić, muzičari sa instrumentima, referiranje ka anonimnosti, ekskluzivnosti, neshvaćenosti

657. Simon and Garfunkel - The Concert in Central Park

zajednički portret muzičara sa koncerta, obojica drže mikrofone i pevaju

658. Paul McCartney - Tug of War

Dizajn: Hipgnosis, Brian Clarke

Fotografija Linda McCartney

fotografija muzičara sa slušalicama na ušima, uplašen ili iznenađen izraz lica, preko crno bele fotografije su providni geometrijski oblici koji kolorišu fotografiju crvenim i plavim tonovima i stvaraju utisak slagalice, sa jedne strane dominira plava a sa druge crvena boja, možda referiranje ka odnosima u muzičkom svetu

659. Discharge - Hear Nothing, See Nothing, Say Nothing

Fotografija: Biffo Gamask

četiri crno bele fotografije na kojima su prikazani: uho, oko, usta i kupus presečen na pola na mestu glave čoveka, opisivanje naziva albuma, kritika društva

660. Cocteau Twins – Garlands

Dizajn: 23 Envelope (Nigel Grierson, Vaughan Oliver)

Fotografija: 23 Envelope (Nigel Grierson, Vaughan Oliver)

na fotografiji je prikazan čovek koji rukama drži glavu sa obe strane, zbog pokreta, ruke su zamućene, u pozadini je pejzaž sa dve kuće u tami, blještavo svetlo prolazi sa leva na desno i kroz glavu čoveka, konture kuća u potpunom mraku, iscrtane su mesečevom svetlošću, i stoje u pozadini scene, mračni elementi, gotik i horor atmosfera, svetlosni talas koji prolazi kroz uši i glavu osobe je možda metafora za muziku

661. Lou Reed - Blue Mask

Fotografija: Mick Rock (sa albuma Transformer)

Dizajn: Sylvia Reed (tadašnja supruga)

portret muzičara sa albuma iz 1972. godine, solarizovana fotografija i kolorisana plavom bojom tako da aludira na naziv albuma

662. Yazoo - Upstairs at Eric's

Fotografija: Joe Lyons

fotografija enterijera sa malo nameštaja, jedan veći sto i dve stolice, za stolom su dve muške lutke, noge od lutaka su na stolicama a torza sa glavama su na stolu, fotografija iz fotografskog studia, na stolu, između dve lutke, je torta, društvene teme, homoseksualnost

663. The Jam - The Gift

Dizajn: Alwyn Clayden, Paul Wller

Fotografija: Twink

fotografije trojice članova grupe, crno bele fotografije obrađene tako da izgledaju kao da su iz novina, prikazani su kako trče u mestu – asocijacija na pesmu “Running on the Spot” sa ovog albuma, preko svake od fotografija je druga boja kao trag poteza četke, referiranje ka tekstu pesme, odeća referira ka mod potkulturi, dizajn omota – član grupe

664. The Gun Club – Miami

Fotografija: Chris D. (frontmen grupa The Plugz i The Flesh Eaters)

na fotografiji je Debi Heri sa članovima grupe, fotomontaža solarizovanog zajedničkog portreta i fotografije palmi – simbola Los Anđelesa sedamdesetih godina, interesantno je da je naziv albuma u suprotnosti sa asocijacijom na omotu (Majami/Kalifornija – istočna/zapadna obala), melanholični izgled

665. Associates – Sulk

Fotografija: Peter Ashworth

članovi grupe u nameštenom setingu sa svilenim prekrivačima i veštački osvetljenim vrtom u pozadini, hedonizam, glamur, homoseksualnost, androginitet, pop zvezde

666. Fleetwood Mac – Mirage

Fotografija: George Hurrell

Slika na fotografiji: MacJames

fotografija troje članova grupe prikazanih kroz ljubavni trougao ili voajerizam, Stivi Niks i Lindzi Bakingem plešu, on se osvrće ka Kristin koja ih posmatra poput voajera, Stivi Niks je u zanosu, prepuštena i ne primećuje ove poglede, isprepletane šake plesača su retuširane tako da izgledaju kao slika starice, crna pozadina, intrigantni elementi, skriveni elementi, muško ženski odnosi, voajerizam, prevara

667. Haircut 100 - Pelican West

Koncept: Nick Heyward

Fotografija: Gered Mankowitz

zajednička fotografija članova grupe, bez instrumenata, oni leže na žutom opalom lišću, trojica su obučeni u iste pletene džempere bele boje koje su uvukli u pantalone, dvojica su u belim košuljama, uredne istovetne frizure, slikani iz gornjeg rakursa, dobri momci, ironija, humor

668. R.E.M. - Chronic Town

Fotografija: Curtis Knapp

Skulptura: Reuben Asron Miller

fotografija skulpture imaginarnog bića sa isplaženim jezikom, rogovima, krilima i ljudskim šakama, ove figure se pojavljuju i u muzičkom video spotu za pesmu "Petty Persuasion", figure podsećaju na figure sa gotskih katedrala, religiozne teme

669. John Cougar - American Fool

Fotografija: Jurgen Vollmer

portret muzičara u eksterijeru, zamućena pozadina na kojoj se vidi motor, maslinasto zelena jakna (vijetnamka) preko teksas jakne, aludiranje na američke simbole, običnost, sidrište za naziv albuma, ironija, društvene i političke konotacije

670. Grandmaster Flash and The Furious Five – Message

Fotografija: Hemu Aggarwal

zajednička fotografija članova grupe, različito stilizovana odeća – od rok do pop zvezda i zabavljača, u pozadini je gradski eksterijer gde se vide oronule i napuštene zgrade, socijalne poruke, društvena angažovanost, siromašni sloj, crnačka radnička klasa, etički elementi, kritika muzičke industrije

671. Madness - Rise and Fall

Fotografija: Laurie Lewis

zajednička fotografija članova grupe koji glume različite uloge, sepia tonovi, fotografisani su u prirodi a u pozadini se vide obrisi grada, svaki član grupe ilustruje naziv pesme na albumu, povezanost sa tekstovima pesama, referiranje ka prošlim vremenima

672. Depeche Mode - A Broken Frame

Fotografija: Brian Griffin

fotografija deluje kao slika iz perioda Romantizma, na fotografiji je prikazana žena sa srpom u polju žita, nebo je tamno sivo kao da će pasti kiša i polja u daljini su u tami, odeća u koju je žena obučena podseća na odeću ruskih seljanki iz XIX veka, političke konotacije, sociološke teme (Basildon New Town Act kojim je socijalistička vlast u ovom gradu favorizovala brutalistički arhitektonski stil vidljiv je u pozadini fotografije)

673. Captain Beefheart and the Magic Band - Ice Cream for Crow

Fotografija: Anton Corbijn

Slika: Van Vilet (član grupe)

portret Van Vileta koji deluje kao vrlo star čovek sa šeširom na grudima, tužan pogled, umetničke aspiracije, socijalne teme, uznemirujuća fotografija

674. Steel Pulse - True Democracy

Koncept: Steel Pulse

Fotografija: Eric Watson

Istraživanje: Steven P. Gorman

zajednička fotografija članova grupe, jedan je neka vrsta govornika koji čita Bibliju, dok ostali sede i slušaju ga, aluzija na politički govor, rege stil oblačenja i frizure, političke i ideološke teme, religija

675. Robert Plant - Pictures at Eleven

Fotografija: Michael Hoppen

Dizajn: Michael Hoppen i Robert Plant

na fotografiji je prikazan muzičar kako pali cigaretu u praznom hodniku zgrade, na zidu pored njega je njegova fotografija sa cigaretom, ta fotografija na zidu je u plamenu (kao da pokazuje budućnost, sa druge strane zida se nalazi crevo za gašenje požara koje je namotano, intrigantni elementi, podsticanje narativa, interpretacija vremenske dimenzije, muzičar i kao dizajner omota

676. Siouxsie and the Banshees - A Kiss in the Dreamhouse

fotografije članova grupe u kolažu, vide se i njihovi odrazi u ogledalu (kao dvojnici), preko su iscrtani simboli koji podsećaju na egipatsko pismo, tema dvojnika se pojavljuje u prvoj pesmi, po kojoj album nosi ime (inspirisana je javnim kućama u Holivudu u kojim su radile prostitutke koje liče na poznate holivudske zvezde zahvaljujući estetskim operacijama, četrdesetih godina), referiranje ka nazivu albuma, referiranje ka art deko stilu i Gustavu Klimtu društvena angažovanost, atmosfera

677. Berlin - Pleasure Victim

fotografija je kadar iz muzičkog video spota za pesmu "Metro", na ekranu je portret žene u zanosu sa raznobojnom naglašenom šminkom, u zanosu, druga osoba gleda u ekran poput voajera, referiranje ka drugim muzičarima, referiranje ka glem roku, seksualnost

678. Marshall Crenshaw - Marshall Crenshaw

Fotografija: Gary Green

fotografija muzičara za stolom koji deluje kao da je deo seta za igru, on je u bordo sakou i žutoj košulji sa naočarima za sunce, čajnik i šoljice su u jarkim bojama i deluju kao igračke ili kao proizvod kiča, referiranje ka kiču i konzumerizmu, ironija

679. Adam Ant - Friend or Foe

Dizajn: Adam Ant

Fotografija: Allan Ballard

fotografija muzičara je kadar iz TV emisije "The Cannon and Ball Show", vidljiva je površina ekrana, referiranje ka televiziji i ekranu kao medijumu (pojavljuje se sve češće tokom osamdesetih na omotima ploča), muzičar dizajner omota, ironija (da li je on prijatelj ili neprijatelj)

680. Devo - Oh No, It's Devo

Fotografija: Erik Arnesen

Koncept: Devo I.N.C.

zajednička fotografija članova grupe kojima su umesto tela dodati istovetni krompiri, oko vrata imaju klovnovske kragne, album je reakcija na komentare da su klovnovi i fašisti, referiranje ka javnim porukama o grupi, kritika konformizma, socijalne teme, provokativnost

681. The Who - It's Hard

Dizajn: Graham Hughes (rođak člana grupe)

na fotografiji je dečak koji igra igru na Atari mašini (Space Duel), referiranje ka rok operi "Tommy" u kojoj glavni junak igra na flipper mašini samo prenetu u savremeni kontekst, oko njega su ljudi u odelima (članovi grupe) koji deluju kao njegovi telohranitelji, referiranje ka prošlim radovima grupe, odnos prema savremenosti

682. Plasmatics - Coup D'Etat

fotomontaza od ratne fotografije tenka na kome je montirana fotografija Wendy O Williams u donjem vešu, ostali članovi benda stoje pored tenka, svuda je prasina i dim i razrusene zgrade, apokaliptična slika, stil sajber pank, tipografija podseca na hevi metal bendove iako se bend svrstava u americki pank, referiranje ka ratu, političke i socijalne teme, distopija

683. Supertramp - ...Famous Last Words...

Umetnički direktor: Michael Doud, Norman Moore

Fotografija: Jules Bates, Tom Gibson

fotografija akrobata koji hoda po žici, u prvom planu je ruka koja drži makaze kojima se sprema da iseče žicu po kojoj akrobata hoda, svetlo reflektora osvetljava akrobatu sa donje strane, fotomontaža, referiranje ka nazivu albuma, zagonetno, referiranje ka odnosima među članovima grupe (poslednji album), na unutrašnjoj strani omota je kolaž od više fotografija hodača po žici (svako hoda po svojoj žici sugerišući odvojene puteve)

1983.

684. R.E.M – Murmur

Fotografija: Michael Stipe (frontmen grupe)

fotografija korova po imenu kudžu. to je korov koji raste brzo i preuzima velike površine ubijajući ostale biljke tako što ih potpuno zaseni, na fotografiji je prikazan korov koji je prekrrio deo linije železnice ka centru Atine (Džordžija- SAD), lokacija je sada poznata zbog ovog omota, kudžu je poznat i kao “loza koja je pojela jug”, metafora, društvena angažovanost

685. Violent Femmes - Violent Femmes

Dizajn: Jeff Price

fotografija devojčice koja gleda kroz prozor u unutrašnjost napuštene kuće, devojčica je bosonoga u beloj haljini, kao da je iz prošlih vremena, devojčica nije znala da su tu fotografi i da je fotografišu, asocijacije na avanture iz detinjstva, dečija radoznalost

686. The Police – Synchronicity

Fotografija: Duane Michals

Umetnički direktor: Jeff Ayroff

na omotu su prikazi svakog od trojice članova grupe u odvojenim trakama, svako je napravio fotografije koje je želeo i kolažirao ih u svoju traku, omot reflektuje međuljudske odnose u grupi, preko traka su tri primarne boje – za svakog člana. Ipak trake su na neki način povezane, jedan član grupe (Copeland) stoji ispred sata, Sting je okružen skeletima i gleda kroz rebra dinosaura (efekat vremena), Summers se pojavljuje sa metronomom (opet vreme), jajima na dirkama klavira, deo iz Jungove knjige “Sinhronicitet”, sve trake opisuju vreme i naziv albuma, referiranje ka Jungu, filozofiji i psihologiji, međuljudskim odnosima

687. U2 - War

crno beli portret istog dečaka kao na omotu albuma “Boy” pre tri godine (Peter Rowen), dečak deluje ljuto sa ranicom na usni, političke teme, socijalne teme

688. Tom Waits – Sworfishtrambones

Fotografija: Michael A. Russ

portret muzičara sa glumcima Anđelom Rositom i Li Kolimom, slikarski efekat, retuširana fotografija, atmosfera kabarea, u pozadini instrumenti, maska-šminka na licima, povezanost sa likovima iz pesama

689. Metallica - Kill 'Em All

kombinacija fotografije i slike, fotografija čekića iz kog se razliva mrlja od krvi u obliku glave, vidi se senka ruke koja je ispustila čekić, agresija, atmosfera zločina, sidrište naziva albuma

690. Pink Floyd - The Final Cut

Dizajn: Roger Waters

Fotografije: Willie Christie (zet Rodžer Votersa)

na prednjoj strani omota su trake za vojničku uniformu koje opisuju različita vojnička priznanja, na unutrašnjim stranama je ruka koja drži tri cveta maka i vojnik koji stoji u sred polja sa nožem zabodenim u leđa i kutijom sa filmskom trakom, ratne teme, političke teme, izdaja, omot albuma referira ka temi kojom se bave pesme, dizajn član grupe, album je posvećen Votersovom ocu koji je poginuo u ratu

691. Tears for Fears – Hurting

portret dečaka koji sedi na podu sa šakama na licu kao da plače, fotografija u boji, snimljena u fotografskom studiu, bela pozadina, sidrište za naziv albuma, detinjstvo, povrednost, emotivnost, empatija

692. David Bowie - Let's Dance

Dizajn: Kevin Cann

Fotografija: Denis O'Regan

portret muzičara sa bokserskim rukavicama, preko fotografije je karakterističan crtež pozicije stopala koji se koristi pri učenju plesnih koraka, tipografija podseća na tipografiju slova na sportskoj opremi, sidrište i relej za naziv albuma, metafora ples-boks, socijalne teme

693. Madonna – Madonna

Umetnički direktor: Carin Goldberg

crno beli portret muzičarke, dosta nakita, namršten izraz lica, ruke na kosi, buntovništvo i seksualnost

694. Cyndi Lauper - She's So Unusual

Dizajn: Janet Perr

Fotografija: Annie Leibovitz

portret muzičarke koja pleše na ulici u Nju Jorku, obučena je u staromodnu crvenu haljinu za maturu, u jednoj ruci drži buket cveća, dosta nakita, bosa je u mrežastim čarapama, u pozadini se vidi da je zgrada Muzeja voštanih figura koji je duže vreme zatvoren što se vidi po grafitima ispisanim na vratima, na podu je suncobran i par crvenih cipela, na zidu je i plakat koji reklamira voštanu figuru portorikanskog bejzbol igrača Robert Klementa, omot je dobio Gremi nagradu 1985. godine, sidrište za naziv albuma, scenski alter ego

695. Echo and the Bunnyman – Porcupine

Fotografija: Brian Griffin

zajednička fotografija članova grupe u eksterijeru, prirodni pejzaž, zaleđen vodopad Gullfoss blizu Rejkjavika, fotografisano iz gornjeg rakursa, utisak hladnoće koji treba da reflektuje muziku na albumu, arhetip heroja – mladi ljudi na nepristupačnom mestu – kao da su na nekakvoj misiji, mračni imidž grupe

696. Cocteau Twins - Head Over Heels

Dizajn: 23 Envelope

fotografija tekture, apstraktna fotografija, crni i tamni tonovi, utisak površine neke nenaseljene planete, stil izdavačke kuće (4AD), odsustvo fotografija članova grupe

697. Genesis – Genesis

Dizajn: Bill Smith

fotografija predmeta – dečije igračke "Shape-O" koju je proizvodila kompanija Tupperware, možda kalupi za igru u pesku, skoro apstraktna fotografija, dominira žuta boja, album su zbog fotografije često nazivali "Shapes"

698. Brian Eno - Apollo: Atmospheres and Soundtracks

Dizajn: Russel Mills

fotografija sa Misije na Mesec - Apollo 14 iz 1971. godine, izgled apstraktne slike, reljef, svetli tonovi, površina meseca, korespondira sa nazivom albuma

699. Bauhaus - Burning from the Inside

Dizajn: Bauhaus, Glenn Campling (iz muzičke grupe Tones on Tail)

Fotografija: Jean Ramsey

fotografija crnog ogoljenog drveta i beli oblaci, utisak je da je veoma hladno i da je drvo ustvari zaleđeno, sa pojedinih grana vise ledenice, fotografija je isecena na trake koje su ponovo sastavljene ali pomerene, kontrast sa nazivom albuma (burning naspram leda na fotografiji), povezanost sa mračnim i hladnim imidžom grupe – hladna spoljašnjost, dok naziv implicira vrelu unutrašnjost

670. Eurythmics – Touch

Dizajn: Andrew Christian, Laurence Stevens

Fotografija: Brian Aris, Pete Ashworth

portret jednog člana grupe (članice), fotografija iz fotografskog studia, crna maska preko očiju, kosa jarko narandžaste boje, bela pozadina, ruke podignute i stisnute šake, deluje preteće i opasno, seksualnost, androginost

671. David Bowie - Ziggy Stardust: The Motion Picture

Fotografija: Nick Sangiamo

Dizajn: Alexander Da'Lama

fotografija muzičara ali kao jedne od njegovih javnih persona – Zigi Stardust, fotografija kao objekat, uokvirena fotografija postavljena dijagonalno na crnu površinu omota, fotografija je crno bela, samo je plamen cigarete koju Bouvi (Zigi Stardust) drži u ustima, plamen cigarete izlazi van okvira fotografija u “stvaran svet” (igranje sa okvirom fotografije se pojavljuje često u dizajnu omota ploča kuće Hipnozis)

672. The Jam – Snap!

Dizajn: Simon Halfon

Fotografija članova grupe u gradskom eksterijeru – St. Katherine's Sock u Londonu, u crnim kaputima, nasmejani, dizajner je radio sve omote za The Jam kao i za Style Council i Pol Velera, album je nastao nakon raspada benda

673. Eurythmics - Sweet Dreams are Made of These

fotografija Eni Lenoks, fotografisana sa leđa, u jednoj ruci drži crveno srce, crna maska preko očiju i crne koćne rukavice, iznad fotografije piše pisanim kitnjastim slovima D&A – početna slova imena članova grupe, fotografija deluje kao da je sa istog fotografskog seta kao i fotografija na omotu albuma Touch, vrlo malih dimenzija u odnosu na omot albuma, seksualnost

674. Bob Dylan – Infidels

fotografija je portret muzičara sa crnim naocama za sunce koja deluje kao da je snimljena slučajno, na ulici, prikriivanje identiteta – povezanost sa nazivom albuma

675. Wipers - Over the Edge

Dizajn: Greg Geffner

Fotografija: Lucy Capeheart

krupni kadar električne gitare odnosno magneti i žica, preko fotografije je mreža pink linija. tonalitet fotografije je gotovo monohromatski pink, pink boja se često susreće kod omota pank albuma

676. Huey Lewis and the News – Sports

fotografija članova grupe iz kluba 2A.M. - popularnog bara u Mil Veli u Kaliforniji gde je grupa održala jedan od svojih prvih koncerata, u prvom planu je jedan od njih sa prebačenim sakoom preko ramena, u pozadini je sto za bilijar, i šank za kojim sede ostali članovi grupe, na televizoru je u toku prenos neke utakmice – najverovatnije fudbalera koji trči sa podignutim rukama kao da se raduje, aluzija na naziv albuma i na praksu gledanja prenosa sportskih događaja u kafanama sa prijateljima, humor, ironija

677. U2 - Under the Blood Red Sky

Dizajn: Steve Averill

fotografija frontmena grupe sa koncerta, sa mikrofonom, nije vidljivo lice, on se vidi kao silueta kako čuči i drži se jednom rukom za stalak mikrofona, jarko crveno/narandzasta fotografija sa koncerta na kome je sniman ovaj album, pozadina je gotovo uniformna zbog jačine svetla tako da sve deluje minimalistički, dizajner poznat po omotima za grupu U2

678. Paul Simon - Hearts and Bones

Umetnički direktor: Jeffrey Kent Ayeroff, Paula Greif

Dizajn: Jeri McManus

portret muzičara u gradskom eksterijeru, fotografija deluje kao da je sa TV ekrana ili bezbedonosne kamere u boji zbog lošeg kvaliteta i vidljivih tačaka, Pol Sajmon stoji ispred štanda sa novinama u crnom sakou i bordo košulji, ironija

679. Billy Idol - Rebel Yell

Fotografija: Brian Griffin

Dizajn: Michael MacNeil

fotografija muzičara sa jednom podignutom pesnicom i ljutitim pogledom, iza njega je trag koji stvara utisak da je muzičar velikom brzinom i snagom došao do položaja u kom je na fotografiji, sidrište za naziv albuma

680. Stevie Nicks - The wild Heart

Fotografija: Herbert Worthington

fotografija muzičarke, fotomontaža kojom su povezane tri fotografije Stivi Nicks fotografija je inspirisana slikom nemačke umetnice Sulamith Wulfing, Stivi Nicks je dosta koristila kao inspiraciju za svoj stil (odeću, šminku, video), mističnost, intrigantna odeća (poput sveštenika)

681. Billy Joel - An Innocent Man

Fotografija: Gilles Larrain

Dizajn omota: Christopher Austopchuk, Mark Larson

fotografija muzičara kako sedi na stepeništu, bez instrumenta, crno bela fotografija, urbani eksterijer, stepenište ima dekoraciju u vidu reljefa sa floralnim motivima pa je po tome prepoznatljivo kao stepenište u Mercer ulici u Sohou u Njujorku, zamišljen pogled, introspekcija, sidrište za naziv albuma

682. Suicidal Tendencies - Suicidal Tendencies

Fotografija: Glen E. Friedman (producent albuma)

dve fotografije, na prvoj, u boji, je zajednički portret članova grupe koji vise okrenuti glavom na dole u nekoj staklenoj kupoli, druga fotografija je crno bela, ona je kolaž fotografija majica inspirisanih grupom koje su pravili njihovi obožavaoci, impliciranje potkulture i važnosti grupe unutar nje

683. Depeche Mode - Construction Time Again

Dizajn: Peter Saville, Martyn Atkins

Fotografija: Brian Griffin

fotografija čoveka sa velikim maljem u prirodnom ambijentu, u pozadini se vidi vrh Maternhorn, mišićav, snažan čovek sa maljem, politička poruka, totalitarističke ideologije (fašizam, komunizam), Griffin je tvrdio da je fotografija više povezana sa stilom nego sa političkom porukom koja joj se pripisivala, relej i sidrište za naziv albuma

Martyn Atkins: "The kind of political look of the things was more fashion than a specific statement. If you look back, you'll see a lot of those kind of elements creeping in, of both fascist and communistic kind of iconography. It was exciting looking stuff. And I think that nobody had really plundered it to market an everyday product like a record."

Brian Griffin: "... And I never thought any of it being politically powerful or about work or about workers or anything."¹⁴⁷

684. Swans – Filth

fotografija zuba i vilice na crnoj pozadini, sidrište i refej za naziv albuma, agresivnost

685. Duran Duran - Seven and the Ragged Tiger

Dizajn: Malcolm Garrett

zajednička fotografija članova grupe u urbanom eksterijeru ispred biblioteke u Južnom Novom Velsu, uokvirena fotografija, pozadina je stara mapa, mnogo kriptičnih simbola, oko tigra u ruži vetrova, spiritualno putovanje, simboli – rune, simbol meseca, nju ejdž simboli, simboli iluminata i masona, intrigantni elementi, okultno

686. Culture Club - Colour by Numbers

Fotografija: Jamie Morgan

odvojene fotografije članova grupe, najveća je fotografija frontmena – Boj Džordža, ostali članovi grupe su na manjim fotografijama uokvirenim kružnicama, Boj Džordž je našminkan, sa mnogo pletenica i ukrasa u kosi, mnogo boja – šarenilo, androginost, seksualna ambivalentnost, pitanja roda

687. Lionel Ritchie - Can't Slow Down

fotografija muzičara u enterijeru u kome nema nameštaja osim stolice na kojoj sedi, u pozadini se vide prozori i kroz njih drveće, enterijer deluje kao da je u procesu izgradnje – betonski pod, elegantno obučen, impliciranje ekonomskog uspeha

688. Electric Light Orchestra - Hidden Messages

Dizajn: David Costa

Fotografija: HAG

fotografija u kombinaciji sa slikama, kolaž, mnogo likova i skrivenih poruka, imena članova grupe kao anagrami, morzeov kod za naziv grupe, zajednička fotografija članova grupe, oni su u kući i gledaju kroz prozore na prizor na ulici koji je kombinacija fotografija i renesansnih slika, na zadnjoj strani je bilo i upozorenje da ploča sadrži skrivene poruke kada se sluša unazad, ironija podstaknuta pređašnjim pričama o sublimnim i okultnim porukama na omotima i pločama rok grupa, referiranje ka Bitlsima, referiranje ka glasinama, refej ka nazivu albuma

689. The Quiet Riot - Metal Health

Koncept: članovi grupe

na fotografiji je prikazan čovek u kožnoj jakni koja je vezana kao “ludačka košulja” sa zaštitnom maskom/kacigom na glavi kako sedi na dušeku, na jakni ima bedževe sa likovima članova grupe, referiranje ka filmu “The Man in the Iron Mask” iz 1977. godine koji je adaptacija novele Aleksandra Dime, referiranje ka psihičkim bolestima, nepravedno zatvoren čovek, neshvaćenost

690. The Go-Betweens - Before Hollywood

Fotografija: Tom Sheehan

zajednička fotografija članova grupe, svi deluju zamišljeno, bez instrumenata u enterijeru sobe pune detalja, u prvom planu je časovnik koji je zamućen (van fokusa), jedan član grupe drži debelu staru knjigu kao da je čuva, fotografija izgleda kao da je deo nekog narativa, žuti tonovi, intrigantni predmeti, pozivanje na tumačenje i otkrivanje

691. ESG - Come Away With ESG

kolaz iscepanih crnobelih isečaka fotografija iz novina, kasetofon sa nogama u Adidas patikama, ulična lampa i hidrant, ruka koja drži fotografiju nečijeg čela, sve je na crnoj pozadini sa crvenom tipografijom, isečen natpis iz novina na kom piše DANCE, impliciranje ulične plesne muzike (dens pank i hip hop)

692. Peter Gabriel - Plays Live

portret muzičara sa koncerta kao njegov alter ego – Monkeyman Gabriel (gorila), šminka sa mnogo šljokica koja podražava masku gorile, snimljeno za vreme koncerta u Los Angelesu 1982. godine, fotografija ima zrnastu teksturu jer je isečena i uveličana iz veće fotografije, fotografiju je izabrao sam muzičar

693. Elvis Costello - Punch the Clock

Fotografija: Nick Knight

Dizajn: Phil Smees

portret muzičara u gradskom eksterijeru, drugačiji stil od prethodnih omota i fotografija, drugačije naočari, uokvirena fotografija na crvenoj pozadini

694. Ozzy Osbourne - Bark at the Moon

Dizajn: Steve Jule

Fotografija: Fin Costello, Tony Harrison

fotografija muzičara kao alter ego vukodlaka, drži oboreno stablo, u pozadini se vidi mesec, elementi horora kao i na njegovim prethodnim omotima

695. Ramones - Subterranean Jungle

Fotografija: George DuBose

zajednička fotografija članova grupe u vagonu podzemne železnice na stanici, vagon je išaran grafitima, jedan član grupe (Marky) sedi pored prozora i gleda kroz njega (implicira njegovo skoro izbacivanje iz grupe za koje on tada još nije znao ali su drugi znali), ostali članovi grupe gledaju kroz otvorena vrata, sidrište za naziv albuma

696. Zebra – Zebra

Fotografija: David Kennedy

zajednički portret članova grupe, crno bela fotografija, nasmejana lica, fotografija iz fotografskog studia

697. Eric Clapton - Money and Cigarettes

Fotografija: Graham Hughes

na fotografiji je muzičar u svečanom odelu sa cigaretom u ruci u sobi, pored njega, na stolu prekrivenom heklanom stolnjankom leži gitara koja se topi i curi preko ivica stola, nadrealistički elementi, referiranje ka Salvador Daliju

698. The Waterboys - The Waterboys

Fotografija: Panny Charrington

Dizajn: Stephanie Nash

na fotografiji je portret frontmena grupe (Mike Scott) čije je lice prekriveno providnom tkaninom sa naborima koji podsećaju na talase, crno bela fotografija, androginitet, mističnost

699. Anne Clark - Changing Places

portret muzičarke koji izlazi iz formata omota, crno bela fotografija u sivim tonovima, pogledom prati prazan prostor iza sebe, na levoj ivici, kroz koju izlazi portret je plava transparentna linija sugestija kretanja, relej za naziv albuma

700. XTC – Mummer

Fotografija: Gavin Cochrane

Dizajn: Ken Ansel

fotografija senki na izgužvanom papiru, senke pripadaju papirnim lutkama koje predstavljaju članove grupe kao bića iz dečije bajke – Mumere koji praznuju završetak stare i početak nove godine, koncept – frontmen grupe, mitologija, dečije bajke

701. Rolling Stones - Under Cover

Dizajn: Hubert Kretschmar

fotografija nagog ženskog tela, delovi tela su prekriveni nalepnicama koje su mogle da se skidaju otkrivajući različite geometrijske dezene, na jednoj nalepnici je solarizovana fotografija članova grupe, seksualnost, provokativnost

1984.

702. Prince - Purple Rain

Fotografija: Ron Slenzak, Ed Trasher and Associates

fotografija muzičara na motociklu, obučen je u purpurni sako i belu košulju, fotografija u urbanom eksterijeru, na kući iza njega vidi se stepenište i devojka koja stoji i posmatra zavodnički naslonjena na dovratak, okolo je dim, Princov pogled je zavodnički i preteći istovremeno, fotografija je uža od omota, pozadina su floralni motivi, seksualne aluzije, muško – ženski odnosi, ljubavne teme

703. The Smiths - The Smiths

Dizajn omota: Morrissey

fotografija je isečen kadar iz filma "Flesh" (režija - Paul Morrissey, produkcija – Andy Warhol), na fotografiji je Joe Dallesandro – glumac, model i poznat po homoseksualnosti i saradnji sa Vorholom, on sedi nag na krevetu, pognute glave, referiranje ka pop-artu, referiranje ka Njujorškoj umetničkoj sceni iz sedamdesetih, homoseksualnost, razočarenje

704. Bruce Springsteen - Born in the USA

Fotografija: Annie Leibovitz

springstinova zadnjica u farmerkama ispred američke zastave, iz džepa viri bejzbol kačket, socijalne teme, političke teme, ironija, ikonična fotografija koja je prepoznatljiva u zapadnoj savremenoj kulturi

705. The Replacements - Let it Be

Fotografija: Daniel Corrigan

zajednička fotografija članova grupe, bez instrumenata, sede na krovu kuće, svaki član grupe pokazuje nešto karakteristično za njega, crno bela fotografija, jedan član grupe ne gleda u kameru i nešto govori, drugi uspavano trlja oči i drži paklu cigareta, treći posmatra podignutih obrva, četvrti gleda direktno u kameru, referiranje ka Bitlsima, referiranje ka nezavisnoj muzičkoj sceni, podsticanje narativa i tumačenja, dosta kasnijih referenci ka ovoj fotografiji

706. The Smiths - Hatful of Hollow

Fotografija: Gilles Decroix

na fotografiji je Fabrice Colette sa tetovažom crteža Žan Koktoa iz knjige Le Livre blanche koja govori o homofobiji, fotografija je objavljena u francuskim novinama Liberation u julu 1983. godine, referiranje ka poeziji, referiranje ka Žan Koktou, referiranje ka homoseksualnosti, kasnije je omot izmenjen tako što je fotografija isečena i u fokusu je profil Koleta a tetovaža sa crtežom nije vidljiva što je primer ikonizacije inače do tada nepoznate osobe kao znaka za grupu Smits i obožavanje Koktoa

707. Minuteman - Double Nickels of the Dime

Fotografija: Dirk Vandenberg (prijatelj članova grupe)

na fotografiji je prikazan čovek za volanom – jedan od članova grupe, snimljen sa zadnjeg sedišta automobila, na meraču brzine vidi se da se kreće brzinom od 55 milja na sat što je ironija na zabranu brze vožnje na američkim putevima i ograničenje na 55 milja na sat, vidi se putokaz za San Pedro u Kaliforniji, na retrovizoru se vide njegove oči koje ukazuju na smeh, političke i društvene teme

708. Cocteau Twins – Treasure

Dizajn: Vaughan Oliver

Fotografija: Nigel Grierson

na fotografiji je krojačka lutka snimljena noću, preko nje je heklana zavesa, mističnost, hladnoća, melanholija, stil specifičan za izdavačku kuću i grupu

709. U2 - The Unforgettable Fire

Fotografija: Anton Corbijn

na fotografiji je prikazan zamak Moydrum u Irskoj obrasao bršljanom, infracrveni film, ispred su članovi grupe, fotografija istog zamka iz istog ugla, takođe snimljena infracrvenim filmom, pojavljuje se na koricama knjige "In Ruind: The Once Great Houses of Ireland" Simon Marsdena iz 1980. što je slučajnost zbog koje je grupa morala da plati odštetu, referiranje ka istoriji, mističnost, melanholičnost

710. Talking Heads - Stop Making Sense

Na naslovnoj strani je detalj figure Dejvid Birna u predimenzioniranom sakou, ne vidi se njegovo lice, sako je koristio na nastupima tokom kojih je progresivno menjao odela, sve veća kako je koncert odmicao, inspiracija za sako je iz Noh pozorišta (japanska klasična muzička drama), referiranje ka japanskom pozorištu, filozofske, socijalne i psihološke teme, intelektualizam

711. Echo and the Bunnyman - Ocean Rain

Dizajn: Martyn Atkins

Fotografija: Brian Griffin

fotografija članova grupe u čamcu na moru, nastavak tema o elementima sa prethodnih omota, plavetnilo mora, kao da su na sred okeana, mirna površina vode, mrak, bez kopna na vidiku, iz gornjeg rakursa, melanholija, psihološke teme

712. Husker Du - Zen Arcade

Dizajn: Fake Name Graphic (bubnjar i pisac pesama grupe – Grant Hart)

Fotografija: Mark Peterson

članovi grupe, kao siluete, fotografisani na otpadu automobila, fotografija je naknadno obojena kontrastnim bojama, odiše otuđenošću, album se bavi napuštanjem kuće i susretanjem sa svetom koji je podjednako nepodnošljiv

713. Lloyd Cole and the Commotions – Rattlesnakes

Fotografija: Robert Farber (stok fotografija)

Dizajn: Da Gama (studio)

fotografija unutrašnjosti sobe na kojoj se vidi zid obložen propalim drvenim daskama, prozor i odškrinuta drvena vrata, siromaštvo, propadanje, tajna, neočekivano, možda socijalne teme

714. Sade - Diamond Life

Fotografija: Chris Roberts

Dizajn: Graham Smith

portret muzičarke, crno bela fotografija, deluje kao da nešto govori, jedna šaka je ispružena i aranžirana kao kod modne fotografije iz četrdesetih godina, horizontalna orijentacija, uokvirena fotografija

715. Nick Cave and the Bad Seeds - From Her to Eternity

Fotografija: Marina

portret muzičara, lice, u boji, fotografisano iz gornjeg rakursa, kao da ne pozira

716. Bryan Adams – Reckless

Fotografija: Hiro (Yasuhiro Wakabayashi)

portret muzičara bez instrumenta, verovatno u eksterijeru, gornja polovina lica je jače osvetljena od donje, crno bela fotografija, ozbiljnost, poznat modni fotograf

717. Stevie Ray Vaughan and Double Trouble - Couldn't Stand the Weather

Dizajn: Holland MacDonald

Fotografija: Benno Friedman

fotografija muzičara sa instrumentom tokom nastupa, fotomontaža, fotografija je ponovljena tako da je drugi put delimično transparentna i ostavlja trag pokreta za sobom dajući utisak da je proizašla iz prethodne, asocijacija na naziv prateće grupe, asocijacija na vetar, u pozadini se vidi fotografija tornada, asocijacija na naziv albuma, virtuoznost, javni nastup, energija

718. The Queen - The Works

Dizajn: Bill Smith

Fotografija: George Hurrell

zajednička fotografija članova grupe, bez instrumenata, fotografija u fotografskom studiu, neutralna pozadina, jako frontalno svetlo čini da se na zidu vide velike njihove senke, crno bela fotografija, svi gledaju u fotoaparatus

719. Depeche Mode - Some Great Rewards

Dizajn: Martyn Atkins

Fotografija: Brian Griffin

mладenci u mraku ispred velike zgrade-hangara i čeličnog tornja, kontrast između mladenaca i industrijskih konstrukcija, album se bavi seksualnim perverzijama, religijom i emocijama, socijalne i kulturološke teme

720. Scorpions - Love at First Sting

Fotografija: Helmut Newton

fotografija dvoje ljudi u zagrljaju, crno bela fotografija, muškarac u ruci drži mašinu za tetoviranje i tetovira crtež škorpije na butini devojke, povezanost za nazivom albuma i grupe, seksualnost, rok imidž

721. Rat - Out of the Cellar

Fotografija: Barry Lavine

Dizajn: Bob Defrin

fotografija žene koja na kolenima posmatra svetlost koja izlazi iz vrata u podu, žena na fotografiji je model Tawny Kitaen koja je poznata po pojavljivanju u video spotovima grupe Whitesnake i u tinejdžerskom filmu "Bachelor Party" iz iste godine, ona je i devojka gitariste grupe, seksualnost, referiranje ka elementima popularne kulture, referiranje ka drugim grupama, sidrište za naziv albuma

722. Tina Turner - Private Dancer

Dizajn: John O'Brien

Fotografija: Pete Ashworthhttp

na fotografiji je muzičarka koja sedi na stolici, na nogama ima mrežaste čarape i obučena je u crnu odeću, ispred nje je mačka, takođe potpuno crna, seksualnost, dvosmislenost, metafora (žena-mačka)

723. Pretenders - Learning to Crawl

Fotografija: Paul Cox

Umetnički direktor: Pete Barrett

zajednička fotografija članova grupe, bez instrumenata, ozbiljnost, stoje na sivom betonu, fotografisano iz gornjeg rakursa kako bi se stekao utisak da su mali i verovatno napravila veza sa nazivom albuma

724. David Sylvian - Brilliant Trees

Fotografija: Yuka Fujii

fotografija muzičara u prirodi, crno bela fotografija, on je u odelu a iza njega se vide simetrično postavljena 4 stabla, kompozicija nije simetrična, sa leve strane se nalazi još jedno srvo mnogo slabije i tanje, fotograf je partnerka muzičara, sidrište za naziv albuma, metafora (da li je on deo prirode – još jedno drvo u kompoziciji), referiranje ka meditaciji i japanskoj kulturi

725. Prefab Sprout – Swoon

Dizajn: Matthew Hyphen, Pavlou Goldberg

portret čoveka iz profila, vidi se lice i gornji deo ruke ali je fotografija tako obrađena i orijentisana da na prvi pogled

nije jasno šta prikazuje, zelena pozadina prodire i u osenčene delove portreta što narušava prepoznatljivost, fotografija se nastavlja i na zadnju stranu omota na kojoj se vidi da muškarac drži u naručju ženu, moguće je da se radi o baletu ili o metafori za ljubavni odnos, nejasna slika, impresija, tajnovitost, zelena boja podseća na zelenu salatu što je moguća asocijacija na ime grupe

726. The Blue Niel - A Walk Across the Rooftops

fotografija članova grupe u gradskom eksterijeru pored crkve u Glazgovu, na jednom stubu je zapisan broj telefona, zgrada ispred koje stoje i u koju gledaju je porušena, jedan član grupe ima cigaretu u ustima, crno bela fotografija, ne vide se lica, uokvirena fotografija, mrak, život na ulici, socijalne teme

727. Style Council - Cafe Bleu

Dizajn: Paul Weller, Simon Halfon

Fotografija: Peter Anderson

omot se sastoji iz dve fotografije na jednoj je prikazan jedan muzičar (Mick Talbot) a na drugoj drugi (Paul Weller), fotografije su jasno odvojene belom linijom, obe fotografije su crno bele, snimljene na ulici, u pokretu, obojica su u mantilima i na sličan način okrenuti u odnosu na kameru, u blzini se vide stolice ugostiteljskog objekta, referiranje ka nazivu albuma

728. Violent Femmes - Hallowed Ground

Fotografija: Mark Trilling

na fotografiji je figura iz zbirke Larry Whiteley Gallery iz Los Anđelesa, Kalifornija, radi se o Posum Trot lutkama koje su deo folklorne regije oko Milvokija odakle su članovi grupe, lutke su služile kao metafora za decu kod afroameričkih porodica bez dece, referiranje ka tradiciji, mitologiji, narodna umetnost, verovanja, misterija

729. Butthole Surfers - Psychic...Powerless...Another Man's Sacs

Dizajn: Michael Macioce

fotografije su inspirisane njihovim pređašnjim radom na časopisu "Strange V.D." u kom su objavljivali stare fotografije obolelih od veneričnih i tropskih bolesti kojima su davali svoje nazive, na fotografijama su lica dvojice muškaraca sa bolestima kože, docrtani elementi su u zelenoj i ponk boji i stvaraju humorističku scenu, ironija, crni humor, šokantnost, referiranje ka prethodnom radu

730. Waterboys - A Pagan Place

Fotografija: Sheila Rock

portret frontmena grupe, crno bela fotografija, bez instrumenta, izgleda kao da se tek probudio, kosa je neuredna, bez odeće, asocira na nju vejev stil, referiranje ka knjizi koja se isto zove kao i album autora Edna O'Brien, duhovne teme pesama

731. Thomas Dolby - The Flat Earth

Dizajn: David, Malcolm, Thomas Dolby

Fotografija: Richard Haughton

više fotografija vode, okeana, aranžirane u kolaž i preklopljene sa raznim simbolima geometrijskih oblika, na fotografiji je i čovek koji u rukama drži posudu, referiranje ka prirodi, referiranje ka mitologiji, referiranje ka teorijama zavere (veza sa nazivom albuma)

732. This Mortal Coil - It'll End in Tears

Dizajn: 23 Envelope (Oliver/Grierson)

fotografija žene koja žmuri, kosa joj je nošena vetrom ili vodom, oko nje svetlucaju zvezde, stvara se utisak snova, melanholije, misterije, dvosmislenosti, model se pojavljuje i na ostalim omotima ove grupe koju je sastavila izdavačka kuća 4AD (model Pallas Citroen)

733. Twisted Sister - Stay Hungry

Umetnički direktor: Bob Defrin

Dizajn: Suzette Guilot-Snyder (supruga člana grupe)

Fotografija: Mark Weiss Studios

fotografija pevača grupe sa razjapljenim ustima, koji se sprema da zagriže ogromnu kost sa koje kaplje krv, humor, jaka šminka kao kod klovna, ironija, sidrište za naziv albuma

734. Joe Jackson - Body and Soul

dizajn omota je imitacija omota albuma Soni Rolinsa "Sonny Rollins, Vol 2.", na taj način se album povezuje sa džez muzičkim pravcem, portret muzičara sa instrumentom i cigaretom, zamišljen pogled

735. Midnight Oil - Red Sails in the Sunset

Dizajn: Tsunehisa Kimura

fotomontaža pustinje koja je ustvari dno presušenog okeana sa dva kratera, ono što je nekad bila obala se vidi kao pejzaž grada Sidneja, što se vidi po sidnejskoj Operi i gradskom pejzažu sa mostom u prvom planu

736. Leonard Cohen: Various Positions

Fotografija: Leonard Cohen (polaroid)

fotografija je autoportret muzičara, melanholičnog i ozbiljnog izraza lica, introspekcija

737. Madonna - Like a Virgin

Fotografija: Steven Meisel

portret muzičarke u provokativnoj venčanici sa buketom u krilu na satenskoj posteljini, fotografija je sidrište za naziv albuma, ironija, ambivalentne poruke

738. Don Henley - Building the Perfect Beast

Umetnički direktor: Don Henley, Jeri McManus, Maren Jensen

Fotografija: Herb Ritts

fotografija muzičara, sasvim običnog izgleda u sakou, sa prekrštenim rukama i ozbiljnog izraza lica, fotografija može da bude relej za naziv albuma

739. Dead Can Dance - Dead Can Dance

Fotografija: Chris Garnham

fotografija maske sa Papua Nove Gvineje, referiranje ka drugim kulturama, referiranje ka odnosu života i smrti i ponovnom rađanju, mističnost, mitologija

740. The Pogues - Red Roses for Me

Fotografija: Steve Tynan

zajednička fotografija članova grupe (osim bubnjara koji je dodat u kružnoj fotografiji poput nalepnice), sede ispred fotografija Džona Kenedija, dvoje drže cigarete u rukama a jednom viri boca iz kaputa, jedan drži konzervu piva

741. Julian Cope – Fried

fotografija muzičara koji nag izlazi iz kornjačinog oklopa, ispred njega je igračka – kamion na kome piše "FRIED" (naziv albuma), metafora, ironija, nadrealizam

742. Ramones - Too Tough to Die

Fotografija: George DuBose

na fotografiji su siluete članova grupe, nalaze se u nekakvom tunelu osvetljeni sa zadnje strane, kao da se radi o podzemlju, snimljeno u podzemnoj železnici, magla, referiranje ka filmu "Paklena pomorandža" (ovu referencu je želeo Johnny Ramone), nisu želeli da im lica budu vidljiva na fotografiji jer su već bili dovoljno popularni, fotografija je slučajnost jer se prednji reflektori nisu upalili pri okidanju

743. INXS - Swing

Fotografija: Paul Clarke

Dizajn omota: Jon Watkins

fotografija na omotu izgleda kao detalj stola nekog fotografa, na tom stolu je jedna zajednička fotografija grupe koja čini četvrtinu omota a na beloj površini stola su i okviri za diapozitive kao i sitni delovi fotografske opreme, aludiranje na kreativni i radni proces

744. Eurythmics - 1984 (for the love of the big brother)

Fotografija: Sarah Quill

fotografija ekrana koja asocira na pogled kroz sigurnosne kamere, verovatno se radi o referenci na "Big Screen" iz filma snimljenog po knjizi Džordž Orvela "1984" iz 1984. godine, društveno političke teme

745. Wham - Make It Big

Fotografija: Tony McGee

Dizajn: P/S/A (Peter Saville Association)

zajednička fotografija dvojice članova grupe, bez instrumenata, homoseksualnost, jedan u belom, drugi u crnom sakou. Jedan leži a drugi sedi iza njega u opuštеноj atmosferi

746. Run D.M.C. - Run D.M.C.

Umetnički direktor: Dick Smith

dva člana (od tri) su na naslovnoj strani, crno bela fotografija, jedan od njih pokazuje prstom kao sa americkog postera "I want you for US army." kojim su se pozivali regruti za učešće u Prvom i Drugom svetskom ratu, zid od cigala u pozadini, socijalne i političke teme, rep i hip hop stil oblačenja (sportska odeća i šeširi/kačketi)

747. Laurie Anderson - United States Live

Fotografija: Lynn Goldsmith

Dizajn: Laurie Anderson

portret muzičarke iz poluprofila, iz poluotvorenih usta sija joj jarko narandžasta svetlost, simbolika, misterija, intrigantni elementi, metafora, umetnički čin

748. Camel - Stationary Traveler

Dizajn: The Artiflex Studio, London

na fotografiji u sepia tonovima je žena sa maramom u praznom gradu koji deluje kao da je u Nemackoj posle rata ili tokom rata, prazne ulice, natpis na nemačkom jeziku, jako svetlo se probija kroz zgrade, oko glave žene je kao dim

749. Minor Threat - Minor Threat

Dizajn: Susie Josephson (iz grupe), Gary Cousins, Anna Connelly

isti omot kao i na prethodnom EP izdanju, prikazan je mlađi brat pevača grupe (nije mu vidljivo lice), glava bez kose, deluje kao da je u očaju, pank stil oblačenja, stare, pohabane cipele

750. Kiss – Animalize

Dizajn: Howard Marks Advertising

prikazane su kože/krzna raznih divljih životinja, sidrište za naziv albuma

751. Harold Budd, Brian Eno with Daniel Lanois - The Pearl

Dizajn: Russell Mills (Shed)

Fotografija: Christina Birrer

apstraktna fotografija, korišćene su tkanine, perle i ostaci od plastike

752. Scott Walker - Climate of Hunter

Dizajn: C. More. Tone

Fotografija: Bob Carlos Clarke

crno bela fotografija muzičara, kao da je uhvaćen u trenutku, bez poziranja, eksterijer, zamućena pozadina, pomalo namršten

753. Psychedelic Furs - Mirror Moves

Dizajn: Da Gama (Al McDowell, John Warwicker)

Fotografija: Brian Griffin

portret frontmena grupe sa posebnim efektima koji daju teksturu šahovske table, vidljiv je uticaj stila Barni Bablsa, mnogo zvezda kao dekorativni element, referiranje ka pank potkulturi i nezavisnoj muzičkoj sceni, dizajneri su takođe članovi muzičkih grupa

754. The Gun Club - The Las Vegas Story

Dizajn: Gillian Titus

Fotografija: Tom Campbell, Craig Aurness

više preklapljenih fotografija svetlećih reklama, jedna podseća na najave filmova na ulazima u bioskope, na njoj je naziv albuma i grupe

755. Jean Michael Jarre – Zoolook

Umetnički direktor: Mark Fisher

Dizajn: Fiona Doulton

Dizajn: Kate Hepburn

fotografija kao da je slikana sa deformišućim ogledalom, portret muškarca (muzičara), solarizovana fotografija, slova u nazivu albuma su tako pozicionirana da dva slova O kod LOOK izgledaju kao da su okviri naočara na njegovom licu, poigravanje sa percepcijom, kombinovanje fotografije i tipografije

756. David Bowie – Tonight

Dizajn: Mick Haggerty

Bouvijeva fotografija je solarizovana tako da je plavo-crna a u pozadini je crtež/slika cveća kao da je vitraž što asocira na slike/kolaže umetnika Džilberta i Džordža, referiranje ka savremenoj umetnosti

757. Whitesnake - Slide it In

Dizajn: Manfred Brey

fotografija žene koja oko vrata ima obmotanu zmiju koja joj gmiže ka grudima a šake su sklopljene sa crvenim dugim noktima, seksualnost, opasnost, sidrište za naziv albuma

758. Tones on Tail – Pop

fotografija deteta bez odeće u šumi, misterija, mitologija, podseća na detcu sa omota albuma Led Zeppelin "Houses of the Holly" iz 1973. godine

759. Mike Oldfield – Discovery

Fotografija: Dan Kramer

portret muzičara sa instrumentom, vrlo zamućena fotografija tako da je lice jedva vidljivo, fotografija je krišom snimljena za vreme snimanja albuma, misterija

1985.

760. Tom Waits - Rain Dogs

Fotografija: Anders Petersen

fotografija muškarca i žene snimljena u Café Lehmitz u Hamburgu, fotografija je bila objavljena 1978 u knjizi "Cafe Lehmitz" objavljenj u Nemačkoj, blizu kvarta crvenih fenjera šezdesetih godina, čovek i žena su Rouz i Lili, muškarac podseća na Tom Vejtsa, upotreba fonta referira ka Elvis Prislju i albumu "London Calling" grupe The Clash, relej za

naziv albuma (Rain Dogs je metafora za ljude koji žive na ulici i koji su sasvim izgubljeni kao psi nakon kiše kada ne mogu da se orijentišu jer su tragovi izbrisani, više o tome je govorio i Tom Vejts u svojim intervjuima¹⁴⁸)

761. Kate Bush - Hounds of Love

Fotografija: John Carder Bush (brat)

Dizajn: Bill Smith Studio i Kate Bush

fotografija muzičarke koja leži sa raspuštenom kosom aranžiranom svuda oko glave kako grli dva braon psa, uokvirena fotografija, beli okvir, fotografija je u boji, sidrište za naziv albuma

762. Dire Straits - Brothers in Arms

Fotografija: Deborah Feingold

Dizajn: Sutton Cooper

fotografija gitare koja pripada Mark Nofleru, gitaristi grupe, u pozadini je nebo sa par roze oblaka, fotografija je uokvirena crvenom linijom, referiranje ka određenom tipu gitare (style 0 resonator), referiranje ka dominantno gitarskoj muzici i virtuoznosti gitariste, metafora (oružije – instrument)

763. Jesus and Mary Chain – Psychocandy

Umetnički direktor: Greg Allen

Fotografija: Alastair Indge, Bledwyn Butcher, Chris Clown, Mike Laye, Rona McIntosh, Stuart Cassidy

na fotografiji kojom dominira bela pozadina su 2 člana grupe, jednom je vidljiva samo polovina lica i pored njega je bubanj a u pozadini je drugi koji leži nalakćen na jednu ruku, velika slova ponovljena dvaput CANDY i preko njih manjim slovima je ispisano "psycho," neuredne frizure, povezanost sa post pank i šugejz stilom

764. The Smiths - Meat is Murder

Dizajn: Morrissey

fotografija je iz 1967. godine, na njoj je vojnik – marinac Michael Wynn u Vijetnamskom ratu, prvobitni natpis na šlemu je bio "Make War Not Love" ali je na omotu promenjen u Meat Is Murder", originalna fotografija je korišćena u dokumentarnom filmu iz 1968 Emila de Antonia "In the Year of the Pig", fotografija je ponovljena četiri puta na prednjoj strani omota, promocija vegetarijanstva, briga o životinjama, sociološke i političke teme

765. The Replacements – Tim

Dizajn: Robert Longo (takođe muzičar)

Fotografija: DeStaffan

na omotu su prikazani Longovi crteži članova grupe koji su povezani u celinu zajedno sa fotografijom gitariste snimljenog sa leđa na koncertnoj bini, ispod ovog kolaža je crtež kolonade koja deluje kao da je od metala, hladno i prazno, mističnost, okultno, hladno, otuđeno

766. The Cure - The Head on the Door

Dizajn: Parched Art (Porl Thompson, Andy Vella)

Fotografija: Janet (sestra Roberta Smita)

specifičan oblik slova koji postaje prepoznatljiv za grupu (dizajn Parched Art), teško prepoznatljivi oblici, vidi se lišće, šake, možda golubica u poletanju

148 Tom Waits (1985): "...A Rain Dog is - you notice it more in lower Manhattan than anywhere else - after a rain in New York all the dogs that got caught in the rain, somehow the water washed away their whole trail and they can't get back home so about 4 in the morning you see all these stranded dogs on the street and they're looking around like - won't you help me get back home, sir, please - excuse me sir - excuse me sir - can you help me find my way back home - all makes and models, the short ones, the black ones, the tall ones, the expensive ones, the long ones, the disturbed ones, they all want to get home. So that's a Rain Dog. It's like falling asleep somewhere and you thought you knew where you were and when you woke up - it's like Mission Impossible - they changed the furniture and the walls and windows and the sky turned a different colour and you can never get back and most of the stories in this record have to do with people in New York who are experiencing a considerable amount of pain and discomfort." (Source: "Rain Dogs Island Promo Tape" (taped comments on songs as sent to radio stations). Date: late 1985)

767. Tears for Fears - The Songs from the Big Chair

Fotografija: Tim O'Sullivan

na crno beloj fotografiji su njih dvojica obično obučeni sa ozbiljnim izrazima lica, samo kosa deluje prepoznatljivo i povezana je sa post pank stilom, fotografija muzičara, bez instrumenata

768. Prefab Sprout - Steve McQueen

članovi grupe fotografisani oko motocikla u eksterijeru, album i omot su asocijacija na Stiv Mekkvina i Triumf motocikle koji se pojavljuju u filmu iz 1963. "The Great Escape", ploča i omot se takođe bave neverstvom i romanticizmom, jedan član grupe sedi na motociklu, plavokosa žena je naslonjena na njega i sedi iza njega na motociklu, druga dva člana grupe stoje pored motocikla, referiranje ka filmovima, glumcima i predmetima, referiranje ka ličnim strastima

769. New Order - Low Life

Dizajn: Peter Saville

fotografija bubnjara/klavijaturiste Stivena Morisa, fotografija je crno bela ali kao da je iskrivljena, njegovo lice je okrenuto ka dole, jedini omot na kom je neko od članova grupe New Order, font je moderan – Helvetika i asocira na reklamne kampanje, socijalne teme

770. The Waterboys - This is the Sea

Fotografija: Lynn Goldsmith

portret frontmena grupe, crno bela fotografija u tamnom valerskom ključu, osvetljena je samo košulja i deo lica tako da lice nije u potpunosti vidljivo, misterija, asocijacija na fotografije iz umetničkih galerija

771. Husker Du - New Day Rising

Dizajn: Fake Name Graphics (Grant Hart – bubnjar i pisac pesama iz grupe)

fotografija izlaska sunca u narandzastim tonovima na moru, Sunce je prikazano kao negativ – crna tačka, u prvom planu su dva psa koja su zbog kontrastvetla crne siluete, sidrište i refej za naziv albuma

772. R.E.M. - Fables of the Reconstruction

Lejaut: M K Johnston

u četiri ugla su fotografije članova grupe a u sredini je fotografija knjige koja gori, vide se senke rešetki i šiljaka, misterija, društveno politička angažovanost

773. Sam Cooke - Live at the Harlem Square Club, 1963

Fotografija: Michael Ochs

portret muzičara dok peva i drži mikrofona, reč LIVE je ispisana neonskim cevima, virtuoznost

774. John Mellencamp – Scarecrow

Fotografija: Marc Hauser
Dizajn: Bob Cato

fotografija muzičara u pastoralnom eksterijeru, naslonjen na ogradu od drveta i žice, u pozadini, van fokusa, vidi se strašilo, sidrište za naziv albuma

775. Suzanne Vega - Suzanne Vega

Fotografija: Charles Reilly, Matthew Vega

crno bela fotografija muzičarke, igra svetlosti i senke, pogled ka posmatraču, nazivi pesama su na prednjoj strani omota

776. Sting - The Dream of the Blue Turtles

Fotografija: Max Vadukul, Danny Quatrochi
Umetnički direktor i dizajn: Michael Ross, Richard Frankel

crno beli portret muzičara u urbanom eksterijeru, ozbiljnost, pogled u posmatrača, naziv albuma je ispisan rukopisnim fontom preko štamparskog fonta

777. Phill Collins - No Jacket Required

Fotografija: Peter Ashworth

portret muzičara, potpuno simetrično lice, narandžasti tonovi na crnoj pozadini, naziv albuma može da bude ironija usmerena ka fotografiji na omotu

778. Dexys Midnight Runners - Don't Stand Me Down

Dizajn: Peter Barrett
Fotografija: Kim Knott, Claire Mueller

zajednička fotografija članova grupe, poziraju kao na starim fotografijama plemstva u sivim odelima, sociološke teme

779. Whitney Huston - Whitney Huston

Umetnički direktor: Don Davenport
Fotografija: Garry Gross

portret muzičarke, stil modne fotografije, u pozadini su egzotične biljke, egzotično, privlačno

780. Mecons - Fear and Whiskey

dizajn omota: Sophie Bourbon

fotografija autoputa koji ide pravolinijski, na horizontu se nalazi silueta grada, solarizovana fotografija, ljubičasti tonovi, putovanje, socijalne teme, civilizacija

781. Dead Can Dance – Spleen and Ideal

Dizajn i koncept: Brendan Perry
Fotografija: Colin Gray

fotografija prikazuje osobu bez vidljivog lika, obučenu u crveni plašt, jedna ruka je podignuta i u njoj drži belu zvezdu, u pozadini je ruševina zgrade, referiranje ka Bodleru, referiranje ka ideologiji i propadanju, relej i sidrište za naziv albuma

"Postoje dela koja predstavljaju vezu sa istorijskim pravcima - Barokom i srednjevekovnim periodom. Ona su samo muzički okviri. Sadržaj tekstova je očigledno ličan i on daje savremeni smisao našoj muzici. Naziv ovog albuma je preuzet iz poezije romantičarskog pesnika Bodlera i izabran je jer odslikava konflikt između grešnog mesa (spleen) i borbe za ideale. Propadanje i ideali sugerisu vrstu mehanizma, preplitanje u ljudskim odnosima sa svetom i u tom smislu osećam vezu ova dva aspekta sa dizajnom omota. Propadanje bi bio aspekt koji krade idealima efikasnost i moć da se ostvare." - Brendan Peri, član grupe ¹⁴⁹

782. Sonic Youth – Bad Moon Rising

Fotografija: James Welling

strašilo sa glavom od tikve za "Noć veštica", u pozadini se vidi grad u sumrak, sa upaljenim svetlima, socijalne teme, horor elementi

783. Bryan Ferry – Boys and Girls

Umetnički direktor: Simon Puxley

Fotografija: Antony Price

na fotografiji je par u zagrljaju, ona je u plavoj večernjoj haljini, deluje kao filmski kadar ili kao stara modna fotografija, poziranje, sidrište za naziv albuma, impliciranje tema pesama na albumu

784. Simple Minds – Once Upon a Time

Dizajn: Mick Haggerty

Fotografija: Anton Corbijn

omot je kolaž crno belih fotografija članova benda koje su isečene tako da izlaze iz formata (slično kao kod albuma Kick od grupe INXS), dva omota se uklapaju kao slagalice što čini da se ova ploča i njen omot posmatraju kao deo veće celine – velike slagalice koju čine dva polariteta – jedna i druga polja, na sajtu Simple Minds postoji nagradna igra slaganja slagalice od omota albuma koja podseća na onu koja je bila aktuelna u vreme izlaska albuma, misterija, poziv na igru, omot kao predmet za sebe

785. Style Council – Our Favourite Shop

Dizajn: Simon Halfon, Paul Weller

Fotografija: Olly Ball, Nick Knight

dvojica muzičara fotografisani u modnoj radnji ili ateljeu ispred postera "Another Country", homoerotske aluzije, referiranje ka filmu "Another Country" iz 1984. godine koji se bavi životom mladića (Guy Burgess) koji je homoseksualne orijentacije, sociološke i političke teme, engleski školski sistem

786. Dead Kennedys – Frankenchrist

Koncept: Biafra

Fotografija: Lester Sloan

fotografija parade organizacije slične masonskoj - "Shrine", članovi organizacije voze minijaturne automobile i nose svoje prepoznatljive šešire – fesove, fotografija je objavljena u Njusviku sedamdesetih godina, novinarska fotografija,

149 <http://forum.brendan-perry.com/comments.php?DiscussionID=176&page=1> pristup januar 2010.

relej za naziv albuma, sociološke, religijske teme

787. Propaganda – A Secret Wish

Dizajn: Anton Corbijn

na omotu je crno-plavičasto-bela fotografija ženske biste od gvožđa koja deluje kao sprava za mučenje, na naslovnoj strani je bez tela, kao neka vrsta škojke dok je sa zadnje strane u njoj i telo, simbolika ukazuje na disciplinu i kalupljenje koje se kroz umetnost, modu, politiku i ostale društvene uticaje nameće našim telima, ovde je ovo kalupljenje brutalno i bolno jer podzumeva čvrstu i neugodnu mrežu od gvožđa, na prednjoj strani, ona je uznemirujuća jer je prazna i kao takva pretnja u svojoj spremnosti da nekog zaokruži ili da govori o brojnim prethodnim “stanovnicima” ove ljuštore, na zadnjoj strani se vidi i telo u njoj pa je sve to uznemirujuće jer je proces mučenja vidljiv, društveni kulturološke teme, brutalnost

788. Billy Joel – Greatest Hits Vol. I and Vol. II

Umetnički direktor: Mark Larson

Fotografija: Patrick Demarchelier

uz skoro generički naziv albuma ide i skoro generički omot na kom je fotografija muzičara za klavirom poput radnika za svojom mašinom, ipak, on je ugladen u kariranom sakou i sa nekim upitnim pogledom i podignutim obrvama.

789. Killing joke – Night Time

Fotografija: Jeff Veitch

fotografija članova grupe, jedan član je u prvom planu ali van fokusa, drži se za glavu kao da ga boli, u drugom planu su ostali članovi grupe koji hladnokrvno posmatraju u njegovom pravcu, osoba u prvom planu deluje kao da je slučajno uletela u kadar, možda je fotografija u pozadini projekcija onoga što je u glavi osobe u prvom planu, psihološke teme

790. Eurythmics – Be Yourself Tonight

Fotografija: Paul Fortune

Dizajn: Laurence Stevens

fotografija članice grupe koja izgleda kao da je sa televizijskog ekrana (podseća na omot njihovog prethodnog albuma), verovatno sa koncerta, referiranje ka elektronskoj i sint pop muzici

791. Sade – Promise

Dizajn: Graham Smith

Fotografija: Toshi Yajima

portret muzičarke u boji, glava delimično izlazi iz formata, u fokusu su usne, vidi se zrno filma

792. Chris Isaak – Silvertone

Fotografija: Marek Majewski, Ric Lopez, Michael Zagaris

porteret muzičara u boji, bez instrumenta, zamišljen, ozbiljan, fizička privlačnost, doteranost

793. Bob Dylan – Biograph

Dizajn: Nick Egan

portret muzičara u crvenim i crnim tonovima, u pozadini su fotografije sa njegovih koncerata u svetlim sivim i belim tonovima, na kosi i na reveru se nalaze crteži listova hrasta (plave i žute boje), radi se o antologiji koja se sastoji od 5 ploča i omotu u vidu knjige na 35 strana, referiranje ka sveukupnom radu

794. Eagles – The Best Of Eagles

na omotu je fotografija puta koji se prostire pravo kroz američku pustinju, ovaj motiv se dosta pojavljuje na omotima ploča, referiranje ka američkoj unutrašnjosti i putovanju u fizičkom i duhovnom smislu

795. Frank Zappa – We're Only In It For The Money/Lumpy Gravy

Dizajn i sve gipsane figure: Cal Schenkel
Fotografija: Jerrold Schatzberg

kolaž fotografija muzičara, gipsanih figura, parodija na omot albuma Bitlsa Sgt Pepper, umesto cveća, u prvom planu je smeće, na fotografiji je i Džimi Hendriks, Frenk Zapa je u suknji, ironija, referiranje ka Bitlsima, referiranje ka muzičarima kao delu muzičke industrije koji je u muzici samo zbog novca

796. Depeche Mode – Singles 81-85

Fotografija Eric Watson

na crno beloj fotografiji koja je retuširana tako da joj je dodata boja na kosi članova benda kao i na očima i usnama prikazani su članovi grupe, polugolih tela oni su pripijeni jedni uz druge u homoerotičnom maniru novog romantizma i sint popa koji je dominantan u ovom periodu, homoseksualnost

797. Heart – Heart

Umetnički direktor: Norman Moore
Fotografija: Rebecca Blake

članovi grupe su fotografisani u prostoru koji podseća na muzejski hol i neobarokni ambijent, oni su obučeni u stilu neoromantičara sa frizurama koje takođe podsećaju na taj period (duge kose sa loknama ili blagim talasima i za muškarce i za žene), marame od čipke ili satena oko vrata, strukirani sakoi sa naramenicama, satenske košulje, jarke boje...fotografija ima izgled modnog kataloga kojim se prikazuje neki aktuelan stil u odevanju, referiranje ka neoromantizmu, neobaroku, sint pop muzici

798. The Clash – Cut the Crap

Dizajn: Julian Balme
Fotografija: Mick Laye

na omotu je solarizovana crno žuta fotografija pankera slikanog sa leđa, nalepljena kao plakat na metalnu ogradu ili metalna vrata od talasastog lima, tako se zadržava pank stil fotokopiranih fotografija nalepljenih na zid kao nekakav gerila marketing ili komunikacija sa publikom putem poruka na gradskom mobilijaru

Ovaj album nisu većim delom pravili The Clash već njihov menadžer Bernie Rhodes tako da album po zvuku ne predstavlja kontinuitet u radu grupe. Omot je radio Julian Balme koji je radio i omot za album Sandinista, Black Market Clash, The Story of the Clash a i bio je dizajner u Punk izdavačkoj kući Stiff Records, tako da po vizuelnim karakteristikama se ovaj omot uklapa u opus benda za razliku od muzičkog sadržaja više navijačke i prozaične orijentacije. Nakon ovog albuma, bend je prestao da postoji a kraj se nazirao i tokom snimanja. Mick Jones je izbačen iz grupe, Joe Strummer je sve manje bio zainteresovan za rad grupe.

799. Strawberry Switchblade – Strawberry Switchblade

Dizajn: Chris Branfield
Fotografija: Peter McArthur

na fotografiji jarkih boja su njih dveu istim haljinama bele boje sa crnim tufnama i jarkim cvetovima u kosi (roze i žutim), oko fotografije je ram kitnjasto dekorisan cvetićima i floralnim motivima, dok jedna devojka ima zaneseni pogled, druga ima nešto agresivniji izraz lica koji može da deluje i pohotno, zavisi od konteksta u kome se posmatra

800. The Doors – The Best of the Doors

Fotografija: Joel Brodsky
<http://archives.waiting-forthe-sun.net/Pages/Players/Professional/brodsky.html>
ikonični portret Džim Morisona poznat pod nazivom “Young Lion”, golih prsa sa rukama raširenim u stranu kao da se žrtvuje, posmatra direktno u kameru, misterioznost

Ove godine ima dosta kompilacijskih albuma i best of albuma

1986.

801. Smiths - Queen is dead

Dizajn: Morrissey

fotografija je kadar iz filma L'Insoumis iz 1964. u kome je Alen Delon, naziv albuma je iz Šelbijeve novele “Last Exit to Brooklyn”, melanholična poza, jaki svetlo tamni kontrasti, deluje kao da se radi o ubistvu ili užasnom događaju, tekstura fotografije deluje kao da se radi o novinskoj reprodukciji, zeleni tonovi, referiranje ka filmu, referiranje ka književnosti, muzičar je dizajner omota

802. Peter Gabriel – So

Fotografija: Trevor Key
Dizajn: Peter Saville, Brett Wickens

fotografija je portret muzičara, crno bela fotografija, fotografisano u fotografskom studiu, bela pozadina, ozbiljnost, kontrast u odnosu na prethodne omote

803. R.E.M. - Lifer Rich Pagent

Dizajn: Michael Stipe (frontmen grupe)

na fotografiji je prikazan bubnjar grupe Bill Berry, vidi se njegova gornja polovina lica, ispod njegove fotografije je fotografija para bizona, aluzija na Bafalo Bila, američka istorija, političke i socijalne teme, misterija

804. Sonic Youth – EVOL

fotografija glumice Lung Leg, kadar iz filma “Submit to Me”, ostale fotografije su iz horor filmova (Petak trinaesti II i Deca kukuruza), lice glumice je u grču i patnji, deluje i agresivno, horor i humor

805. Depeche Mode – Black Celebration

Dizajn: Martyn Atkins
Fotografija: Brian Griffin

fotografija zgrade od stakla ispred koje su lale, mračna ali istovremeno optimistična, prvobitna fotografija je izmenjena zbog čega je prekinuta saradnja sa Grifinom na kasnijim omotima, hladnoća, konstruktivizam

806. Bon Jovi – Slippery When Wet

Dizajn: George Corsillo
Umetnički direktor: Bill Levy

fotografija poprsja žene sa velikim grudima u tesnoj i pocepanoj majici na kojoj je ispisan naziv albuma, tragovi vode se vide svuda, seksualnost, pornografski elementi, žena kao objekat, ironija

807. RUN DMC - Raising Hell

Umetnički direktor: Janet Perr
Fotografija: Caroline Greyshock

monohromatska zajednička fotografija muzičara u zelenoj ili purpurnoj boji (postoje dve varijante omota), u praznoj prostoriji ispred prozora, fotografija je nakrivljena i monohromatska i podseca po stilu na pank omote

808. Prince and the New Power Generation – Parade Parade

Umetnički direktor: Jeffrey Kent Ayeroff, Laura LiPuma
Fotografija: Jeff Katz

portret muzičara, snimljeno u fotografskom studiu, jako osvetljenje, u maloj/kratkoj majici, sa zadnje strane je takođe portret snimljen tokom skidanja majice, seksualnost, androginost

809. A-ha – Scoundrel Days

Fotografija: Knut Bry
Umetnički direktor: Jeri McManus Heiden

dve fotografije, jedna je pejzaž a druga zajednički portret muzičara među oblacima, snimljeno na Havajima, na ostrvu Maui, oblaci, priroda, zeleni i plavi tonovi, ozbiljnost, introspekcija

810. New Order – Brotherhood

Dizajn: Peter Saville

fotografija aluminijuma na kome se vide serijski brojevi i naziv materijala, sugerisanje drugog materijala, hladnoća, fabrički proizvod, asociranje na proizvodnju i industriju, sociološke teme

811. Madonna – True Blue

Fotografija: Herb Ritts

portret muičarke, profil, podignuta glava, seksualnost, zanos, plavi tonovi, referiranje ka Merlin Monro i pop artu, stil fotografa takođe naginje ka portretima nalik na statue antičke grčke, "isprane" boje

812. Arthur Russell – World of Echo

Dizajn: Melissa Jones (muzičarka)

zamućena fotografija površine ekrana, vidljive su linije ekrana i nedefinirani oblici/mrlje, apstraktni omot, bliskost sa eksperimentalnom i klasičnom muzikom

813. The Triffids - Born Sandy Devotional

fotografija pejzaža, u pitanju je Mandurah, deo Perta koji je danas urbanizovan, fotografija iz 1961. koja prikazuje pređašnje stanje, socijalne teme, sećanje na prošlost

814. Pet Shop Boys – Please

Dizajn: Mark Farrow (radio za Factory Record i Hacienda), PSB

fotografija dvojice muzičara koja je upadljivo mala u odnosu na površinu omota, uokvirena velikom belom površinom, melanholični izrazi lica

815. Cocteau Twins – Victorialand

Dizajn: 23 Envelope (Vaughan Oliver, Nigel Grierson)

Victorialand je deo Antarktika koji godišnje ima manje kiše nego Sahara, moguće da je na omotu obrađena fotografija Viktorialenda, apstraktna fotografija, nedefinirani oblici, metafora, hladnoća, emotivnost, introspekcija, psihologija

816. Elvis Costello – King of America

dizajn konsultant: Matthew Patrick Declan MacManus (pseudonim Elvis Costella)

portret muzičara obučenog kao kralj sa kraljevskom krunom na glavi i novim naočarima koje više ne podsećaju na Badi Holijeve već imaju tanji okvir, promena stila, sociološke teme

817. The Cure – Standing on a Beach/Staring at the Sea

Dizajn: Parched Art

portret starijeg čoveka (John Button), ribara, u pozadini se vidi more, ista osoba se pojavljuje u spotu "Killing an Arab", povezanost sa nazivom albuma (u pozadini je more ali osoba na fotografiji ne posmatra more već kameru)

818. Kate Bush - The Whole Story

fotografija: John Carder Bush (brat Kejt Buš)

<https://www.discogs.com/artist/281917-John-Carder-Bush>

portret muzičarke, crno bela fotografija, uokvirena fotografija, ne vidi se odeća, pogled u fotoaparatu, začuđen i zamišljen pogled, kontemplacija

819. Janet Jackson – Control

Umetnički direktor: Chuck Beeson

Dizajn: Melanie Nissen

Fotografija: Tony viramontes

fotografija muzičarke u crnoj odeći/sakou sa rukavicama, kosa prebačena na jednu stranu u stilu pop izvođača osamdesetih godina, preko fotografije je srtež koji dodaje žute konture na njenu crnu odeću, deluje kao reklamna fotografija

820. Nick Cave and the Bad Seeds – Your Funeral My Trial

Umetnički direktor: Nick Cave, Paul White
Fotografija: Christoph Dreher

fotografija Nik Kejva, verovatno sa koncerta, tekstura kao da se radi o ekranu/horizontalne linije, zatvorene oči, kao da peva

821. Bruce Springsteen – Live 1975-85

Fotografija: Jimmy Wachtel

fotografija Springstina sa koncerta, iz profila, sa gitarom na koncertu, u odeći karakterističnoj za njega (radnički stil), gitaru drži na takođe karakterističan način, kao da se ne radi o muzičkom instrumentu, već o alatu za rad

822. James Brown – In the Jungle Groove

Dizajn: Jeffrey James Faville

portret muzičara koji sedi sa cigaretom u ruci na nekakvom betonskom ispustu za sedenje, verovatno se radi o železničkoj stanici ili nekom sličnom mestu, okolo su razni otpaci (kore od pomorandže, maramice, opšci), on nosi elegantne cipele, kao da je celu noc negde svirao ili igrao i sada čeka prvi voz, na zidu je urezan naziv albuma i njegovo ime pored još nekih inicijala (LM, RAT, Luiz...), socijalne teme, ulica

823. The Housemartins – London 0 Hull 4

Dizajn: David Storey

Fotografija: Nikki Rodgeron, Gus Devlin, Gino Sprio

najverovatnije je na naslovnoj strani jedan od članova grupe - Paul David Heaton, pevač, monohromatska fotografija u crnim i zelenim tonovima, izgleda kao da pleše, možda na koncertu

824. Van Halen - 5150

Umetnički direktor: Jeri McManus, Van Halen

fotografija bodi bildera (Rick Valente) koji na ramenima drži Planetu oko koje je obavijen logotip grupe Van Halen, na zadnjoj strani je bodi bilder koji je kolabirao i sfera koja je pukla a iz nje izlaze članovi grupe, fantastika, naracija, metafora, ironija, humor

825. Soda Stereo – Signos

Dizajn: Alfredo Lois, Alejandro Pallares, Claudio Argiro

Fotografija: Caito Lorenzo, Claudio Fayngolz

apstraktna fotografija, tekstura, pogled kroz mikroskop ili sama emulzija filma

826. Coil – Horse Rotorvator

fotografija senika iz Regent Parka koji je bio poprište bombaškog napada IRA-e par godina ranije u kome su ubijena tri vojnika i njihovi konji, naziv albuma je crni humor, tekst na prednjoj strani omota, politička poruka

tekst na omotu preko fotografije: 'On the Eve of the Apocalypse - (The Air choked with Horsehair) - The Four Horsemen betray their steeds - slitting open the animal throats - and in doing so release the Second Great Deluge - Horsegore - Infinite divisibles split - an Infinity of open Sewers -

The Four then fashion an immense earthmoving device from the collective jawbones - the Horse Rotorvator - with which to plough up the waiting World - (ROTA turns through 180 to TARO) - Wheels replace Horses - Dark Horses run - Dark Horses run Deep - and Hell is paved with Horseflesh... (We plough the Fields and scatter our dead steeds on the Land)'

827. Astor Piazzola – Tango: Zero Hour

Fotografija: Charles Reilly

na fotografiji je verovatno muzičar kako drži tj. svira harmoniku, harmonika zauzima pola formata i razvučena je

828. Anita Baker – Rapture

fotografija muzičarke, u jednostavnoj crnoj odeći, bosa, sedi na podu, žmuri i zagrlila je jednu nogu, kao da je u nekom sanjarenju, deluje nežno i skupoceno

Fotografija: Carol Friedman

Kreativni direktor: Hale Milgrim

Dizajn: Sue Keston

829. Cindy Lauper – True Colors

Dizajn: Holland MacDonald

Fotografija: Annie Leibovitz

na fotografiji je muzičarka koja leži na pesku, ispod glave je ogledalo koje deluje kao vodena površina u kojoj se njen lik ogleda, sa strane je školjka koja asocira na more, odraz asocira na mit o Narcisu, psihološke teme, seksualnost

830. Robert Cray – Strong Persuader

Umetnički direktor: Bill Levy

Dizajn: Kosh

fotografija muzičara sa instrumentom koji drži u rukama kao da svira, prazan prostor/studio, imitiranje sviranja, smeh, parodija ili komedija, možda ironija na naziv albuma

831. Felt – Forever Breathes Lonely Word

Dizajn: Shanghai Packaging Company (radili za ovu grupu i nezavisnu Creation Records)

na fotografiji je klavijaturista grupe – Martyn Duffy, vidi se samo jedna polovina njegovog lica, pomalo van fokusa, melanholičan ili tužan izraz lica

832. Steve Earle – Guitar Town

Umetnički direktor: Simon Levy

Dizajn: Bill Brunt

Fotografija: Alan Messer

na omotu je prikazan muzičar koji nosi na ramenu gitaru, gleda u objektiv a nalazi se ispred izloga neke muzičke prodavnice u kome je izložena gitara, verovatno znalci prepoznaju tu gitaru jer celokupna scena izgleda kao seting za turističku fotografiju u kojoj se subjekat slika ispred neke znamenitosti kako bi se bar na slici sa njom povezao i bio prisutan u svom životnom momentu posete određenoj lokaciji

833. Siouxsie and the Banshees – Tinderbox

Fotografija: Lucille Handberg

fotografija tornada blizu grada Jasper, Minnesota, snimljeno 8. jula 1927. godine, oko fotografije je ram koji podseća na okvir prozora tako da se sugerije posmatranje uragana iz unutrašnjosti neke prostorije, istu fotografiju su na svom omotu koristili Deep Purple za album "Stormbringer" iz 1974. godine ali u potpuno drugačijem kontekstu i kao sidrište za naziv albuma, referiranje ka introspekciji i "unutrašnjem uraganu", fantastika i bajke

834. The Feelies – The Good Earth

Fotografija: Brenda

zajednička fotografija članova grupe u polju, iza su kukuruzi, crno bela fotografija, uokvirena fotografija, podsećanje na plodnost zemlje, pastoralna fotografija, možda ekološke teme, društvene teme

835. The Go Betweens – Liberty Belle and the Black Diamond Express

Dizajn: Bernard MacMahon

Fotografija: Richard Mann

na fotografiji koja je crno bela su članovi grupe, nasmejani kako sede na nekakvom kauču iz neke dnevne sobe, svi su nasmejani i kao da se ludo zabavljaju, vidi se da su došli da obave slikanje za album pa im je fotograf rekao da se smeju

836. Hüsker Dü - Candy Apple Grey

Fotografija: Daniel Corrigan

Fotografija je apstraktna, puna boja i prelamanja svetlosti, naziru se nitne koje su na odeći dosta koristili pank muzičari, referiranje ka pank stilu

837. This Mortal Coil – Filigree and Shadow

Sleeve – 23 Envelope

Fotografija: Nigel Grierson

<https://www.discogs.com/artist/1674182-Nigel-Grierson>

portret žene (Pallas Citroen), van fokusa, jaki kontrasti crne i bele, mističnost, melanholija, tama

838. The Church – Heyday

Fotografija: Caught 'n Framed (Wendy McDougall)

Dizajn: Tony Forbes

zajednička fotografija članova grupe koji su svi obučeni u bogato dezenirane košulje, u pozadini je tepih sa sličnim dezenom u sličnim bojama, celokupna kompozicija zbog mnoštva šara i boja deluje vrlo kompleksno i haotično, jedina belina su njihova lica, kompozicija podseća na fotografiju sa omota albuma "Let it Bee" od Bitlsa

839. Van Morrison – No Guru, No Method, No Teacher

Dizajn: The Cream Group – Sleeve design company from Amsterdam

Umetnički direktor: Maximillian S. W. Kristen

Fotografija: Nobby Clark, Anthony Rogers

fotografija muzičara kao starijeg proćelavog čoveka pored oštećene statue, snimljeno u Holand parku u Kensingtonu, distanciranje od Sajentološke crkve kojoj je muzičar pripadao, religijske teme, lični životni put, kompozicija je zbog odnosa svetla i senke podeljena vertikalno na dva skoro jednaka dela, sa leve strane je Morison na svetlijoj pozadini u kojoj se vidi priroda-drvo...a na desnoj strani je statua na tamnoj pozadini, kao da se takvom kompozicijom sugerišu dva različita sveta koja se susreću i mimoilaze: priroda i filozofija-religija., možda je to odraz tekstova pesama koji se bave prirodom i religijom i Morisonovog traganja za svojim mestom u tom odnosu, relej u odnosu na temu albuma

840. Nanci Griffith – The Last of the True Believers

Fotografija: Tim Leatherwood, Frank Golden

Dizajn: Nanci Griffith, Pat Alger

fotografija scene na ulici koja je režirana tako da ima više asocijacija na pesme na albumu, muzičarka je takođe deo te scene, par koji pleše iza muzičarke, ispred Woolworth's radnje je opisan u pesmi "Love at the Five and Dime", muškarac je Lyle Lovett koji takođe peva na albumu, čovek skroz levo je John T. Davis, muzičar, muzičarka drži u rukama knjige (kao i na ostalim omotima njenih albuma) tematike koja se bavi američkim Jugom ili su pisci sa američkog Juga, ovde drži primerke "The Kindnes of Strangers: The Life of Tennessee Williams" – Donald Spoto, na zadnjoj strani albuma drži "Lonesome Dove" - Larry McMurtry, muzičarka učestvovala u dizajnu omota, referiranje ka pesmama na albumu, referiranje ka američkom jugu

841. Cinderella – Nightsongs

Umetnički direktor: Bill Levy

Dizajn: George Corsillo

zajednička fotografija članova grupe koji poziraju u uskoj ulici među zgradama od cigala, okolo je dim, noć je ali je rasveta studijska i dosta jaka, obučeni su u glem metal stilu, deluje komično iako to nije bila namera, iako je slikano preko dana deluje kao da je noć

842. The Fall – Bend Sinister

na fotografiji je Mark E Smith – frontmen grupe, fotografija je ponovljena 3 puta ali je svaka kopija lošija kao da se radi o lošem fotokopir aparatu, moguće da je aluzija na distopijski roman Nabokova po kome se album zove, sociološke i političke teme, društvo loših kopija, referiranje ka noveli "Bend Sinister" Vladimira Nabokova iz 1947. godine

843. Nick Cave – Kicking Against the Pricks

Fotografija: Peter Milne

Dizajn: Assorted iMaGes, Nick Cave & The Bad Seeds

na fotografiji je u krupnom planu Nick Cave a u pozadini je crvena zavesa koja asocira na pozornicu u pozorištu ili kabareu, oko njega je dim, on je obučen kao da je kabare muzičar – sa leptir mašnom, belom košuljom i crnim sakoom

844. Bruce Hornsby – The Way It Is

Umetnički direktor: Ted Raess

Fotografija: Aaron Rapoport, Robert Llewellyn

fotografija muzičara koji svira harmoniku, fotografija je snimljena pri dugoj ekspoziciji tako da su oblici jedva prepoznatljiviji i više deluju kao impresija scene, fotografija je uokvirena, zabeležen pokret sviranja, impresija

845. Nick Drake – Time of no Reply

Fotografija: Keith Morris

fotografija muzičara koji sedi ispod drveta, ispred njega, na zemlji leži gitara i knjiga, Keith Morisova fotografija koja je korišćena na posthumnom albumu *A Time of No Reply* je simptomatična za to vreme, scena je iz Regents Parka, prolećnog dana 1969. godine, Nik Drake sedi ispod drveta, kao večiti student i kompozitor u povelju, sa velikom knjigom, Čelzi čizmama i vernom gitarom koja nikada nije bila daleko od njega, usamljenost, introspekcija, zanesenost, romantizam

846. Miles Davis – Tutu

Fotografija: Irving Penn
Umetnički direktor: Eiko Ishioka

portret muzičara koji izlazi van formata omota, ikonična fotografija koja je široko poznata, naziv albuma je referenca na prvog crnog anglikanskog arhiepiskupa Kejpatauna – Desmond Tutu, Ishioka je dobila Gremi nagradu za ovaj omot 1987. godine, lice deluje kao maska, pomalja se iz mraka, vrlo ozbiljan izraz lica, nije vidljiv oblik glave jer izlazi iz formata, deluje poput reljefa, na unutrašnjoj strani je fotografija šake muzičara kako svira saksofon, pokušaj da se prikaže esencija muzičara

847. Dwight Yoakam - Guitars, Cadillacs, Etc., Etc.

Umetnički direktor: Dwight Yoakam (sam muzičar)
Fotografija: Otto Felix, Leslie Campbell

na fotografiji je muzičar sa kaubojskim šeširom, kantri stereotip koji publici nepogrešivo govori da se radi o takvom albumu, radi se o prvom albumu,

848. Paul Kelly and the Coloured Girls – Gossip

Dizajn: Ann Redmond, Yanni Stumbles
Fotografija: Lawrence Markham, Tom Takacs, Wayne O'Farrell

fotografija muzičara tokom nastupa, sa gitarom i mikrofonom, jednostavna bela majica, radnički stil odevanja

849. Bangles – Different Light

Koncept: Bangles
Fotografija: Raul Vega

na omotu je 16 kvadratnih manjih fotografija-portreta članica benda koji su tako organizovani da podsećaju na školske godišnjake, pomalo krivo postavljeni kao da su lepljeni, sidrište za naziv albuma (različito svetlo u kome se prikazuju njihovi portreti)

850. David & David – Boomtown

Fotografija: Melanie Nissen
Umetnički direktor: Chuck Beeson

zajednička fotografija dva Dejvida koji gledaju u pod i smeju se, lica nisu vidljiva, iza njih je beli zid, humor, običnost

851. Stan Ridgway – Big Heat

Fotografija: Scott Lindgren

fotografija muzičara koji stoji iza žičane ograde, u pozadini se vidi zgrada fabrike u industrijskoj zoni, fotografija je mračna i deluje hladno i otuđeno, referiranje ka filmu Fritz Langa "Big Heat" iz 1953 (borba za pravdu i preuzimanje pravde u svoje ruke)

852. Bad Brains – I Against I

Fotografija: Marcia Resnick

portret dvojice muzičara, jedan nosi naočare za sunce i jače je osvetljen, drugi je u senci sa jasno vidljivim okom, fotografija pomalo deluje kao simbol Tviditu (Jin-Jang), naziv albuma referira ka uobičajenoj rastafarijanskoj frazi koja označava prvo lice množine kada onaj koji govori želi da naglasi jedinstvo između sebe, publike i Jah (Boga) u ljubavi i miru

853. Billy Idol – Whiplash Smile

Fotografija: Albert Sanchez, Carolyn Greystock, Herb Ritts, John Peden

portret muzičara, njegova karakteristična frizura, minđuše u obliku krsta, nitne na odeći, fotografija je jako retuširana da skoro da podseća na ilustraciju, oči su jarko plave, skoro neprirodno

854. Poison - Look What the Cat Drag In

četiri fotografije, poretiti članica grupa, jaka šminka, namigivanje, usne u koje aludiraju na poljubac, seksualnost, glamur, elementi glem metal stila (frizure i šminka), referiranje ka ostalim hevi metal grupama kroz sličnost omota

855. Redskins – Neither Washington Nor Moscow

fotografija mornara u uniformi, vrlo mutna, crno bela, deluje kao da je revoltiran sa podignutom rukom, političke teme

1987.

856. U2 – Joshua Tree

Fotografija: Anton Corbijn

Dizajn: Steve Averil (nekadašnji pank muzičar)

fotografija članova grupe u pustinji Mojave u SAD, panoramski format kako bi se "uhvatio" što širi pojas pejzaža u pozadini, osnovna ideja je bila suprodstavljanje prikaza čoveka i okruženja (Irske i Amerike), na jednoj od fotografija na omotu se vidi i drvo Džoša po kome se album i zove, ovo drvo raste u pustinji i ima religijski značaj (Mormoni su mu dali ime po proroku), referiranje ka odnosu dveju kultura, ozbiljnost, introspekcija

"It's supposed to be the oldest living organism in the desert," rekao je bubnjar grupe Larry Mullen, Jr. Obožavaoci grupe su na mestu drveta koje je fotografisano za omot izgradili spomenik¹⁵⁰.

857. The Smiths – Strangeways, Here We Come

Dizajn: Morrissey

fotografija je kadar iz filma "Istočno od raja" na kome je Richard Davalos koji posmatra Džejms Dina koji je isečen iz kadra, Džejms Din je bio Morisejev "heroj" o kome je napisao knjigu "James Dean Is Not Dead", naziv albuma referira ka zatvoru Strangeways u Mančesteru, referira i ka rečenici iz novele Billy Liar autora Keith Waterhouse "Borstal, here we come", borstal je bio zatvor za maloletnike, borstal se pominje i kod drugih muzičara (Shame 69, Rod Stewart), obilje referenci ka književnosti, filmu, sociološke teme

858. Prince – Sign O Times

Umetnički direktor: Laura LiPuma

Fotografija: Jeff Katz

scenografija koja deluje kao da je nakon nekog nastupa ili probe, kulise su naborane i kao malo smaknute a na njima je odštampan gradski pejzaž sa dosta reklama, ispod bubnjeva je auto sa registarskim tablicama CKJ 505, Princ je u prvom planu ali van fokusa i izlazi iz kadra tako da sve deluje kao da je upravo završio sa nastupom, rasturio scenografiju i sada odlazi a za sobom ostavlja ovu ploču, sa leve strane ima mnogo cveća a na sredini, na podu je gitara, autoironija i referiranje ka činjenici da muzičar ne može da ostane zauvek relevantan, prolaznost

859. R.E.M. - Document

Dizajn: Ron Scarselli

Fotografija (desno): Michael Meister

Fotografija (levo): Jim McKay

političke, sociološke, teme, odsustvo njihovih portreta na omotu čime uvek autor želi da istakne samostalan život svog dela koje ono vodi nakon njegovog oblikovanja, na naslovnoj strani se vide tragovi korišćenja korica nekakve knjige jer se njena naslovna strana (rikna) i deo zadnje strane vide na prednjoj strani omota, na taj način, omot deluje kao da je pokušao da obuče "odeću" neke knjige, ali mu to nije pošlo za rukom, na iskrzanoj rikni piše "Document", što je naziv albuma a u malom trouglu je broj 5 – što ukazuje na to da se radi o petom albumu grupe, kriptičan i teško čitljiv, teško je prepoznati u osobi na fotografiji Stipe-a ali je sasvim moguće da je to on koji posmatra kroz kameru, iza njega je kuća -vikendica ili manja kuća, u nekom grmlju, ne zna se da li se osoba smeje i maše ili joj je lice u grču i zove u pomoć, svi scenariji su mogući na ovoj mutnoj fotografiji.

860. Michael Jackson – Bad

Umetnički direktor: Tony Lane/Nancy Donald

Fotografija: Sam Emerson

fotografija muzičara u crnoj odeći sa dosta kopči i dodataka, šminka na očima, zločest izgled, naziv albuma ispisan poput grafita, omot deluje skoro kao negativ fotografije sa prethodnog albuma na kom je muzičar u beloj odeći na crnoj pozadini, zaokret u imidžu

861. The Smiths – Louder Than Bombs

Dizajn: Morrissey

na fotografiji je prikazana britanska scenaristkinja Shelagh Delaney, fotografija je prvobitno objavljena u Saturday Evening Post kada je devetnaestogodišnja Delaney debitovala sa svojom predstavom "Taste of Honey", ova predstava je dosta uticala na rane Morisejeve tekstove, monohromatska fotografija u narandžastim tonovima, ona drži cigaretu u rukama i gleda u prvacu posmatrača, referiranje ka književnosti i pozorištu, referiranje ka uzorima, kontinuitet u dizajnu omota

"I had learned to guard my secrets carefully, and I had stored boxes of clippings over the years that would all now alight as Smithsonian sleeves. It would be the ache of love sought, but not found; buttoning your overcoat as you stand before an ash-slag fire as you ponder years of wasted devotion amid the endless complaint of boredom. It is, I suppose, the north of England. Of course it must be monochromatic, since the dreary past always was, and a loved but lost son is lifted into a stately frame. The realities of each northern day at the turn of the 1980s played out against a hardened background in late repentance, because the north is a separate country – one of wild night landscapes of affectionate affliction. There are no known technological links apart from the telephone box on the corner, and this can always be relied upon to be out of order. The north is important partly because of London's distance, and also because of the disregard London pays to the north – a north where the tongue is thought to be too free, and where we are said to show more warmth (although I most sincerely doubt it). In the north of the 1970s everyone had just gone to bed – or is about to go, that lengthy going-to-bed process being such a great relief and escape, for isn't sleep the brother of death?"¹⁵¹

862. Depeche Mode – Music For The Masses

Dizajn: David Jones, Mark Higenbottom, Martyn Atkins

Fotografija: David Jones, Mark Higenbottom, Martyn Atkins

151 Morrissey, *Autobiography*, Penguin Classics, London 2013

na fotografiji su crveni megafoni u filmskom kadru koji su aluzija na obraćanje masama, međutim, svuda je nebo i prerija i nema nikoga. Sa druge strane omota je isti motiv, ali slikan iz daljine, kako bi se videlo da u širem prostoru megafoni stoje usamljeni, reļej za naziv albuma, ironija (nigde nema prisutnih ljudi)

863. Sonic Youth – Sister

Fotografija: Richard Avedon, Disney i drugi

omot se sastoji od raznih fotografija koje su birali članovi grupe, zbog toga su imali nekoliko tužbi (Avedon, Dizni), ove fotografije su kasnije prekrivene barkodovima ili crnim pravougaonicima i nisu zamenjene “kako bi podsećale na pretnje tužbama od ljudi koji su imali više novca za advokate od muzičara”, emotivnost, introspekcija, sociološke teme

“Sister’s cover was a loose collage of images that each band member individually chose. In the downtown art world, appropriation was commonplace, which is why we felt this was an acceptable approach. By collecting those images, we believed we were creating something new out of them.”

“Among them was a Richard Avedon photo of a prepubescent girl and an image of Disney’s Magic Kingdom. When Avedon threatened to sue us, followed by Disney’s legal department, we responded by subsequently blacking out the offending images, a reminder forever that we’d been censored by people who had more money to spend on lawyers than we did.”¹⁵²

864. The Cure – Kiss Me, Kiss Me, Kiss Me

Dizajn: Parched Art (Porl Thompson, Andy Vella)

veoma uveličana fotografija usana, fotografija je toliko uvećana da deluje skoro apstraktno, crveni i narandžasti tonovi, sidrište za naziv albuma, atmosfera

865. INXS – Kick

Dizajn: Nick Egan

Koncept: Michael Hutchence (frontmen grupe)

Fotografija: Grant Matthews

na omotu je odmah uočljiva čudna kompozicija jer niko od članova grupe na fotografiji nije u potpunosti u kadru, svi izlaze iz kadra tako da je vidljivo pola lica, noge ili pola tela, na beloj, čistoj, studijskoj pozadini i u sredini, koja je ovakvim komponovanjem ostala potpuno prazna, stoji naziv albuma i grupe, vidi se skejtbord, mladalačke potkulture

866. Eric B. and Rakim – Paid in Full

Umetnički direktor: Ruth Kaplan

Fotografija: Ron Contrary

na slici su njih dvojica u istim duksericama sa predimenzioniranim zlatnim nakitom, u pozadini su zelene novčanice, naziv – “Paid in Full” je postavljen dijagonalno poput nekakvog pečata za overavanje dokumenata, sidrište za naziv albuma, mi smo ovde samo zbog novca, referiranje ka muzičkoj industriji i muzičkim proizvodima

867. Bruce Springsteen – Tunnel of Love

Fotografija: Annie Leibovitz

fotografija muzičara u drugačijem stilu od prethodnih, svečano obučen, naslonjen na skup auto, u pozadini se vidi more i peščana obala, i dalje zadržava nešto od američkog folka (kaubojska kravata tako da zaokret u imidžu ne deluje kao “izdaja” njegove publike koju čini radnička klasa u Americi, predstavlja se i dalje kao neko ko je bio kao oni ali je svojim radom i upornošću došao do uspeha, sa socioloških tema prelazi na lične, emotivna

868. Jesus and Marry Chain – Darklands

Fotografija: kadar iz spota za pesmu “Happy When It Rains”, režija John Maybury

Dizajn: Helen Backhouse

152 <http://tenpointstudio.com/art/sonic-youth-the-lost-art-of-album-covers/>

vidljiva su dva člana grupe kao siluete, fotografija je iskošena i deluje nestabilno i snoliko, van fokusa je u plavičastim tonovima a njih dvojica se vide kao siluete, čak i na tim siluetama je moguće videti depresivnost i bezvoljnost koju su prihvatili kao imidž, u pozadini se, takođe zamućeni, vide televizijski ekrani

869. The Replacements - Pleased to Meet Me

Dizajn: Glenn Parsons

Fotografija: Daniel Corrigan

dve šake koje se rukuju, jedna izlazi iz odela, na njoj je skup ručni sat i prsten sa dragim kamenom koji blješti, druga ruka je u iscepanoj košulji, predstavlja metaforu odnosa muzičara i muzičkih kuća, omot takođe referira ka omotu ploče Elvis Prislja "Elvis G.I. Blues" zbog sličnosti po koloritu, obliku slova i kompoziciji, socijalne teme, muzička industrija, referiranje ka Elvisu

870. Midnight Oil - Diesel and Dust

Fotografija: Ken Duncan

na fotografiji je ruinirana i napuštena kuća u preri sa zjapećim prozorima i vratima, prolaznost vremena, elementi distopije, psihološke teme

871. George Michael – Faith

Dizajn: George Michael, Stylorouge

Fotografija: Russell Young, Brian Aris

senzualnost albuma se vidi i na omotu gde je Michael u otkopčanoj kožnoj jakni, zatvorenih očiju, okrenut iz profila ka svom pazuhu koji zauzima centralno mesto na fotografiji, vidi se da ispod jakne nema druge odeće, minđuša u obliku krsta, simboli u donjem levom uglu, elementi kriptičnosti

872. Pixies – Come On Pilgrim

Fotografija: Simon Larbalestier

Dizajn: Vaughan Olivier (4AD)

čovjek bez kose, snimljen od pozadi sa veoma dlakavim leđima, lice je zamračeno, fotograf postao skoro kao član grupe, formirao vizuelni imidž grupe, mračna fotografija, inspirisano Gistav Floberovim delom Iskušenje Svetog Antona, draperije, riba, različiti fotografski laboratorijski efekti, sepia ton, fotokopija, naziv fotografija: Nimrod's Son po pesmi sa albuma

873. Dead Can Dance – Within the Realm of the Dying Sun

Dizajn: Brendan Perry

Fotografija: Bernard Oudin

ambiciozno delo čiji je omot bio ukrašen fotografijom koja prikazuje kapelu Francois Raspail-a na Groblju Pere Lachaise, poznatom po statui vajara Etexa koja predstavlja ženu naučnika i republikanskog političara, koja je preminula pre njega, umotanu u pokrov, koja sablasno, dopire do rešetke zatvora gde leži čovek koga voli i koga nikad više neće videti, već nekoliko meseci obožavaoci grupe Dead Can Dance traže ovu grobnicu koja nikada više nije bila fotografisana nego nakon objavljivanja ovog albuma, dizajner je frontmen grupe, tema smrti

Neverovatna sličnost u atmosferi slike, iako se radi o potpuno drugačijem likovnom rešenju izroniče ponovo kroz "prozor" 41 X 41cm iste "kuće".

Da li slučajno (mada verujem da ništa ovde nije slučajno) motiv figure prekrivene tkaninom i ruke koja se uzdiže kao jedini otkriveni deo tela pronalazimo na još jednom omotu DCD - na albumu koji je usledio samo godinu dana nakon ovog - Within the Realm of The Dying Sun.

Da li zbog nekvalitetne reprodukcije ili zbog majstorstva vajara, figura prekrivena tkaninom deluje živo. Zbog kadriranja fotografije nije odmah jasno da se radi o grobnici ali svi ostali elementi vode misli ka hladnoj i melanholičnoj atmosferi. Da li gledamo figuru koja je u tamnici (zajedno sa posmatračem, tj. nama) i provlači ruku u čežnji za slobodom ili gledamo figuru koja želi da dopre do nekog ko se nalazi unutra, u kraljevstvu umirućeg sunca? Možda ovo i nije pravo pitanje kada je poznata istorija nadgrobnog spomenika-grobnice koja je objekat fotografije. Međutim, bez ovog saznanja fotografija zaista može da daje dvosmislene poruke. Kontekst u koji je stavljena fotografija - naziv albuma i grupa DCD koji sa sobom nosi ogromnu gustu mrežu asocijacija i referenci pomaže formiranje celovite slike.

Francois Raspail je bio francuski hemičar, biolog i prirodnjak koji je imao veoma značajnu ulogu kao socijalista u političkom životu. Posle Revolucije 1830. bio je predsednik Društva ljudskih prava zbog čega je bio u zatvoru.

874. Sting – Nothing Like the Sun

Dizajn: Richard Frankel

Fotografija: Brian Aris

na omotu je crno bela fotografija vertikalno izduženog formata poput prozora a okružuje je bela pozadina poput paspartua, na fotografiji je Sting koji desnom rukom namešta kosu, on gleda odlučno u kameru

875. Spacemen 3 – The Perfect Prescription

Dizajn: Spacemen 3

Fotografija: Craig Wagstaff, Greg Freeman

na fotografiji su dvojica gitarista sa instrumentima i veliko pojačalo njih dvojica su zatvorili oči, kao da sanjaju i slušaju muziku koja dopire sa gitare onog koji sedi, dok onaj koji stoji drži svoju gitaru samo obešenu oko vrata, u pozadini je repetativni dezen sa zlatnim spiralama na plavičastoj pozadini – nalik na tapete iz perioda osamdesetih, radi se o očiglednoj fotomontaži, jer oni su fotografisani dok je pozadina doctana, obučeni u svakodnevnu odeću, referiranje ka autsajderima unutar mladalačkih potkultura, referiranje ka šugejzing pravcu

876. Sinead O Connor – The Lion and the Cobra

Fotografija: Kate Garner (iz grupe Haysi Fantayzee), Kim Bowen

Dizajn: John Maybury, Steve Horse

portret muzičarke, fotografija je u svetlim tonovima zbog kojih deluje nežno i romantično što je u kontrastu sa izrazom lica koji ukazuje na vrisak i deluje agresivno, ruke su prekrštene sa stisnutim pesnicama u nekoj vrsti borbenog ili odbrambenog stava

877. Suzanne Vega – Solitude Standing

Umetnički direktor: Jeffrey Gold

Dizajn: Melanie Nissen

Fotografija: Paula Bullwinkel

mutna fotografija njenog lica koje pridržava šakama u crnim rukavicama, u pozadini je još jedan njen portret ali iz profila koji je snimio njen brat (Metju Vega)

878. Pet Shop Boys – Actually

Dizajn: Mark Farrow, Pet Shop Boys

Fotografija: Cindy Palmano, Eric Watson

zajednička fotografija dvojice muzičara u crnim odelima sa leptir mašnjama, jako belih lica, jedan deluje nezainteresovano a drugi jako zeva, bela pozadina, ironija

879. Tom Waits – Franks wild years

Fotografija: Jean-Baptiste Mondino

Umetnički direktor: J. B. Mondino

fotografija muzičara koji svira harmoniku u crnim rukavicama, na harmonici je čaša sa Martinijem iz koje se izliva tečnost a u donjem delu harmonike vidi se noćna slika grada, fotografija je monohromatska sa žućkastim tonovima koji joj daju starinski izgled, frank je inače ime oca Tom Waitsa i vrlo je moguće da se u ovoj Operi radi o njemu, kafanska i noćna atmosfera kao i na većini prethodnih omota

880. Husker Du – Warehouse: Songs and Stories

Fotografija: Daniel Corrigan

fotografija prostora ispunjenog biljkama koje su obojene fluorescentnim bojama u saksijama među stubovima koji liče na starogrčke, raznobojna svetla čine da prostor deluje kao podvodni svet nekog akvarijuma, nema naziva albuma niti imena autora na prednjoj strani omota, na zadnjoj strani je fotografija članova grupe na groblju, ironija

881. George Harrison – Cloud Nine

Umetnički direktor: David Costa

Fotografija: Gered Mankowitz

portret muzičara sa instrumentom (gitarom), pozira kao da svira, naočare za sunce sa ogledalskim staklima, model gitare je poznat kao “old black Gretsch”, on je nasmejan, u pozadini se vide oblaci koji referiraju ka nazivu albuma

882. Sisters of Marcy – Floodland

Fotografija: Alistair Thain, Mike Owen

vrlo tamna crno bela fotografija, morski pejzaž sa punim mesecom, iz mračnog neba se u prvom planu pojavljuje Eldridžov lik sa tamnim naočarama a sa desne strane, u trećem planu je lik Patricije Morison, basistkinje i gotik devojke koja se tada pridružila grupi, referiranje ka gotik stilu, sidrište za naziv albuma

883. Terence Trent Darby – Introducing the Hardline Accordion to Terence Trent Darby

Dizajn: Andrew Biscomb, Peter Barrett

Fotografija: Sheila Rock

portret muzičara, afro frizura sa pletenicama, pogled ka dole, melanholična atmosfera, plavičasti tonovi, zamišljenost, introspekcija

884. John Hiatt – Bring the Family

Umetnički direktor: Jeffrey Gold, Michael Hodgson

Fotografija: Steven M. Martin

crno beli portret muzičara, njegov lik se pomalja iz crne pozadine tako da se ne vide spoljašnje konture glave već deluje kao da je on reljef na površini omota, fotografija je pomalo van fokusa a i njegov pogled deluje dezorijentisano i neusredsređeno, kao da je pod dejstvom alkohola ili opijata, njegov izraz lica može da deluje i pomalo zabrinuto jer su mu obrve podignute u takvom izražajnom tonu, sumoran izgled

885. The Cult – Electric

Umetnički direktor: Storm Thorgerson

Fotografija: Robert Erdmann

zajednička fotografija članova grupe u boji, slova kojima je ispisan naziv albuma i grupe imaju oblik folklornog ili pisma koje se vezuje za neko pleme, zaokret od gotik stila ka rok stilu u koji je grupa uplovila ovom pločom

886. Pink Floyd – A Momentary Lapse of Reason

Fotografija: Robert Dowling

Umetnički direktor: Storm Thorgerson

na fotografiji je prikazano 700 bolničkih kreveta na peščnoj plaži (Saunton Sands u Devonu), na jednom od kreveta sedi čovek, u pozadini se vidi letač na paraglajderu – referira ka jednoj pesmi na albumu “Learning to Fly”, psihološke teme

887. Wedding Present – George Best

Dizajn: Peter Black Design Associates Ltd, York
Fotografija: Andy Catlin

na fotografiji je fudbaler koji je igrao krilo za Mančester Junajted i Nacionalni tim Severne Irske - George Best, 1968. je sa Mančester Junajtedom osvojio Evropski kup i bio proglašen za evropskog fudbalera godine, on je jedan od prvih fudbalera koji su postali zvezde, imao problema sa alkoholom kasnije, fotografija fudbalera na terenu, sidrište za naziv albuma

888. Boogie Down Productions – Criminal Minded

dva muzičara okružena oružijem, album se tematski bavi kriminalom, sidrište za naziv i temu albuma

889. Motley Crue – Girls Girls Girls

Umetnički direktor: Barry Levine, Bob Defrin
Dizajn: Nikki Sixx

zajednička fotografija članova grupe, crno bela fotografija, dvojica sede na motorima, dvojica stoje sa strane, glem metal stil oblačenja i frizure, fotografija prikazuje njihov način života, ljubav prema motorima marke Harli Dejvidson, ženama, alkoholu i noćnom život, dizajner omota je basista u grupi i autor većine pesama na albumu

890. Joe's garage – Frank Zappa

Dizajn: John Williams
Fotografija: Norman Seef

fotografija/portret muzičara sa licem koje je premazano crnom bojom, pored lica drži četku za pranje poda sa dugačkim trakama, ironija, humor, referiranje ka nazivu albuma, album govori o Džou koji pravi garažni bend i zapada u razne tipične probleme (sa devojkom, religijom, političkim progonom, zatvorom i na kraju rezultira nervnim slomom), asocira na zagaravljenost garažom ili na rasistički minstrel šou

891. 10000 Maniacs – In my Tribe

Fotografija: Todd Eberle
Dizajn: Kosh

crno bela fotografija dece sa lukovima i strelama, fotografija je iz pedesetih ili šezdesetih godina i referira ka tom stilu odevanja, oni ne deluju kao pripadnici plemena koje se pominje u nazivu albuma ali lukovi i strele možda upućuju na indijanska plemena i lovački način života, ironija

892. John Mellencamp – The Lonesome Jubilee

Umetnički direktor: George Corsillo
Fotografija: Skeeter Hagler

fotografija Melenkampa koji sedi u baru, iza njega je stariji čovek – radnik inače Woodrow Baker – veteran iz II svetskog rata, scena deluje kao iz filma, referira ka nazivu albuma kao sidrište i kao relej, radnička klasa, usamljenost, socijalne teme

893. Rick Astley – Whenever you need somebody

Fotografija: Paul Cox
Dizajn: Mainartery

portret muzičara u odelu i beloj košulji, veoma uredan i uređen kao da je krenuo na sastanak sa devojkom, pozadina je zamagljena, romantična atmosfera, relej sa nazivom albuma

894. Eurythmics – Savage

Fotografija: Alastair Thain

portret Eni Lenoks koja prevrće očima sa dosta šminke, jeftinom neurednom perikom, nacrtanim mladežom i olovkom uokvirenim usnama, alter ego, relej ka nazivu albuma, deluje kao prostitutka koja je nezainteresovana za okolinu

895. The Triffids – Calenture

Dizajn: Island Art

na fotografiji u žutim tonovima je lice sa ztvorenim očima koje deluje smireno, preko lica je transparentna tkanina ili je to ipak preklopljena fotografija neke morske obale, stih jedne pesme - "A Trick of the Light" je možda povezan sa ovom fotografijom: "the rim of her mouth was golden, her eyes were just desert sands, but that's not her! That's just the light, it's only an image of her, it's just a trick of the light"

896. Deacon Blue – Raintown

Fotografija: Oscar Marzaroli

fotografija gradskog pejzaža, sivog, u magli, album je konceptualan i bavi se gradskim životom i borbom koju on podrazumeva, grad o kom je reč je Glazgov o čemu govori i fotografija na omotu, više od 2/3 fotografije je nebo a grad je u donjoj trećini formata

897. Housemartins – The People Who Grinned Themselves to Death

Dizajn: David Storey

Fotografija: Phil Rainey

mladić u tekas jakni se vidi sa leđa kako gleda u pod ispred sebe, fotografija je crnobela a fokus je na mladiću, sve ostalo je zamučeno, tipografija je kao kod prethodnog albuma iz 1986, psihološke teme

898. Van Morrison – Poetic Champions Compose

Umetnički direktor: Green Ink

Fotografija: Steve Rapport

na crno beloj fotografiji je muzičar, njegovo lice kako pomalo strogo gledam usne su mu stegnute tako da fotografija deluje kao da je sa nekog izvođenja uživo, upozadini su dve linije u vidu senki a sa strane, na beloj pozadini su iscrtani simboli klavira, saksofona i gitare.

899. LLoyd Cole and the Commotions – Mainstream

Fotografija: Alastair Thain

Dizajn: Michael Nash Assoc

na crnoj pozadini je crnobeli portret Lloyd Cole-a, portreti ostalih članova benda u istom stilu su na ostalim stranama omota, zanimljivo je da je manji deo lica isečen tako da deluje kao da je Lloyd naslonjen na neki zid koji se poklapa sa ivicom omota

900. The Dukes of Stratosphere – Chips from Chocolate Fireball

na ljubičastoj pozadini repetativnog dezana su narandžasta slova i negativ fotografije grupe, drže u rukama štapove ili koplja i imaju dosta nakita na sebi, omot podseća na stil šezdesetih i hipi potkulturu

901. Lyle Lovett – Pontiac

Umetnički direktor: Simon Levy
Dizajn: Virginia Team
Fotografija: Peter Nash

na slici je Lyle Lovett, naslonjen na zid, kao da nekog čeka, fotografija je crnobela, srednjeg molskog valerskog ključa, zamućena pa deluje melanholično

902. Jenifer Warnes – Famous Blue Raincoat

Umetnički direktor: Jennifer Warnes, Leslie Winter
Fotografija: Betsy Annas

fotografija plavog kišnog mantila na narandžastoj podlozi, oko njega su opušci, fotografija je postavljena dijagonalno, sidrište za naziv albuma

903. Robbie Robertson – Robbie Robertson

Dizajn: Jeri McManus Heiden
Fotografija: Chris Callis
<https://www.discogs.com/artist/2207247-Chris-Callis>

preklopljene dve fotografije, na jednoj je portret muzičara a na drugoj je "Buffalo Central Terminal" železnička stanica, kombinacija deluje kao iz SF filma

904. David Bowie – Never Let Me Down

Dizajn: Mick Haggerty
Scenografija: Ron Oates
Fotografija: Greg Gorman

na fotografiji je mali prostor/scenografija u kom se nalaze cirkuski rekviziti i doctane merdevine, gradski pejzaž i slično, centru je mladić u skoku (možda Bouvi ali nije dovoljno jasno), slična fotografija je i na zadnjoj korici ali bez mladića, rekviziti na fotografiji referiraju ka pesmama na albumu, ironija, pozorište, vodvilj

"It's a pompous little title, isn't it? Seen out of context it's quite abrasive, but in the context of the song and songs on the album I think it's rather tongue-in-cheek to use it as the title. Also there's a vaudevillian thing about the cover. The two combined are kind of comical."

David Bowie¹⁵³

905. The Smiths – The World Won't Listen

Dizajn: Morrissey
Fotografija: Jürgen Vollmer (iz knjige "Rock 'N' Roll Times: The Style and Spirit of the Early Beatles and Their First Fans")

prikazana je grupa mladića, likovi izbegavaju pogled posmatrača ili gledaju u nekom drugom pravcu, atmosfera mladalačkog bunta, izgubljenosti i usamljenosti, centru kadra je mladić čija je poza vrlo slična onoj u kojoj je Fabrice Colette na omotu Hatful of Hollow, ukasnijim varijantama omota, originalna fotografija je isečena tako da lice ovog mladića zauzima ceo format, mladalačke potkulture, otuđenost

"The essence of Smiths Art (MozArt) was the will to have every Smiths sleeve as well turned out as possible, and it came from an idea I had to take images that were the opposite of glamor and to pump enough heart and desire into them to show ordinariness as an instrument of power – or, possibly, glamor. Bits of neo-realism, bits of brutality, with the task being to present cheerless and cluttered bed-sitter art in a beautiful and proudly frank way (note: The World Won't Listen)."¹⁵⁴

Morrissey

153 <http://www.nme.com/photos/david-bowie-the-revealing-stories-behind-his-incredible-album-artwork/379190#/photo/18>

154 Morrissey, *Autobiography*, Penguin Classics, London, 2013

906. Close Lobsters – The Foxheads Stalk this Land

Dizajn: Michael, Stewart

Fotografija: Kami

Fotografija: Michael

više fotografija članova grupe sa instrumentima, na roze pozadini je serija fotografija ili kadrova iz video snimka, prva fotografija distortirana kao da se radi o grešci na traci, snimak je sa probe ili koncerta, jedan lik je u prvom planu dok su drugi iza, što može da ukazuje i na to da je ta osoba držala kameru tokom snimanja, dve fotografije se vide u potpunosti, dok su druge dve isečene, fotografije deluju kao da su deo sekvence nekog filma i da imaju hronološki sled

907. Jane's Addiction – Jane's Addiction

Dizajn: Perry Farrell (frontmen grupe)

Fotografija: Karyn Cantor

fotografija deluje kao slika, muškarac sa ženskim steznikom i mindušom/alkom u nosu, izgleda kao da leži ili pada, zatvorenih očiju, ruke su mu na leđima pa deluje kao da je zarobljen i da su one vezane, sadizam, mučenje, telesno kažnjavanje, odnos prema muškom i ženskom telu, telesnost

908. Go-Betweens – Tallulah

Fotografija: Peter Anderson

članovi grupe, sede u privatnom enterijeru, veštačko osvetljenje, na podu su bele cipele, novine i nekoliko jabuka, nameštaj i tapete deluju staro i oronulo, na fotelji je, pored jedne članice grupe, plišani meda, u sredini kompozicije je jedan član grupe koji svira violinu, jedna članica grupe na stopalima ima neku vrstu opanaka, na komodi je sat kome je izvađen mehanizam, ram za slike bez slike. intrigantni elementi, kućna atmosfera, druženje članova grupe, privatna atmosfera, simbolika

909. Cris Isaak – Cris Isaak

Dizajn: Jeri McManus Heiden, Kim Champagne

Fotografija: Bruce Weber

crno bela fotografija Kris Ajzaka koji gleda ispred sebe, senka mu prekriva veći deo lica, odaje utisak zamišljenosti ali i fokusiranosti

910. Whitney Houston – Whitney

Fotografija: Richard Avedon

Dizajn: Marl Larson

na omotu je fotografija u boji, nasmejane i našminkane Vitni Hjuston u beloju atlet majici, sve je uokvireno plavom pozadinom, atraktivna i poletna fotografija, kao da je uhvaćena u pokretu, na zadnjoj strani je stara fotografija nje kada je bila beba

911. Public Enemy – Yo! Bum Rush The Show

Fotografija: Glen E. Friedman

Dizajn i koncept: Carl Ryder (član grupe), Glen E. Friedman

scena deluje kao da je iz neke kriminalne jazbine ali je u centru zbivanja zapravo gramofon i na njemu ploča kao subverzivni element odnosno oružije, sa niskog plafona blješti jaka lampa dok je ostatak prostorije u polu-mraku, svuda su crni muškarci sa elementima vojničkih uniforma, jako ozbiljni ili čak namrgođeni, referiranje ka rep i hip hop muzici i potkulturi

912. Marianne Faithfull – Strange Weather

Fotografija: Tony Wright

crnobela fotografija njenog lica koje je jako svetlo na vrlo tamnoj – crnoj pozadini, šakama dodiruje lice kao da je tužna, uplašena ili zabrinuta.

913. Warren Zevon – Sentimental Hygiene

Fotografija: Herbert "Herb" Ritts Jr.

Umetnički direktor: Jeffrey Kent Ayeroff, Margo Chase

crno bela fotografija – portret Zevona sa naočarima, sa desne strane se vidi i deo njegovog profila koji je odraz u ogledalu

914. Lowlife – Diminuendo

<https://www.discogs.com/artist/2881158-Anne-Lees>Dizajn: Anne Lees, Bill MacDonald, Greg Greenoak

Fotografija: Steven Swinney

fotografija deluje kao prikaz televizijskog ekrana zbog boja i linija karakterističnih za ekrane sa katodnom cevi, na slici je tekstura neke tkanine sa naborom nalik talasu, atmosfera, apstraktna fotografija

915. Ramones – Halfway to Sanity

Umetnički direktor: Mark Weinberg

Fotografija: George DuBose

zajednička fotografija članova grupe, u boji, bez instrumenata, ispred ulaza u kineski restoran, iz donjeg rakursa (sa poda), po natpisima na znacima pored zida vidi se da se tu nalazi i Akademija za akupunkturu i tradicionalnu kinesku medicinu, ironija, relej za naziv albuma

1988.

916. Pixies – Surfer Rosa

Fotografija: Simon Larbalestier

na fotografiji je igračka flamenka bez gornjeg dela odeće, u pitanju je prijateljica prijatelja grupe, na zidu se vidi raspeće, pocepan poster i velika crna mrlja koja se širi polazeći od glave plesačice, referiranje ka katoličanstvu, na ostalim stranama omota se vide i druge fotografije plesačice

917. Public Enemy – It Takes Nation of Millions to Hold Us Back

Fotografija: Glen E. Friedman

na fotografiji su dva člana benda u zatvoru iza rešetaka, obojica su u reperskom stilu obučeni a jedan ima oko vrata predimenzionirani ručni sat koji pokazuje 11h, iostale fotografije su snimljene u zatvorskim ćelijama tako da ceo omot obiluje zatvorskom i kriminogenom atmosferom, neke fotografije su snimljene objektivom "riblje oko" tako da deluju kao snimci sa bezbedonosne kamere

918. Niggas With Attitudes N.W.A. - Straight Outta Compton

Umetnički direktor: Helane Freeman

Fotografija: Eric Poppleton

fotografija je snimljena iz donjeg rakursa a članovi grupe su oko fotoaparata i gledaju odozgor ka objektivu, delimično je vidljivo nebo i deo zgrade što ukazuje na urbanu strukturu (verovatno Komptona), oni su svi obučeni u hip-hop stilu

Ovakav omot sa mnogo crnih momaka u kadru u hip hop, gangsterskom i rep stilu se vidi na sve brojnijim hip hop omotima sa kraja osamdesetih.

919. Jane's Addiction – Nothing's Shocking

Dizajn i skulptura: Perry Farrell

skulptura para sijamskih bliznakinja koje sede u stolici za ljuhanje na stranu, njihove glave su u plamenu, crno bela fotografija, iza fotografije je fotografija kravlje kože, mnoge prodavnice su prodavale album umotan u braon papir smatrajući ga previše eksplicitnim, horor elementi, snovi, tema sijamskih blizanaca i blizanaca je bila aktuelna u to vreme naročito zbog velikog komercijalnog uspeha filma "The Shining" Stenlija Kjubrika iz 1980. godine, relej ka nazivu albuma

920. Tracy Chapman – Tracy Chapman

Umetnički direktor: Carol Bobolts

Fotografija: Matt Mahurin

na omotu je njen portret u zlatnim tonovima sa slabijim kontrastom, deluje jako skromno i mirno, gleda pred sebe ka dole, van fokusa, na unutrašnjem omotu je jako slična kompozicija na kojoj je ona nasmejana

921. My Bloody Valentine – Isn't Anything

Fotografija: Joe Dilworth

preekspozirana fotografija na kojoj su delimično vidljivi ženski i muški portret, deluje kao da je aparat slučajno slikao, razmazani delovi fotografije, nefokusiranost, nagoveštaji formi su karakteristični i za ostale omote MBV

922. R.E.M. - Green

Fotografija: Michael Stipe (frontmen grupe), Michael Tighe, Jem Cohen

siluete paprati i ostalog bilja na žuto-narandžastoj podlozi, kada se dugo posmatra narandžasta boja i zatvore se oči, usled sukcesivnog kontrasta, pojavljuje se prikaz iste slike u negativu odnosno u zelenoj boji (green) što referira ka nazivu albuma, atmosfera, simbolika, igra rečima i slikom

923. Queensrÿche - Operation: Mindcrime

Dizajn: Reiner Design Consultants

Fotografija: Robert Andrew

crno bela solarizovana fotografija velikog mitinga ili protesta kombinovana sa većom fotografijom ženskog lica otvorenih usta kao da glasno viče ili kao da iz njenih usta izlazi velika grupa ljudi, ljudi imaju podignute pesnice i kape tako da asociraju na nezadovoljne radnike, preko fotografije je ilustracija poput logotipa ili nekog simbola, deluje vrlo energično sa izlomljenim linijama i crtežom eksplozije atomske bombe u sredini, totalitarna društva, političke teme, relej ka nazivu albuma

924. The Pogues – If I Fall From Grace with God

Fotografija: Bernice Abott (fotografija Džejms Džojasa)

Dizajn: Simon Ryan

kolaž fotografija članova grupe koji stoje u redu a umesto njihovih glava je glava irskog pisca Džejms Džojasa, originalna fotografija pisca iz 1928. godine se nalazi na četvrtom mestu sa leve strane u kolažu, na drugoj varijanti omota je fotografija u boji svih članova grupe sa instrumentima, ova kompozicija podseća na omote albuma klasične muzike ili nekog orkestra

925. Leonard Cohen – I'm Your Man

crno bela fotografija muzičara koji u ruci drži bananu u žutoj boji, nosi tamne naočare i odelo sa prugama i belu majicu, snimljen je u skladištu ili hangaru, fotografija je korišćena i na reklamnim posterima za turneju 1988, banana je

referiranje ka Endi Vorholu i Velvet Andergraund a posebno ka Niko kako kojoj je Koen osećao naklonost koju je ona odbijala, u tom kontekstu je fotografija relej ka nazivu albuma i stavlja naziv u kontekst obraćanja određenoj osobi

926. Travelling Wilburys – Vol. 1.

Fotografija: Chris Smith, Gered Mankowitz, Neal Preston
Umetnički direktor: David Costa

na omotu je crno bela solarizovana fotografija članova grupe koja je u vidu trošnog iskrzanog papira nalik na reklamni poster zakačena slabo za neki zid, logotip deluje kao da se radi o nekoj cirkuskoj atrakciji, humor

927. U2 – Rattle and Hum

Fotografija: Anton Corbijn

na fotografiji su prikazana dva člana grupe – frontmen i pevač Bono i gitarista Edž, Bono drži reflektor usmeren ka gitaristi Edžu koji svira gitaru u pozi koja sugerise posvećenost, fotografija je crno bela i dominira crna boja dok se svetliji tonovi pojavljuju samo toliko da bi bile vidljive dve figure, odnosi među članovima grupe

928. Morrissey – Viva Hate

Fotografija: Anton Corbijn

crno beli portret nasmejanog Morrisseyja na njegovom prvom albumu, samo 6 meseci nakon što je sa Smitsima objavio Strangeways Here We Come, prema više njegovih izjava vidljivo je da mu je stalo da se što pre oslobodi dominantne veze sa Smitsima, smatrao je da nije dovoljno prepoznat kao Morrissey već više kao bivši član Smitsa, na svim omotima je njegova fotografija, za razliku od omota Smiths koji su uvek puni referenci kroz filmske kadrove i fotografije drugih ličnosti iz kulturnog i umetničkog sveta, komunikacija koja je usmerena i na bivše članove grupe

929. The Waterboys – Fisherman's Blues

na fotografiji su svi članovi grupe kao i pomoćno osoblje sa instrumentima, crno bela fotografija u dvorištu kuće obrasle bršljanom (Spiddal House u Irskoj iz XIX veka), na lokaciji sa fotografije je sniman album, povezanost među članovima grupe, referiranje ka mestu snimanja albuma

930. Cowboy Junkies – The Trinity Session

Umetnički direktor: Pietro Alfieri
Fotografija: Noel Archambault
Dizajn: Joanne Castrucci

crno bela fotografija članova grupe oko niskog stola prepunog brze hrane i pića, scena liči na kućnu atmosferu gde se dešava spontana kreacija muzike, na zadnjoj strani omota je uvećan sadržaj stola sa prednje fotografije, što ukazuje na neku vrstu zajedništva i kreativne žurke koja se odvijala oko tog stola, pomalo asocira i na danas aktuelne fotografije hrane, samo što nisu estetski privlačno aranžirani snimci već više imaju neku vrstu dokumentarnog karaktera ili dokaznog materijala, zajedništvo, fotografija je zamučena, kreativni proces, privatnost

931. Go-Betweens – 16 Lovers Lane

Fotografija: Robyn Stacey

na beloj pozadini su sa različitih strana fotografije članova benda, u sredini kompozicije je prazan prostor slično omotu albuma Kick grupe INXS iz 1987. godine, samo što je ovde prostor veći i možda sugerise raspad grupe koji je usledio nakon albuma, svo troje gledaju u različitim pravcima i vrlo su melanholični, jedan leži, drugi ima naočare i gleda ka dole a treća stoji uvijena u crnu tkaninu i gleda u daljinu, referiranje ka odnosu među članovima grupe

932. The Church – Starfish

Umetnički direktor: Maude Gilman

Dizajn: Rachel Gutek
Fotografija: Caroline Creyshock, Michael Englert

četiri crno bele fotografije četiri člana grupe su uokvirene perforacijama sa negativa, pozicionirane su kao kod Bitlsa – Let it Be i kasnije grupe Queen (ima još dosta primera ovakve organizacije fotografija na naslovnoj strani omota) fotografije su monohromatske – crno bele ali u toplijim, starinskim tonovima sa ogrebotinama, materijalnost filma i fotografije, autentičnost

933. Nick Cave and the Bad Seeds – Tender Prey

Fotografija: Bleddyn Butcher
Dizajn: Slim Smith

fotografija frontmena grupe u boji i kvadratnih formata, nosi crvenu košulju i crni sako, u istim bojama je i ostatak omota, crna pozadina i crvena slova, portret je sa vidljivom jednom šakom dok druga izlazi iz formata, glava je blizu leve ivice a gornji deo, tj. teme izlazi iz formata što daje utisak tesnog prostora, kao i kod dosta portreta Nik Kejva, i ovde je fotografisan iz gornjeg rakursa, malo iznad njegove glave

934. Enya – Watermark

Fotografija: David Hiscock

portret muzičarke, fotografija deluje kao slika sa početka impresionizma ili kraja romantizma, floralni motivi, romantizam

935. They Might Be Giants – Linkoln

Fotografija: Carol Kitman
Dizajn: John Flansburgh

fotografija spomenika kog je napravio Brian Dewan, muškarci koji su prikazani na spomeniku su pradede Džona Linela – Luis T. Linen (levo) i Flensburgov deda po majci – Brigadir General Ralf Hospital (desno), fotografija priča priču o poreklu, naziv albuma je referenca ka mestu Linkoln u Masačusetsu odakle su članovi grupe

936. Galaxie 500 – Today

Fotografija: Eugene Atget

fotografija ruža uz ogradu, žućkasta – monohromatska, prva pesma na albumu je Flowers pa je izabrana možda zbog toga među fotografijama poznatog fotografa Atgeta, izbor ovog fotografa može da ukazuje na uspostavljanje veze sa francuskim fotografskim realizmom ili tehnološkim anahronizmom, ironija na relaciji naziva albuma (Danas) i fotografije iz prošlosti

937. My Bloody Valentine – You Made Me Realise

crno bela fotografija devojke koja leži u travi i gleda u nebo ljubopitivim pogledom ili čak otkrivajućem zanosu, liči na Bilindu Bačer, pevačicu benda

938. Guns and Roses – Lies

Umetnički direktor: Deborah Norcross, Leslie Wintner
Dizajn: Slash (gitarista grupe)
Koncept: Guns and Roses
Fotografija: Robert John

omot je u formi novina (kao kod Jethro Tull – Thick as a Brick), očigledna je aluzija na laži koje se plasiraju preko novina, na fotografijama na prednjoj strani su članovi grupe prikazani kao akteri vesti čiji su naslovi nazivi pesama na albumu, dok je na zadnjoj strani nago žensko telo sa crnom trakom preko očiju koja sakriva identitet, kritika situacije u savremenim medijima, provokativne fraze

939. Cocteau Twins – Blue Bell Knoll

Fotografija: Jurgen Teller

Dizajn: Jeremy Tilston, Paul West

makro fotografija prstiju prijateljice grupe Carolyn kojoj je posvećena pesma sa ovog albuma Carolyn's Fingers, crno bela fotografija, van fokusa, omot je ustupak grupi i po upotrebi fotografije koju nije odobrio Oliver i po trodelnom formatu koji nije bio do tada korišćen na izdanjima 4AD kuće, referiranje ka atmosferi, referiranje ka pesmi sa albuma i ka stvarnoj osobi koja nije član grupe

940. Prince – Lovesexy

Fotografija: Jean Baptiste Mondino

akt fotografija muzičara, u boji, referiranje ka Botičelijevoj slici "Rađanje Venere", fotografija deluje ženstveno zbog poze, i nogu bez malja, u pozadini su ljiljani – simbol seksualnosti i ljubavi, androginost, seksualnost, šokantni elementi

941. EPMD – Strictly Business

Fotografija: Janette Beckman

Dizajn: Susan Huyser

fotografija dvojice muzičara u studiju, kroz naziv albuma i fotografski prikaz ova ploča koketira sa poimanjem muzičke industrije koja je za mnoge postala "samo posao", oni imaju ozbiljne izraze lica i gledaju u kameru, obučeni su u iste majice sa prugama koje podsećaju na zatvorsku uniformu, oseća se i deo gangsterske atmosfere koja je prisutna i na drugim omotima hip hop albuma

942. House Of Love – House Of Love

Fotografija: Suzi Gibbons

fotografija je u svetlim tonovima, preeksponirana, u boji, deluje nežno i setno, pomalo melanholično, na njoj su lica članova grupe, u eksterijeru, zamišljeni i ozbiljni izrazi lica, melanholičnost

943. Dead Can Dance – Serpent's Egg

Dizajn: Vaughan Oliver, Brendan Perry

verovatno se radi o fotografiji iz satelita na kojoj je prikazan deo reke Amazon u Brazilu, reka podseća na zmiju koja se obavila oko jajeta što referira ka nazivu albuma, mitologiji i mitološkoj simbolici

944. Siouxsie and the Banshees – Peepshow

Dizajn: C-More-Tone- Studios (radili za pank izdavačku kuću Stiff)

Fotografija: Alastair Thain

na omotu je u prvom planu oko i manji deo lica oko oka glavne članice grupe i pevačice, što može da bude aluzija na posmatrača Peepshow-a, oko njenog oka je solarizovana fotografija i neprepoznatljivi oblici, sve deluje kao da se topi i da je od istopljenog čelika jer preovlađuju hladna siva i plavičasti tonovi, na fotografijama na unutrašnjim stranama omota su 4 muška člana grupe, na odvojenoj stranici je takođe uvećano oko pevačice koje je toliko uvećano da stvara utisak da je posmatrač zapravo onaj koji je posmatran i koji je deo pipšoua, psihološke teme, socijalne teme

945. Ultramagnetic MC's – Critical Beatdown

Design: Icon Design

Fotografija: Janette Beckman

na fotografiji su članovi grupe u Hip hop stilu obučeni – velike trenerke, ogroman nakit, bokstersko prstenje, jedan ima trenerku u zlatom odstampam naziv grupe, iza je zgrada od cigala sa rešetkama na prozorima – verovatno se nalazi u nekoj siromašnijoj četvrti, socijalne teme

946. American Music Club – California

Fotografija : Bobby Neel Adams

omot prikazuje pejzaž prerije sa kolskim putem i banderama, nepregledna i depresivna ravnica, u sredini je nešto nalik na eksploziju što u polukrugu izbacuje crnilo kao neku vrstu crne duge, možda je u pitanju nafta, socijalne teme

Bobby Neel Adams je vrlo interesantan fotograf čije se fotografije nalaze na skoro svim omotima grupe AMC, album California se odnosi na mesto odakle su članovi grupe i frontmen i autor pesama Mark Eitzel potekli, i na njihov odnos prema domovini okruženoj zlokobnom pustinjom u kojoj živi više ljudi koji su se ti doselili bežeći od nekud, dok oni koji su tamo rođeni gledaju da odu. (Wish The World Away: Mark Eitzel and American Music Club, Sean Body, SAF Publishing Ltd

947. Prefab Sprout - From Langley Park to Memphis

Fotografija: Nick Night

Dizajn: Stephen Male

fotografija u boji na kojoj su svi članovi grupe sa vetrom u kosi i nekako poletni, kao da koračaju, deluje da je slikano u studiju, senke na licima ukazuju na dva različita izvora svetlosti tako da je moguće da je fotografija montirana od dve fotografije

948. Eric B. & Rakim – Follow the Leader

Dizajn: Davis Design Co.

Fotografija: Drew Carolan

dvojica muzičara sede okrenuti leđima kameri na skupocenom automobilu i gledaju u more, na leđima, na jakni su zlatnim vezom vezeni simboli i njihova imena, kompozicija scene aludira na to da su njih dvojica “lideri koje treba pratiti”, skupi automobili, finansijska i fizička dominacija, gangsterski stil

949. Fields of the Nephilim – The Nephilim

Fotografija: Simon Larbalestier

Dizajn: Chris Bigg

na fotografiji su teksture trošnih zidova a efekti su dobijeni verovatno Larbalestierovom tada popularnom tehnikom fotokopiranja fotografija, starost, propadanje, antikvitet, retkost

950. Fine Young Cannibals – The Raw & the Cooked

Fotografija: Mike Owen

Dizajn: Keith Breeden

zajednička fotografija članova grupe, fotografisano je noću, na ulici, u gradu, prisutne su i jedva vidljive male fotografije ljudi

951. Tanita Tikaram – Ancient Heart

Dizajn: T & C P Associates (London) (Town & Country Planning Associates)

Fotografija: Peter Moss.

crno bela fotografija pejzaža, kao centralna figura je muzičarka, ona je u prevelikom kaputu i gleda ka nebu dok joj je kosa nošena vetrom, androginst, deluje kao muška figura, priroda, prošlost, zemlja

952. Dire Straits – Money for Nothing

Dizajn: Green Ink

Koncept: Paul Cummins

na fotografiji je Mark Knopfler a fotografija je obrađena tako da deluje kao da je od neonskog svetla, njegovo lice se ne vidi ali karakteristična traka za glavu koja svetli daje vizuelnu informaciju o obliku glave i o osobi čiji je to stil, on svira gitaru čime je instrument i virtuoznost u prvom planu

953. Lucinda Williams – Lucinda Williams

Fotografija: Greg Allen

Umetnički direktor: Steve Connell

Koncept: Spock, Lucinda

fotografija muzičarke koja stoji pored kamp prikolice u kožnoj (rokerskoj) jakni, fotografija je crno bela a ona deluje kao da je slučajno uhvaćena, bez poziranja, uokvirena fotografija na sivoj pozadini

954. Skinny Puppy – VIVIsectVI

Fotografija: Steven R Gilmore , Kevin Westenberg

kolaž napravljen od delova rendgenskih snimaka, podseća na lobanju i prste koji izlaze iz nje, aluzije na medicinu i nauku, smrt i telesnost

955. Jane Siberry – The Walking

Fotografija: Peter Mettler

Dizajn: Karen Simpson

zamućen portret muzičarke snimljen iz gornjeg rakursa, deluje kao da se ona kreće što je u skladu sa nazivom albuma, boje su pastelne – roze i plave

956. Pink Floyd – Delicate Sound of Thunder

Dizajn: Storm Thorgerson

prikaz dva muškarca u na obali mora ili jezera, jedan ima mnoštvo sijalica na jakni a drugi je okružen pticama u letu, jedan čovek simbolizuje zvuk (udari krila, ptice) a drugi svetlo (sijalice), referiranje ka Salvador Daliju i njegovoj “afrodizijak jakni” koja je bila prekrivena vinskim čašama

957. Van Hallen - OU812

zajednička fotografija članova grupe, bez instrumenata, crno bela fotografija, po kompoziciji podseća na zajedničku fotografiju Bitlsa koja se pojavljuje na omotu albuma “With the Beatles” iz 1963. godine, na zadnjoj strani je fotografija skulpture “Majmun sa lobanjom” Huga Rajnholda, šimpanza koji sedi na gomili knjiga i posmatra sa zanimanjem lobanju, kao da je proučava, na jednoj knjizi piše “Darwin”, na jednoj otvorenoj knjizi piše “eritis sicut deus” iz Postanja 3.5 kada zmija nagovara Evu da jede sa Drveta znanja dobra i zla, referiranje ka odnosu nauke i religije

958. Bobby Brown – Don't Be Cruel

Umetnički direktor: JA

Dizajn: Julie Moss

Fotografija: Todd Gray

fotografija muzičara u sivom odelu i belojoj rolci, stoji u pozi u kojoj se obično slikaju bogati ljudi, čvrsto jednom rukom drži naslon od stolice, ispod rukava izviruje skupoceni sat, u gornjem džepu je maramica koja viri, materijalno bogatstvo, maniri koji se vezuju za kulturu belaca, u pozadini je mermerni zid

959. The Proclaimers – Sunshine on Leith

Fotografija: Gavin Evans

dva muškarca stoje okrenuti leđima i posmatraju grad pred njima, sve je u plavim tonovima, kao da se radi o podvodnoj fotografiji, to daje posebnu, hladnu i melanholičnu atmosferu fotografiji

960. R.E.M. - Eponymous

Dizajn: Ron Scarselli, Geoff Gans

Fotografija: Kenneth Garrett/West Light, Sam Hughes

album nosi i alternativni naziv koji referira ka fotografiji - "File Under Grain", na taj način se album kroz omot i nazive povezuje sa prethodnim albumima na kojima su fraze "File Under Fire" - na albumu Document (1987), "File Under Water" - na albumu Reckoning (1984), na fotografiji je zlatno žitno polje, preko je crtež neke rešetke koja deluje kao sito kojim bi molo da se seje žito ili odvaja od kukolja ili se radi o nekom simbolu

961. Widespread Panic – Space Wrangler

Dizajn: James Flournoy

Fotografija: Patricia McEachern

fotografija kauboja na konju koja je duplirana i rotirana za 180 stepeni, boje su pomerene kao da se radi o očiglednoj grešci u štampi ili o slici na pokvarenom TV-u. Iskrivljenost i karakteristične linije ipak ukazuju na TV sliku, namera obrade je verovatno da se dobije utisak poruke iz tehnološkog društva koje je kontrast u odnosu na život kauboja, referiranje ka nazivu albuma

962. David Lee Roth – Skyscraper

Fotografija: Galen Rowell, Ron Kauk

Dizajn: Angelus, Roth

fotografija muzičara koji se penje na vrh Half Dome u Yosemite dolini, penje se uz liticu, deluje kao sportska fotografija i otkriva drugu strast muzičara - penjanje

963. Soundgarden – Ultramega OK

Dizajn: Kathryn Miller, Soundgarden

Fotografija: Lance Mercer

crno bela fotografija gitara i bubnjeva koje sviraju članovi grupe, njihova lica nisu vidljiva, samo ruke, zamućena fotografija van fokusa, možda je snimljeno tokom probe ili koncerta, atmosfera

964. Joanna Dean – Misbehavin

fotografija muzičarke u boji, kovrdžava kosa joj je svuda oko lica, njen pogled i izraz lica su drski ali diskretno, tako da u kontekstu albuma tek može da se nagovesti da i njen izraz sugerise i podržava naziv albuma

1989.

965. Pixies – Doolittle

Fotografija: Simon Larbalestier

Dizajn: Vaughan Oliver

fotografije na omotu referiraju ka delovima tekstova pesama na albumu, preparirani majmun sa oreolom i brojevima 5, 6 i 7 – upućuje na pesmu "Monkey Gone to Heaven", kašika sa pramenom kose na nagom ženskom torzou referira ka pesmi "Gouge Away" i metafora je za heroin (kosa je asocijacija na konja – Horse a kašika pribor za pripremu heroina za konzumiranje), zvono referira ka "As Loud As Hell", zubi ka stihu "it shakes my teeth" is lično, nadrealistični prikazi, prepoznatljiv Larbalestierov stil, slike propadanja, uznemirujuće, provokativno

Jedan od omiljenih radova Vaughan Olivera za 4AD je omot albuma Doolittle, grupe Pixies:

"Five, six, seven...this monkey's gone to Heaven." - refren je glavnog singla sa ove ploče. Fotograf Simon Larbalestier je fotografisao tog majmuna. Koristio sam tu fotografiju sa omota singla i obradio je da deluje kao da je štampana sito-štamptom. U međuvremenu, Black Francis (frontmen grupe) mi je slomio srce rekavši da je uspešna pop muzika jednostavno intelektualni napor dobre matematike. A ja sam verovao da je sve iz srca. Onda sam se setio teorije zlatnog

preseka koja se koristila u kompoziciji Renesansnog slikarstva, pa sam napravio svoju mrežu i postavio je preko majmuna.”¹⁵⁵

Vaughan Oliver o omiljenom omotu ploče 4AD

966. Stone Roses – Stone Roses

Fotografija: Ian T. Tilton, Simon Taylor

na omotu je prikaz slike čiji je autor John Squire i koja je u stilu akcionog slikarstva Džeksona Polaka, naziv slike je “Bye Bye Badman” i odnosi se na proteste u maju 1968 u Parizu, preko slike su postavljene kriške limuna, limun je ovde upotrebljen kao simbol otpora i protesta jer se limun koristio kako bi se smanjilo dejstvo suzavca, političke i socijalne teme, pobuna, demonstracije, borba protiv sistema

967. The Cure – Disintegration

Dizajn: Parched Art

<https://thecuretc.wordpress.com/2014/08/06/obscure-observing-the-cure-by-andy-vella-one-half-of-parched-art/>

fotografija frontmena grupe Roberta Smita koja je preklapljena sa raznim floralnim motivima, sugerise da je dominantno Smitovo autorstvo na ovom albumu, njegovo lice je providno i deluje kao duh ili senka, melanholična i mračna atmosfera

968. Beastie Boys – Paul's Boutique

Fotografija: Ricky Powel, Nathaniel Hornblower

na fotografiji je prikazan ugao ulice Ludlow u Njujorku i radnje koja se tu nalazila, dosta poznatih muzičara je živelo ili radilo u ovoj ulici (Lu Rid, Džon Kejl, Velvet Andergraund), osamdesetih su tu živeli umetnici povezani sa ABC No Rio udruženjem koje je omogućavalo pank umetnicima produkciju njihovih radova, ideja koju je predložio Mike D je bila da se prikaže fiktivna prodavnica odeće na Menhetnu koja bi se zvala “Paul's Boutique”, na toj lokaciji se već nalazila stvarna radnja “Lee's Sportswear”, kada se album otvori, otkrivao se panoramski snimak ulice tako da je lokacija postajala prepoznatljiva, referiranje ka potkultutama

969. Galaxie 500 – On Fire

Fotografija: Ian Tilton, Sergio Huidor

Dizajn: Naomi Yang (basi i vokal)

fotografija članova grupe koji posmatraju narandžasto nebo, pevačica i basistkinja grupe na ovoj fotografiji ima veliku mindušu u obliku spirale koja deluje kao simbol za galaksiju, atmosfera, boja asocira na naziv albuma

970. Nirvana – Bleach

Fotografija: Tracy Marander (tadašnja devojka frontmena grupe)

zajednička fotografija članova grupe, sa instrumentima za vreme koncerta u Reko Muse umetničkoj galeriji Olimpiji, Vašington, fotografija je prikazana kao negativ u crno belim tonovima, naziv albuma referira ka posteru koji je savetovao zavisnicima od heroina da peru izbeljivačem (bleach) pribor (igle i špriceve) zbog prevencije bolesti AIDS

971. Nine Inch Nails – Pretty Hate Machine

Dizajn: Gary Talpas

fotografija sečiva, grabulja ili dela nekog mehaničkog alata koji asocira na rebra, fotografija je obradena tako da je obojena plavom i purpurnom bojom, uokvirena fotografija na crnoj pozadini

972. De La Soul – 3 Feet High and Rising

Dizajn: Grey Organisation (Toby Mott, Paul Spencer) – radikalna britanska umetnička grupa

crno beli portreti tri člana u radijalnom rasporedu, pozadina je žuta sa ilustracijama cveća u kontrastnim i intenzivnim bojama, referiranje ka pesmi “D.A.I.S.Y. Age” zbog cveća koje je davalo pogrešan utisak da se radi o hipi potkulturi, politička angažovanost, konzumerizam, povezanost i sa hip hop i sa pank potkulturom, dizajner Mott je radio i za pank grupe

973. Tom Petty – Full Moon Fever

Umetnički direktor: Awest, Tiny Bouchet

155 <http://www.timeout.com/london/music/vaughan-olivers-favourite-4ad-artwork>

Fotografija: Aaron Rapoport, Bob Sebree

crno bela solarizovana fotografija muzičara sa gitarom, samo jedan ton crne, na podlozi u duginim bojama

974. Lou Reed – New York

Fotografija: Waring Abott

Koncept: Sylvia Reed (tadašnja supruga i menadžerka Lu Rida)

Umetnički direktor: Spencer Drate

više fotografija Lu Rida povezanih u jednu fotografiju fotomontažom, njegove brojne fotografije su snimljene ispred zida od cigala i daju utisak da se radi o grupi ljudi koji su svi ustvari jedna te ista osoba, na zadnjoj strani je isti zid samo bez Lu Rida ispred njega, psihološke teme, tema grada

975. Madonna – Like a Prayer

Umetnički direktor: Jeri Heiden

Fotografija: Herb Ritts

fotografija središnjeg dela tela pevačice (karlica i stomak) u farmerkama i golog stomaka sa dosta orijentalnog nakita, referiranje ka omotu albuma "Sticky Fingers" grupe Rolling Stones, prva serija ploča je bila namirisana pačulijem i praćena brošurama o bezbednom seksu i upozorenjima na opasnosti od AIDS-a, pitanja religioznosti

976. New Order – Technique

Dizajn: Peter Saville

fotografija skulpture deteta, bahanaljska figura iz prodavnice antikviteta koja je služila kao baštenski ukras, hedonizam, nema naziva albuma ni grupe na omotu, boje su intenzivne i prelivaju se jedna u drugu, referiranje ka Velvet andergraund i Endi Vorholu

977. Kate Bush – The Sensual World

Dizajn: Bill Smith Studio, Kindlight

Fotografija: John Carder Bush, Kindlight

na omotu je crnobela fotografija Kate Bush sa ružom koja joj prekriva pola lica, ruža je senzualna, mirisna i vizuelno lepa tako da je i u tom smislu ostvarena veza sa nazivom albuma, time se Kate Bush poistovećuje sa ružom koja raste polako i strpljivo boreći se sa korovom za prostor, emotivnost, psihologija, introspekcija

978. Aerosmith – Pump

Umetnički direktor: Gabrielle Raumberger, Kim Champagne

Fotografija: Sol Libsohn

na omotu je crno bela fotografija kamiona, jedan kamion je naslonjen na drugi aludirajući na čin parenja, na gornjem kamionu piše naziv albuma na vratima (PUMP), sa strane obe haube piše akronim F.I.N.E. što je, kako je objašnjeno u beleškama na omotu, akronim za Fucked Up, Insecure, Neurotic, Emotional, seksualne aluzije, ironija

979. Janet Jackson – Rhythm Nation 1814

Umetnički direktor: Richard Frankel

Fotografija: Guzman, Greg Gorman

portret muzičarke, crno bela fotografija u tamnim tonovima, militantni stil, forma odeće vojnička a detalji glamurozni, slično njenom bratu Majkl Džeksonu, teme socijalne nepravde

980. Red Hot Chilly Peppers – Mothers Milk

Slika: Hillel Slovak

Umetnički direktor: Henry Marquez, Peter Shea

Fotografija: Nels Israelson

crno bela fotografija žene koja u rukama drži umanjene fotografske prikaze članova grupe, kao da ih doji, ruža krije jednu od njenih dojki, seksualnost, provokativnost

981. Minor Threat – Complete Discography

Dizajn: Jeff Nelson (bubnjar grupe)

Fotografija: Susie Josephson, Glen E. Friedman, Tomas Squip

ista fotografija kao na albumu *Minor Treat*, na fotografiji je mladi brat pevača grupe Ian MacKaya – Alex MacKay, u crvenim tonovima, pank stil, iznošene Dr. Martin cipele, sedi na podu, pognute glave, očajanje, beznađe, socijalne teme

982. The B-52's – Cosmic Thing

Dizajn: Manhattan Design, NYC

Koncept: B-52's

Fotografija: Virginia Liberatore, Christoph Lanzenberg

crnobela fotografija članova grupe, sa instrumentima, solarizovana, postavljena je na pozadinu duginih boja, obučeni u pop stilu karakterističnim za osamdesete

983. Neil Young – Freedom

Umetnički direktor: Gary Burden

Fotografija: Ebet Roberts

Dizajn: Don Brown

<http://www.ebetroberts.com/ebet-roberts-biography.html>

fotografija muzičara sa nastupa, svira gitaru i ima usnu harmoniku na držaču, peva, na glavi ima kapu sa petokrakom, teksas košulja, delimično u vestern stilu, asocijacije na komunističke simbole, socijalne i političke teme

984. The Queen – The Miracle

zajednički portret članova grupe, korišćen je tada inovativni alat Quantel Paintbox za manipulaciju slikama pomoću kog su fotografije sjedinjene u jednu nalik na transformisanu geštalt sliku, u beleškama nisu navedena pojedinačna imena već samo naziv grupe što je povezano sa sjedinjavanjem likova u jedan lik na fotografiji na prednjoj strani omota, sugerisanje odnosa među članovima grupe, kreativni proces

985. Julee Cruise – Floating Into the Night

Umetnički direktor: David Lynch

Fotografija: David Lynch

Dizajn: Tom Recchion

fotografija je potpuno crna osim centralnog dela u kome se vidi mala skulptura žene koja pluta u prostoru, autor skulpture je Dejvid Linč, i tekstovi pesama i fotografija na omotu evociraju atmosferu filmova Dejvida Linča, Linč je fotografisao Džuli Kruz za stranu sa beleškama i napravio skulpture koje se pojavljuju na fotografijama na omotu

986. Steve Ray Vaughan – In Step

Umetnički direktor: Nancy Donald

Fotografija: Alan Messer

na slici je čovek (verovatno Stevie Ray Vaughan) kome se ne vidi lice jer sedi povijen sa šeširom i gitarom u rukama, na sebi ima meksički pončo, to bi mogao da bude bilo koji meksikanac, referiranje ka etničkoj grupi i muzičkom stilu, nagoveštavanje muzičkog stila albuma

987. Roy Orbison – Mystery Girl

Umetnički direktor: Jeff Ayeroff, Melanie Nissen

Dizajn: Tim Stedman

Fotografija: Glen Erler

crno bela fotografija Roy Orbisona iz profila sa tamnim naočarima i vidljivom jednom šakom je duplirana i okrenuta kao u ogledalu (kao kod slikovnih karata u špilju za igranje), njegovo ime je napisano sa jedne strane dok je naziv albuma rotiran i napisan sa druge strane, na taj način ploča nema dominantnu orijentaciju u prostoru, odnosno može da se gleda sa obe strane

988. Lenny Kravitz – Let Love Rule

Umetnički direktor: Jeffrey Kent Ayeroff

Dizajn: Inge Schaap, Melanie Nissen

Fotografija: Melanie Nissen

fotografija je u boji – portret muzičara velikih dimenzija, preko celog formata omota, tako da se vidi samo jedno oko (drugo je u senci), nos i usta a konture glave su van formata

989. The The – Mind Bomb

Koncept: MacPherson, Skinner, Johnson

Fotografija: Andrew MacPherson

na prednjoj strani omota je portret frontmena grupe – Met Džonsona, crno bela fotografija koja je obrezana po konturama i postavljena na belu pozadinu, njegov izraz lica je preteći, glava je malo pognuta a pogled je oštar i usmeren ka kameri, deluje opasno, ugaio usana sugeriše maliciozan osmeh, fotografija bele golubice probodene dugačkim nožem – bajonetom, povezanost sa tekstom jedne od pesama “Armageddon Days Are Here – Again”: “If the real Jesus Christ were to stand up today he'd be gunned down by the CIA”, pesimizam, religijske, političke i socijalne teme

990. Phil Collins - ...But Seriously

Fotografija: Mr. Trevor Key

portret muzičara iz poluprofila, u boji, ozbiljan izraz lica referira ka nazivu albuma

991. The Cult – Sonic Temple

Umetnički direktor: The Cult, Nick Egan

Fotografija: Andrew Macpherson

fotografija na kojoj je prikazan gitarista grupe Billy Duffy u jednoj od njegovih poznatih poza sa gitarom, noge su u raskoraku, jedna rula je podignuta u vis sa stisnutom pesnicom a drugom drži vrat gitare, kolorit je u kontrastnim crvenim i zelenim tonovima, referiranje ka rok muzici

992. Depeche Mode – 101

Dizajn: Anton Corbijn, Paul West

Fotografija: Anton Corbijn

na crno beloj fotografiji je “štrand” sa suvenirima grupe: majicama, posterima, na velikim posterima sa leve strane, vide se 4 člana benda. Referira ka koncertima i turneji sa kojom je ovaj album povezan

993. The Rush – Presto

Dizajn: Hugh Syme

mnoštvo zečeva u podnožju brda, na vrhu brda je mađioničarski šešir iz kog izviruje još jedan zec, referiranje ka Žak Deridi i konceptu znakova koji su čitljivi posvećenoj publici grupe Raš, zečevi su jedan od primera (uz zmajeve, pentagram i zvezde), tema iluzije i transformacije, magija, sudbina, sreća, proricanje

994. Bob Mould – Workbook

Crteži: Michael Covington (tadašnji partner muzičara)

Dizajn: Tim Stedman

Fotografija: Marc Norberg

crno bela fotografija kutije uspomena, artefakti iz prošlosti, introspekcija, psihološke teme, melanholija, pogled ka prošlosti, transformacija, referiranje ka kantri gitaristi Chet Atkinsu i njegovom albumu “Workshop”
<http://www.highroadtouring.com/7-factual-outtakes-from-bob-moulds-workbook/>

995. Don Henley – The End Of Innocence

Umetnički direktor: Jeri Heiden

Fotografija: Ken, Nahoum, Alberto Tolot, Stephen Danelian

crno bela fotografija muzičara sa cigaretom, razbarušenom kosom, naslonjen na zid od verovatno štale jer se u polumraku vidi oprema za jahanje, western stil

996. Eric Clapton – Journeyman

Dizajn: Bill Smith Studio

Fotografija: Terry O'Neill, Roger Forrester

portret muzičara u boji, crna pozadina, ozbiljan izraz lica, poluprofil, u sredini, na dve strane se prostire fotografija muzičara koji hoda po zemljanom putu kroz prirodu

997. Godflesh – Streetcleaner

Dizajn: Godflesh

fotografija je kadar iz filma *Altered States* Ken Rasela (scenario Paddy Chayefsky), film se bavi promenom stanja svesti i promenama na telu usled upotrebe hemijskih i fizičkih stimulansa, scena koja je odabrana za omot albuma je jedan od prikaza priviđenja glavnog junaka, brojna raspeća u plamenu, referiranje ka izmenjenoj svesti, upotreba droga

998. Soul II Soul – Club Classics Vol. One

Dizajn: David James

Fotografija: John Trevor Key

fotografija je u braon i zlatnim tonovima i na njoj je pevač grupe u pozi koja asocira na neki ritualni ples, jedna ruka je podignuta i u pesnici, vidljiva je tekstura njegovog prsluka koji kao da je iz elegantnog kompleta, kontrasti stilova, društvene teme

999. Badlands – Badlands

Umetnički direktor: Bob Defrin

Dizajn: Anthony Ranieri

Fotografija: Robert Manella

zajednička fotografija članova grupe u praznom prostoru, bez instrumenata, crno bela fotografija, stil oblačenja i frizure daju informacije o muzičkom stilu grupe, duge kose, kožne pantalone, poziranje za fotografiju

1000. Camper Van Beethoven – Key Lime Pie

Dizajn: Bruce Licher (takođe muzičar – post punk i osnivač izdavačke kuće Independent Project)

Fotografija: Andre Linsel

fotografija deluje kao neuspešna turistička fotografija na kojoj su izuzetno zamućeni prikazi članova grupe, sve je mutno, članovi benda stoje ispred nekog reljefa ili veće skulpture koja ima krug oko glave nalik na oreol, iako je fotografija potpuno van fokusa, vidi se da su nasmejani, sve je u svetlim, pastelnim tonovima, tipografija je razrađena i neobična sa slovima kojima je izmenjena orijentacija, umetnički pristup, podseća na post punk omote nezavisnih izdavačkih kuća kojima je u prvom planu atmosfera i umetnički pristup kojim se negira komercijalni aspekt

“I started the label because I had liked the idea of making a record as an art piece and had just recently bought a guitar. While I was at UCLA as an art student, I just wanted to make some noise and put it out there in an interesting format, so once I had done one 7-inch single, I thought, ‘Wow, that was fun, I’ll do another one!’ It just sort of went from there!”
Savage Republic’s Bruce Licher

1001. Steve Reich – Different Trains

Umetnički direktor: Frank Olinsky, Manhattan Design

Fotografija: Karl Steinbrenner

na prednjoj strani je fotografija šina u nekoliko koloseka a na zadnjoj su, u istoj poziciji, vratovi gitara kao bi se jasno videla sličnost i objasnio naziv albuma, album je inspirisan čestim putovanjima vozom Steve Reicha, između Njujorka i Los Anđelesa, u vreme II svetskog rata, autor razmišlja kako bi putovao drugim vozovima da je bio u to vreme živio u Evropi kao jevrejin, političke, psihološke i sociološke konotacije

1002. Indigo Girls – Indigo Girls

Umetnički direktor: Stephen Byram

Fotografija: Darryl Patterson, Lena Bertucci

zajednički portret njih dve u boji, boje su kao kod amaterskih preeksponiranih fotografija, fotografija je nakrivljena i kadrirana tako da obe izlaze iz kadra, ima dosta plavičastih tonova što je verovatno u vezi sa nazivom grupe i albuma

1003. Skid Row – Skid Raw

Umetnički direktor: Bob Defrin (direktor Atlantic Records)
Fotografija: David Michael Kennedy, Mark Weiss

crno bela zajednička fotografija članova grupe, ispred zida od cigala na nekoj mračnoj, mokroj ulici

1004. Alice Cooper – Trash

Fotografija: Glen LaFerman

fotografija muzičara koji je pognute glave tako da mu se ne vidi lice, na njegovoj majici je ilustracija njegovog portreta sa prepoznatljivom šminkom koja pokazuje o kome se radi, majica je prodavana na koncertima, preko majice nosi kožnu jaknu sa nitnama, podseća na fotografije iz modnih prodajnih kataloga

1005. Van Morrison – Avalon Sunset

Fotografija: Mike Smallcombe

Koncept: John Minihan, Michael McDonagh

Umetnički direktor: Shoot That Tiger

fotografija belog labuda na vodi, crno nebo i narandžasta površina vode, uz naziv albuma asocira na kraljevstvo iz mita o Kralju Arturu, transformaciju, intuiciju, nežnost, melanholičnost, mističnost

Labudovi na omotima

http://rateyourmusic.com/list/tibul/swans_invasions_album_covers___beware/

1006. Elvis Costello – Spike

Dizajn: Elvis Costello

Dizajn – tipografija: John Heiden (muž Jerry Heiden, takođe dizajner)

Fotografija: Brian Griffin Photography

portret muzičara koji je našminkan da izgleda kao tužni klovn ili Pjero, pola lica mu je obojeno crnom a pola belom bojom, nosi prepoznatljive naočare sa tamnim crnim okvirima, njegova glava proviruje kroz okvir koji liči na štitove na grbovima ili oznake filmskih kompanija kao što je Warner Brothers, ispod je metalna pločica na kojoj piše “the beloved entertainer”, pozadina je u škotskom kariranom dezenu, ironija, muzičari kao klovnovi i zabavljači

1007. Creatures – Boomerang

Dizajn: Anton Corbijn, Area

u prvom planu su maslači sa kojih je vetar oduvao latice a kroz njih se vide Siouxsie i Budgie (članovi grupe), fotografisani su iz donjeg rakursa kroz maslačke, ne vide im se lica, maslači deluju da su viši od njih, bez odeće, ona ima crnu a on belu kosu, mističnost, melanholičnost

1008. Slints – Tweez

Fotografija: Joe Oldham

crno bela fotografija automobila SAAB 900S na kome je ispisan naziv albuma kao metalna oznaka modela, automobil je pripadao ocu prijatelja članova grupe, na sedištu vozača je Will Oldham (sin fotografa i prijatelj članova grupe), na zadnjoj strani je fotografija detalja na trepćućem svetlu automobila koja podseća na duha

1009. Jesus and Mary Chain – Automatic

Dizajn: Ryan Art

Fotografija: Steve Mitchell, Andrew Catlin

fotografija je zamučena kao i kod većine omota post punk i šugejz muzičkih stilova i smeštena je u oblik zvezde na žućkastoj pozadini, na fotografiji su dva člana grupe a jedan drži ruke isprepletanih prstiju tako da aludira na ciljanje pištoljem ka posmatraču

1010. The D.O.C. - No One Can Do It Better

Fotografija: David Roth

fotografija muzičara koji stoji ispred statue na kojoj je ispisan stih iz Biblije: “King of Kings, Lord of Lords”, statua se nalazi ispred katoličke crkve Christ the King u Rosmoru u Novom Južnom Velsu, kompozicija je dodatno dramtizovana tako da deluje kao da je snimljena na groblju a ne na dobro osvetljenoj ulici ispred crkve, muzičar je jače osvetljen, dok je skulptura slabije osvetljena, oko vrata muzičar nosi privezak u obliku afričkog kontinenta, na kačketu

mu je ispisano "Kings", povezanost sa stihom iz biblije ispisanom na spomeniku, referiranje ka povezanosti sa Afrikom, socijalne i političke teme, tema ropstva i odnosa prema crnačkom stanovništvu u SAD, referiranje ka religiji

1011. Beautiful South - Welcome to the Beautiful South

Fotografija: Jan Saudek

dve fotografije koje deluju staro, na jednoj je žena koja drži pištolj u ustima, na drugoj muškarac koji pali cigaretu, omot je kasnije zamenjen drugim zbog prigovaranja prodavaca da se na taj način promovišu samoubistvo i pušenje među mladima, žena je prikazana kako pokušava da sebi oduzme život nakon silovanja a silovatelj kako pali cigaretu nakon čina seksualnog nasilja koje je upravo izvršio, odnosi između muškaraca i žena, psihološke teme

Gledajući albume na kojima se pojavljuju fotografije Jan Saudeka, može da se primeti da je postao popularan među muzičarima devedesetih godina, jer su se mnogi odlučivali da koriste njegove fotografije na omotima tih godina. Soul Asylum 1992 – Grave Dancers Union, Daniel Lanois – For The Beauty Of Wynona 1993.

1012. Pastels – Sittin' Pretty

Fotografija: Dougie McBride

Dizajn: Aggi, Stephen Pastel (članovi grupe)

zajednička fotografija članova grupe u eksterijeru u prirodi, u prvom planu je Aggi – basistkinja i pevačica grupe u teksas jakni svog momka, ne deluju kao popularne muzičke zvezde, zamišljeni i melanholični, njihova fotografija je u kontrastu sa nazivom albuma koji u slengu znači "živeti u luksuzu"

1013. Joe Satriani – Flying In A Blue Dream

Umetnički direktor: David Bett, Mick Brigden

Fotografija: Jeff Katz

fotografija muzičara ispred ljubičasto plave pozadine, sa instrumentom, na zadnjoj strani je fotografija gitare, isticanje virtuoznosti i sviračkog umeća

1014. Cardiacs – On Land And In The Sea

Fotografija: Steve Payne, Tony Stringer

<https://www.discogs.com/artist/630216-Steve-Payne-3>

kolaž od kojim je napravljena zajednička fotografija članova grupe, svi imaju zlobne osmehe, kolaž je postavljen na fotografiju drveta bez listova, preko očiju jednog od članova grupe postavljen je crni pravougaonik za sakrivanje identiteta i na njemu piše "turn over", sarkazam, mističnost

1015. Bonnie Raitt – Nick Of Time

Umetnički direktor: Tommy Steele

Dizajn: Larry Vigon Studio

Fotografija: Deborah Frankel

fotografija muzičarke, nasmejane sa gitarom prebačenom preko ramena i koja je samo delimično vidljiva, deluje snažno i u vestern stilu, dezen leoparda na košulji, velika metalna šnala na kaišu, vatreno crvena kosa

1016. Frogs - It's Only Right and Natural

fotografija Denisa Flemiona, jednog od osnivača grupe, iz detinjstva, naknadno je na njegovu košulju postavljen bedž sa znakom koji označava homoseksualce, sociološke, političke i seksualne teme, psihološke tem, afirmacija homoseksualnosti, aktivizam

1017. David Byrne – Rei Momo

Dizajn: David Byrne, Doublespace NY

Fotografija: Kurigami

fotografija ljudskog srca je prekrivena delovima portreta koji su u pravilnim krugovima poređani kao dezen, diskontinuirano ljudsko lice

1018. Tracy Chapman - Crossroads

Dizajn: Carol Bobolts

Fotografija: Herb Ritts

na fotografiji je muzičarka koja sedi na suvoj, ispućaloj zemlji, obučena je u crno a fotografija je monohromatska, ona žmuri, kao da je zamišljena

1019. Mudhoney – Mudhoney

Fotografija: Charles Peterson, Michael Lavine

prednja strana omota se otvara kao dvokrilni prozor, na prvoj strani je fotografija članova grupe koja je izdužena, na drugoj strani je takođe fotografija članova grupe ali je ovog puta raširena, humor

PRILOG 2.

Aksijalno kodiranje

1970 - 1974

Otvoreni kodovi	Aksijalni kodovi
Ko sam ja zaista? Ne snalazimo se u društvu i nismo pop zvezde. Nas više nema Ovo smo mi zaista Spoljašnji svet me ne zanima Mi smo jedni od vas Ja sam neobičan Nisam zvezda, običan sam Pripadam umetničkoj grupi Mi smo porodica Ovo sam ja, prirodan Mi smo deo posebne grupe i kulture Ozbiljnost, trajanje Ozbiljnost umetničkog rada Naš odnos Važna je ideja Ovo su naši slušaoci Ovo sam ja Ovo je moj svet i ja u njemu Ja sam obična kreativna devojka Povučenost i nezainteresovanost za spoljašnji svet i javnost Ja sam jedan od vas Iza scene smo isti kao i na sceni Delimo poreklo i "realnost" Svakidašnja fotografija, običnost Svakodnevni život (prošlost) Neobično - obična, prirodna Muževnost Surova i snažna priroda i ja u skladu sa njom Romantična i iskrena Humor na sopstveni račun Sirov život, energija, androginitet Umetnik-boem Politički pobunjenik Naša intima je javna Vodim miran život ribara na ostrvu Privatno kao javno, nudim i svoju privatnost Nepretencioznost, samopouzdanje i opuštenost Ogoljenost i ljudskost Mi smo baš kao i vi Umor, ekscentričnost uz nepretencioznost, "takav sam ja - Todd" Dobročudnost i opuštenost	Nismo obične zvezde Pitanja identiteta Ja (mi) smo kao vi
Politička poruka Društvo je u lošem stanju Koketiranje sa društvenim klasama Kritika savremenog televizijskog društva Kuda ide svet?	Društvene i političke poruke Provociranje konformizma Odnos prirode i kulture

<p>Muzikom stvaramo lepši svet Sve je performans Bunt kroz igru reči i slike Provokacija konzervativne publike kroz umetnički autoritet Provokacija kroz pitanja rodnog identiteta i seksualnosti Optužen i ponižen (umetnik) Kontradiktornost savremenog američkog društva Mogu da se povežem kroz muziku sa bilo kim i da ga učinim boljim Besmisao ratovanja Kritika izveštačenosti i malograđanštine Slavimo ono što je odbačeno i prezreno Sociološka poruka kao novinska informacija, izmišljene dnevne novine Sociološka poruka o negativnom aspektu prostitucije Futurizam, putovanje u svemir i nepoznato, distopija (ironija) Bunt protiv establišmenta (škole) Finansijski uspeh uprkos poreklu i predrasudama Ekološka kritika društva Distopija Život i ljubav u podzemlju Provokacija, transrodnost Nonkonformizam, nezainteresovanost, otpadništvo, pank potkultura Politička pobuna, borba ne prestaje Oštra kritika kolonijalnog mentaliteta "ovako vi meni izgledate" Nepripadanje, izolacija, bunt Kršenje tabua Priroda i glamur, žena kao objekat Seksualne aluzije, Japan, humor Kritika malograđanštine, socijalna provokacija Anti ratna poruka</p>	
<p>Samo odabrani će razumeti. Nije za svakoga. Za one koji razumeju Govorimo kroz izabrane predmete Lična poruka uz neobičan portret Samo za poznavaoce Pozicioniranje u prostoru kao poruka Imam poruku za one koji mogu da je pročitaju Protumači poruku Provokacija usmerena ka bivšim kolegama Poziv na razmišljanje Eksperiment, neobičnost Metaforična poruka Nastavak komunikacije sa bivšim prijateljima iz grupe Bitls Metafore i rebusi, hajde da se igramo Nepoznato u poznatom, šta se ovde dogodilo? Neobičnost, kriptičnost, intelektualizam, umetnost Nepretencioznost, filozofija i humor Neglamurozni noćni život, ogoljenost, ono što se obično ne vidi Komunikacija kroz lične predmete i njihove odnose, seksualnost Filmski narativ, akciona scena Impresija i opisivanje pesama kroz fotografije</p>	<p>Skrivene poruke. Poziv na razmišljanje. Prikaz intrigantnog događaja</p>

<p>Odbojnost i intrigantni narativ, ozbiljnost Misterioznost i neočekivani elementi, ekscentričnost i emotivnost</p>	
<p>Okultno i zastrašujuće Krik kao izraz očajaja, šok Mistična poruka, zazor Opasnost, neprijateljstvo Uznemirujuća senzualnost Horor i drama, lomljivost duše i tela Fikcija, bajkovitost i horor, zanesenost</p>	<p>Zazorno, strašno Uznemirujuće</p>
<p>Dobro raspoloženje Optimizam i napredak Ovako izgledamo Optimizam, životna snaga Dobra atmosfera na našim nastupima Šala na račun ruralnog stila Šaljiva scena Osvajamo lepe žene Seksualna provokacija Parodija i humor Snaga, grubost i oštrina, parodija Igranje sa stilovima i zabava sa ciljem šokiranja i pravljenje parodije na mistifikaciju</p>	<p>Lake teme, zabava Parodija i šala na svoj račun</p>
<p>Mi smo važan deo istorije naše države Svedok prošlosti Važno (naše) mesto Amerika i dan kada je umrla muzika Isticanje veze sa korenima Američka istorija Američki pejzaž i američka kultura Dolazim odavde i ponosim se time što sam deo tog društva (američke radničke klase) Ponosim se time što sam deo afričke kulture Evropa sa početka XX veka, evropska umetnost Asocijacija na predstavu "Divljeg Zapada Istorija i elegancija Ponosni na svoju porodicu i svoj rad Kao na filmu Nostalgija i romantika Prirodnost, veza sa korenima, dom, Irska</p>	<p>Dobra stara vremena, tradicija Poreklo Lične istorije Nostalgija</p>
<p>Izmenjena percepcija Poziv na duhovno putovanje Priroda i psiha Filozofski pogledi na prirodne elemente Priroda i bit - hipi pokret Druge kulture, hipi stil Naša filozofija i veza sa prirodom Spiritualnost Kontemplacija i introspekcija Duhovitost i opuštenost Egzotičnost, istočnjačka filozofija Kontemplativnost, egzotičnost Nauka, filozofija, mističnost istočnjačka filozofija Zainteresovanost za filozofiju i umetnost Nadrealistički prikaz, kontemplacija</p>	<p>Duhovnost i filozofija</p>
<p>Ovo je ozbiljna ploča Želimo da nas ozbiljno shvatite Umetnost</p>	<p>Ozbiljnost umetničkog dela</p>

<p>Autoritet Deo umetničke scene, ne-komercijalnost Ozbiljnost portreta Nešto drugačije i promišljeno Kontemplativnost Ekspresija tokom koncerta Profesionalnost Profesionalizam, ozbiljnost i zajedništvo Lkovni i umetnički izraz Ozbiljnost, emotivnost Metafora, mir i kontemplacija uz muziku Bukvalan prikaz i ozbiljnost</p>	
<p>Muzika je najvažnija Samo muzika Važna je muzika i virtuoznost Eksperimentalni pristup muzici, samo zvuk Ozbiljni smo ljudi Zainteresovani samo za muziku Volim svoj posao (muziku) Samo rok muzika Muzika, emocija i virtuoznost Važna je muzika i osećanja koja budi Atmosfera sa koncerta Ekspresija emocije i veštine na koncertu Druga pasija pored muzike koja asocira na muzičku virtuoznost</p>	<p>Samo muzika Muzička virtuoznost</p>
<p>Da budemo drugačiji Rock and roll život, drugarstvo Ja sam rock and roll Pripadnost hipi potkulturi Važan je stil Izmenjena percepcija, psihodeličnost muzike Muzika u službi akcionog filma Deo smo popularne kulture, popularnost Glamur, seksualnost Mi smo rok-klasika I autor muzike i film Ništa neobično, "dugokosa omladina" Kantri stil i emocija tokom nastupa Ovo smo mi Simpatišemo Meksiko Senzualni i muževni Hipi potkultura i festivali Sanjivi portret Posvećenost nastupu i muzici, opušten rok stil Mi smo deo šoubiznisa/Holivuda Ozbiljnost i zapadnjačka elegancija kao postignuće, ironija Provokativnost naših nastupa Mi smo deo određenog muzičkog sveta koji uključuje i glamur Vernost publike U istoj kategoriji sa popularnim grupama "mi smo jedni od njih" Potpuno promašen kôd komunikacije, (izdavačka kuća pogrešno predstavila album) Teatralnost glem rok stila</p>	<p>Pitanja stila Predstavljanje Uspešni u muzičkom šou biznisu (uprkos boji kože)</p>
<p>Stvaranje mitologije Preispitivanje religije Podsticanje narativa o nastanku fotografije (ko ju je snimio i gde), ja kao šoumen</p>	<p>Podsticanje mitoloških narativa i teorija Mitologija i Religija</p>

<p>Dvosmisleni satanistički simboli Mitologija (Grčka) Mističnost, daleke kulture Borbenost, istoričnost, osvajanje, misija Zbunjenost životom i vremenom Stvaranje simbola Mitologija i nadrealizam, moć prirode i rušilačka energija</p>	
<p>Alterego Alterego - radnik na farmi, američka pastorala, kantri muzika Stvaranje mitologije, alterego Jedno od mojih lica Čvrsti momci Uspešan mlad čovek Ja kao znak na predmetu (brend) Ozbiljna i čvrsta devojka Alter ego grupe - neobični superheroj Javni imidž Frontmen kao ikona Ironična gospoda Stvaranje vizuelnog simbola, autoritarnost Noćni život na ulici Moj običan portret je dovoljno čudan, ja kao znak Scenski alter ego, androgenost, mračna atmosfera Scenske persone, scenski alter ego Scenski/javni alterego, ekscentričnost i humor Noćni život i sumnjivi moral, mačizam Otpadništvo, provokacija</p>	<p>Moja scenska ličnost Moj imidž i ekscentričnost</p>
<p>Dođite u moj imaginarni svet Lansirali smo se u svemir Romantična strana, poetika More, talasi i njihova simbolika Svedok društva iz drugog sveta, sanjar Melanholija, pesimizam Efekat izlaska iz okvira fotografije, dodir svetova fotografije i fizičke realnosti, metafizika Impresionizam i ambijentalnost Futurističke vizije</p>	<p>Imaginarni svet Nadrealno Apstraktno Impresija</p>
<p>Mi smo jedno Drugarstvo, zajedništvo Prijateljstvo, povezanost muzičara Mi smo ekipa Zajedništvo i ozbiljan pristup Mi smo "na svoju ruku", beg u drugu sredinu Drugarstvo i dobra atmosfera kada smo zajedno Povezanost, seksualnost i androgenost Složni i zajedno, prijateljstvo Dobro raspoloženje i prijateljski odnos, iskrenost</p>	<p>Zajedništvo</p>
<p>Kritički stav o popularnosti i muzičkoj industriji Frontmen grupe i ostali. Da li smo roba? Kritika odnosa muzičke industrije, kritike i publike prema muzičarima Povezanost sa izdavačkom kućom Figura svedena na simbol, ne pripadanje vodećem muzičkom stilu (mejnstrimu) Kratkotrajnost slave Redi mejd od poznatog omota, ismevanje popularnosti Kontrast - postojanost i vanvremešnost naspram efemernosti i popularnosti</p>	<p>Kritika muzičke industrije Kritika muzičkog mejnstrima</p>

1975 - 1979

Otvoreni kodovi	Aksijalni kodovi
<p> Prirodnost, ozbiljnost Nepretencioznost, humor, običnost Romantičnost, senzualnost Upadljiva opuštenost i nepretencioznost Zagonetna ozbiljnost Još jedna fotografija na omotu sa zidom od cigala kao motivom, opuštenost i nepretencioznost Naglašena nepretencioznost, kontinuitet u vizuelnom predstavljanju Moj unutrašnji svet je važniji od stila Privatnost podeljena sa publikom Razočaran i zbunjen - ranjiv Jednostavna i prirodna Ova situacija - to smo mi Momak iz pesama - jedan od vas To je on Moj privatni život i osećanja Ovo je naš posao a mi smo jedni od vas Ljubavne teme i noćni život umetnika Duhovno a ne materijalno (lične aspiracije) Detinjasta fantazija i borbenost To smo mi - verujte obični smo Privatnost i nepretencioznost Baš me briga! To sam ja - posebna i autentična Ja sam prirodan i običan </p>	<p> Nismo obične zvezde Pitanja identiteta Ja (mi) smo kao vi Deljenje privatnosti sa publikom </p>
<p> Zgrada kao metafora za muzičku grupu čiji su članovi poput komšija, privatnost i društvo Nonkonformizam Intrigantno i metaforično, veza sa prirodom Metafora i igra reči, dovitljivost i društvena angažovanost Politička angažovanost, brutalnost, šokantnost, eksplicitno izražavanje Politička i socijalna angažovanost i poruka Kritika religija Društvena angažovanost, socijalna klasa Društvena angažovanost, bukvalna ilustracija Šokantnost, nasilnost, eksplicitna scena Ironična društvena kritika Mističnost i socijalna kritika Tamna strana noćnog života Kritika srednje klase i društvena etika Politička angažovanost Drskost, buntovništvo Kritika savremenog društva i neiskrenih odnosa Društvena kritika i elementi distopije Provokativni narativ Omot kao politički plakat Sarkazam (muško-ženski odnosi) Eksplicitna fotografija, šokantnost Kritika svetske politike i društvenog uređenja, </p>	<p> Društvene i političke poruke Provociranje konformizma Odnos prirode i kulture Šokantne društveno političke poruke Distopija Kritika kulture potrošačkog društva </p>

<p>distopija Pank potkultura, politički i socialni aktivizam Kritika malograđanske izveštačenosti Socijalno politički aktivizam, ruganje tradicionalizmu Kritika politike i društva Čovek i budućnost gradova, nov stil Eksplicitna politička poruka Mi smo negativci i u tome uživamo Otpadništvo i neprilagođenost Veštačka inteligencija i društvo u budućnosti Glas iz šume Provokativna socijalna angažovanost Politička angažovanost Priroda i tehnika Mi iz "Holla Slavnih" smo proizvodi - deo potrošačkog društva Likovni umetnički rad i društvena angažovanost Subverzivnost Kritika odnosa prema mladima kao konzumentima Feminizam i seksualnost Opskurni elementi, političke poruke Otpadništvo i usamljenost Kritika konzumerizma i kolonijalizma Distopija i pank Kritikujemo konformizam i hipokriziju Društvena angažovanost - prvo na udaru: Religija Narativ sa političkom, etičkom i socijalnom temom Agresija, narušeno prijateljstvo Omaž solidarnosti i prijateljstvu Šta je zaista popularno - preispitivanje Ironija lažne normalnosti Iza svega je potreba za reprodukcijom Izveštačenost i potrošačko društvo Kritika politike i pljačkanja kulturnog nasleđa Ljudi bez duhovnog "sadržaja" (lutke) kao motor potrošačkog društva Kraj porodice i idile srednje klase Antikonzumerizam i kritika neautentičnosti i slepila Indoktrinacija i medijska zaslepljenost</p>	
<p>Dosledna koncepcija, mističan narativ kroz više omota, misticizam Metaforičnost, intelektualizam Opis naziva albuma, mističnost Mističnost Mistika, veza sa davnom prošlošću i antičkim kulturama Likovi iz pesama "oživljeni na omotu" Psihologija, intrigantnost, poziv na razmišljanje Obraćanje znalačkoj (kompetentnoj) publici Rebus Intrigantan psihološki narativ Poziv na razmišljanje Mistični narativ, okultno Mračna tajna iza naivnog lica Naknadni narativ prevazilazi same namere autora Kontrast (naziva i omota) provocira razmišljanje Ja sam stranac Mistična tehnologija Obraćamo se publici i odgovaramo na kritike ovom slikom</p>	<p>Skrivene poruke. Poziv na razmišljanje. Prikaz intrigantnog događaja Misterija</p>

<p>Parodija (verovatno kao reakcija na mišljenje javnosti) Slepi sledbenici i vođa Pokretanje nartiva kroz lažnu dokumentarnu fotografiju Mistična seksualnost Detektivski, žanrovski stilizovani narativ Mistična poruka povezana sa društvenom kritikom, poziv na razmišljanje</p>	
<p>Eklekticizam stilova, zazornost Mentalna retardacija Psihička bolest Noćna mora Mistično i uznemirujuće, sablasno i zazorno Nadrealizam, zazorno i socijalno angažovano Konotirano samoubistvo i zazornost</p>	<p>Zazorno, strašno Uznemirujuće</p>
<p>Koketiranje Prezentacija članova grupe kao šoumena Zabava, opuštenost, razigranost Ležernost, dobro raspoloženje Iluzije, percepcija Zavodljivost na sceni Zabava Spektakl Muzika, putovanje i žene Amaterski i opušteno Ja sam smešan lik iz naziva albuma Devojke - predmet interesovanja i želje Seksualnost i zabava i naziv grupe "Big Star" Mladalačka potkulturna popularnost Euforija publike i njen krik Humoristički predstavljeni članovi grupe</p>	<p>Lake teme, zabava Parodija i šala na svoj račun</p>
<p>Dokument sa koncerta Nostalgija Mi smo iz drugog vremena Naš grad i mi Prošlost i seoski način života</p>	<p>Dobra stara vremena, tradicija Poreklo Lične istorije Nostalgija</p>
<p>Metafora kreativnog procesa Emotivnost i duhovnost Kontemplacija Duhovnost, emotivnost Introspekcija, povučenost, umerenost Intelektualna - psihološka i sociološka poruka kojom se obraćamo obrazovanoj publici, nije lako slušati nas Intelektualizam i megalomanija, neobičnost</p>	<p>Duhovnost i filozofija Intelektualizam</p>
<p>Androginitet, prirodnost, ozbiljnost, umetnički pristup Oštrina i jednostavnost forme, žena kao umetnički objekat Omot kao umetnička grafika Sintetički zvuk i slika, esteticizam Konceptualna elektronika Ozbiljnost i umerenost</p>	<p>Ozbiljnost umetničkog dela</p>

<p>Povezanost muzičara i instrumenta Atmosfera koncerta Energija muzike Posednutost (muzikom ili konzumiranjem alkohola/droge) Virtuoznost, poletnost Skromnost i virtuoznost Naša svakodnevnica je naša muzika Instrument i ruka koja ga svira Instrument i ruka koja ga svira su suština muzike muzičar i njegov Instrument - samo muzika Žustra svirka Ovakva je muzika na albumu Zvuk i nastup Ja i moja gitara Uživamo u sviranju Nastup i ništa više od toga Zanesen muzikom Sviraću dok ne padnem</p>	<p>Samo muzika Muzička virtuoznost</p>
<p>Amosfera nastupa, aktivna grupa Energija nastupa, životnost Vizuelna metafora naziva albuma Glamur i uspeh Kontinuitet u predstavljanju kroz omote Ozbiljnost pred nastup, život muzičara Seksualnost Iluzija drugog materijala Poistovećivanje sa muzičkim pravcem Pop ikona Posebnost koju omogućava status pop zvezde Sladunjavost , ženstvenost Ikonična fotografija vrlo popularnih muzičara koja ilustruje naziv albuma Energija javnog nastupa Futurizam i glamur Strast muzike i seksualne strasti Želja za originalnošću, pretencioznost, onostrano Posebnost i autentičnost "to je jedno od mojih lica" Mi smo autori (a on nije) Uklapanje u stereotip Produhovljeni kantri stil Mods potkultura Alter ego muzičara koji je i u nazivu albuma a sugerše muzički stil Portret "spreman" za omot albuma Mi smo pankeri Glamur iz podzemlja Snovi u svili - život "u svom svetu" Ona je najvažnija u grupi Mi smo modsi To smo mi Provokativni i žestoki momci Elktričnost (muzike) To smo mi i naš stil Sve je pitanje stila Kantri muzika je moj život Vizuelni opis teme Nagoveštavanje emotivnih tema na albumu Ja sam pankerka</p>	<p>Pitanja stila Predstavljanje Uspešni u muzičkom šou biznisu (uprkos boji kože) Vizuelni prikaz stila muzike</p>

<p>Luksuz i glamur Psihodelija i neuklapanje u standard To sam samo ja bez stilske odrednice Ikonična fotografija - simbol, odlučujući trenutak Veseli gospodin Novi talas Aluzija površnosti Vizuelna predstava naziva albuma i elegancija Pankeri iz radničke klase Opis naziva i status pop zvezde Urbani vitez Popularan sam ali želim miran život Opis naziva albuma, borbenost Muškobanjaste - jake devojke Predstavljam se</p>	
<p>Mitološka metafora, seksualnist Tabloidni intigrantni narativ Animalno i prirodno u nama</p>	<p>Podsticanje mitoloških narativa i teorija Mitologija i Religija</p>
<p>Muzičar kao vrsta propovednika, upućivanje na druge aktuelne zvezde Isticanje tipičnog imidža Rodna pitanja, glamur, alter ego Autentični stil - gubitnici i društveni otpadnici Alter ego povezan sa naučnom fantastikom i nadrealizmom Provokativni osmeh, opasan i romantičan Alter ego - tužni zabavljač Alter ego muzičara Uvek smo isti - otpadnici Alter ego članova grupe (lepi i uspešni/ružni i neuspešni) Alter ego i SF narativ Alter ego muzičara i tabloidni narativ Alterego, marginalne društvene grupe Po ovome smo poznati Volim da rizikujem i dobar sam u tome Alterego kao parodija Prepoznatljiva - ikonična fotografija grupe - opis naziva albuma Naša muzika je "eksperimentalno testerisanje"</p>	<p>Moja scenska ličnost Moj imidž i ekscentričnost</p>
<p>Atmosfera, neobičan aspekt objekta, sanjivost Kontemplacija, nebo pretećeg izgleda Kontemplativnost, naučna fantastika Vizuelna kompozicija kao pokušaj da se ilustruje zvuk (odjek) Muzika je put u nepoznato kroz nove predele Ples po žici - balet u snu Impresivna priroda</p>	<p>Imaginarni svet Nadrealno Apstraktno Impresija</p>
<p>Prijateljstvo, esencija prijateljskog odnosa, karakter benda Prijateljstvo, zajedništvo Drugarstvo, putovanje i šaljivost Druženje i sviranje Mi smo bliski</p>	<p>Zajedništvo</p>
<p>Kritika muzičke industrije, odnos prema novcu i poslovnom aspektu muzičke industrije Androginitet i sarkazam (zabavljač-muzičar) Tajanstvenost, ironična poslovna ozbiljnost Uvid u kreativni proces Svi smo mi roba a i muzika je roba</p>	<p>Kritika muzičke industrije Kritika muzičkog mejnstrima</p>

<p>Pank je pop (sve je namešteno) Svi smo mi zatvoreni u nekom kavezu (industrije)</p>	
<p>Povezanost sa drugim delima i autorima Noćni život i američka popularna kultura (inspirisana slikom) Referiranje ka filmu i književnosti (intelektualizam) Veza sa pop kulturom Pozicioniranje u okviru popularne kulture na relaciji Elvis - Pank Mnoštvo referenci, alter ego, veza sa drugim muzičarima i likovnom umetnošću Vizuelni odgovor na omot albuma "Heroes" Dejvid Bouvija, referiranje ka vezi sa drugim muzičarem Inspirisano Isak Asimovom trilogijom "Robot" Predstavljanje, naši uzori (majica Nil Janga) Avangarda i futurizam Klupska scena i džez Pozicioniranje na sceni (kroz referiranje na Bitlse i dr) Stilizacija ka pop-artu</p>	<p>Referiranje ka drugim delima iz umetnosti (književnost, muzika, film)</p>

1980 - 1984

Otvoreni kodovi	Aksijalni kodovi
<p>Ko smo to mi? popularni ali naša lica vam neće reći ništa više od maske Ja sam i dalje jedan od vas Pripadamo ulici Obični i nepretenciozni, jedni od vas Ovo je naš svet Ovo sam ja Jedan sam od vas Običan i snužden Lokalni bend - mi smo anonimusi Ovakvi smo mi, spontani Takav sam ja čovek - nedužan Moj lik i moje lice, spontano, bez šminke su dovoljni da znate o čemu se radi Ozbiljnost i iskrenost - to sam pravi ja Mi smo "svako za sebe" ali radimo u istoj "firmi", harizmatični i obični Neuredno, sanjivo Melanholičan i stvaran Šta se krije iza ovog običnog lica? Delujemo opušteno ali i te kako znamo šta radimo Mi smo znak marginalnosti Hrabro kažemo ko smo Hej! zašto me snimaš? Ako baš mora moja fotografija</p>	<p>Nismo obične zvezde Pitanja identiteta Ja (mi) smo kao vi Deljenje privatnosti sa publikom</p>

<p>Pobuna protiv rasizma, jasna politička poruka Politički i socijalni aktivizam, poziv na slobodno mišljenje Društvena i politička angažovanost Svi smo lutke i igramo po scenariju Efekti duboko nepravednog društva Poslovice usmerena ka kritici društva Priče iz dnevnih novina Pobuna Totalitarizam i militantnost Rodne uloge i stereotipi Kritika kolonijalizma Hej, vidite šta se dešava! - svet je loše mesto Ne uklapam se u dosad poznate okvire i provokativan sam Poverenje? Borimo se muzikom Subverzivni poklon Lažni moralisti - ovo je provokacija upućena vama, svi smo roba i sve je roba Totalitarizam, kultura i svakodnevni život i stvari koje se menjaju ili ne menjaju Distopija, totalitarizam Jedan naš je mrtav ali naša ideja je živa Žene ratnice, militantni feminizam Politika, pobuna i borbenost Protiv konformizma i poslušnosti Hladnoća u međuljudskim odnosima Kritika konformizma Naša ekipa i naš (siromašni) svet Revolucija Propoved Apokalipsa, rat i seks Iskrena dečja ljutnja i bes Zločin Vojnička čast i politička izdaja Nadzor i propaganda Energija, snaga, pobuna Čovek i priroda, totalitarističke ideologije Američko društvo i svako od nas u njemu Humor i ironija svakodnevice Ono što ne želimo da vidimo Socijalne teme i život u gradu Seksualnost naspram romantike, feminizam Distopija Hoću tebe da se priključiš mojoj borbi Očajnik a ne pretnja</p>	<p>Društvene i političke poruke Provociranje konformizma Odnos prirode i kulture Šokantne društveno političke poruke Distopija Kritika kulture potrošačkog društva Odbrana ugroženih grupa Novinske fotografije poznatih događaja</p>
<p>Telesna bol Samo za poznavaoce naše muzike i scene Pažljivo gledajte jer ovde sve ima svoje značenje - političko i društveno, kao i uvek Neženstvena žena kao simbol, poruka za poznavaoce Poziv na razmišljanje, trenutak pre katastrofe Uzaludno trošenje energije Neiskrenost i skriveni elementi Paradoks Televizijska slika Ironija na kritiku Za poznavaoce našeg rada</p>	<p>Skrivene poruke. Poziv na razmišljanje. Prikaz intrigantnog događaja Misterija</p>

<p>Metafora sa tragičnom konotacijom Mistično, tajanstveno Okultno Napetost i tajanstvenost Odlazim, izmičem Obični ali ipak drugačiji Poruka koju će razumeti samo naša verna publika Kakav svet je iza odškrinutih vrata trošne sobe? Kontrasti - romantika i industrija Tajnovitost i seksualnost Tajanstveno i romantično Crni humor Rad u toku Učinila sam moj glas vidljivim Tehnologija i invencija Divlje u nama</p>	
<p>smrt i oplakivanje, pesimizam, veza sa potonjim događajem Magija i satanizam Mračno i mistično Prokleti i okultni Naizgled obično ali ipak zazorno Čudnih misli i mračni, telesnost i smrtnost Toksičnost i truljenje Krik ludila, mentalno oboljenje Električni gotik Bajkovito i uznemirujuće Misterija i zazorno</p>	<p>Zazorno, strašno Uznemirujuće Mračna strana psihe Okultno</p>
<p>Svakodnevnica slobodnog vremena Eto, to sam ja Stereotip i banalizacija okultnog Raspoloženi za šalu Horor zabava Luksuz, hedonizam i popularnost Provokativno i zabavno Rokerska romantična ljubav Opasnost i strast</p>	<p>Lake teme, zabava Parodija i šala na svoj račun</p>
<p>Nevinost, detinjstvo Ovo je ploča koja se sluša i koja ima svoju istoriju Mi smo vesela ekipa Naša zajednička fotografija Mi smo dablinci, radnička klasa a naš život nije veseo Melanholija i nostalgija Tradicionalno muško slobodno vreme Mi smo stara ekipa a jedan će "da leti", ovo je priča o nama Naši koreni Šta znači moj život u ovom smutnom vremenu</p>	<p>Dobra stara vremena, tradicija Poreklo Lične istorije Nostalgija</p>
<p>Kontraverze i suprotnosti Mladost i kompetativnost i grčki filozofi Teorija umetnosti i etika Amerika i melanholija Drugačiji pogled, nauka Efemernost, prošlost Jung i psihologija Duhovnost i priroda Pretnja stiže od više sile Hajde da budemo prirodni - neko predator a neko žrtva</p>	<p>Duhovnost i filozofija Intelektualizam</p>

Čemu sva ta zabava bez dubine?	
Ozbiljnost, bunt Ozbiljnost a ne zabava	Ozbiljnost umetničkog dela
Gitara je najvažnija Snaga muzike Pokret, vikor i muzika	Samo muzika Muzička virtuočnost
Ovo je naš stil Glas pravde (pop indijanc) Mračni i zastrašeni Ja sam "svoja" i strastvena Naša publika Mi smo unutra (u omotu), mi smo ova ploča Stil i elegancija Uspeli smo Pop stil Stilizovano po "modi" Znak za same sebe - i dalje autsajderi, i dalje isti Naš stil, brižljivo planiran Moderne princeze Koncertni spektakl Kažu da sam loša devojka Ja sam rokerka Loši momci sa margine koji znaju da sviraju Blještavo i urbano Moja muzika je poetična, kod mene ćete naći poeziju i romantiku i virtuočnu gitaru Veoma sam uspešan i tajanstven Teatralnost Romantizam i sloboda Glamur, elektronika i seksualnost Ironična izveštačenost Veza sa prethodnim albumom, imidž opasne žene Skrivanje Gitara i bunt Aktivizam i javni nastup Mi i naša potkultura Naturalizam koji šokira Uspešan Ulična potkultura Promenio sam se Ovo je naša fotografija snimljena za omot albuma Depresivni smo Žena sa stilom Došli smo u studio da se fotografišemo za omot albuma sa svojim senkama i u svakodnevnoj odeći	Pitanja stila Predstavljanje Uspešni u muzičkom šou biznisu (uprkos boji kože) Vizuelni prikaz stila muzike

Glamur ali i pank-rok	
Moćne žene Antike Omaž prapočecima i primitivnim plemena Primitivna plemena Viteštvo i mitologija Primitivne kulture Mitološka bića Priroda, mitologija, kriптиčni geometrijski simboli, kopači zlata Mitologija i tajna	Podsticanje mitoloških narativa i teorija Mitologija i Religija
Alter ego (jedan od mnogih ovog muzičara) Mi smo autsajderi (namerno) Ekstravagantna seksualnost Modna maska Prepoznajete moj alter ego od ranije Alter ego - indijanac u kostimu evropskog aristokrate Ozbiljni muzičari na poslu Magija odanosti pomoćnika Subverzivni DJ Moje lice je maska, alterego Istorija i geografija kroz alterego Alter ego, zabavljač-umetnik Izazivanje, novi alter ego Buntovnica Ulica je moja pozornica Seksualnost, androginitet Alterego "Zigi Stardast" Mi "metalci" smo "opasno ljudi" Scenski alter ego Horor alter ego Usamljeni urbani jahač-zavodnik Seksualnost Preterivanje u namernom kiču	Moja scenska ličnost Moj imidž i ekscentričnost
Nedostupnost, otuđenost, hladnoća Vidite našu toplinu Hermetičnost i melanholija Otuđenost i hladnoća Sintetika i imaginarno Sublimno Elektronika Izolovanost muzikom Hladnoća Apstraktno i mrčno Igračke i igra Muzika sa Meseca Šta je iza hladne spoljašnjosti? Tajnovito, senzualno Sofisticirana hladnoća Onostrano, snovi Dragulj	Imaginarni svet Nadrealno Apstraktno Impresija
Kontinuitet u predavljanju, zajedništvo Amerika i motori, muška banda Prijateljstvo Opet veličamo našu ljubav Drugari To smo nas dvojica	Zajedništvo

Raskrinkavanje muzičke industrije i komercijalnosti Vidi kako smo profitirali od ovog ugovora Sumnjiva posla To sam što sam, dosta pretvaranja - mi smo roba	Kritika muzičke industrije Kritika muzičkog mejnstrima
Pop kultura i društvena angažovanost Eksplicitna fotografija kojom se aludira na klasičnu umetnost i homoseksualnost Stilizacija kroz upadljiv grafički dizajn Pop kultura i njena provokativnost Ovo je "stari, dobri, poznati Chuck Berry Subverzivni DJ (sa pločama koje predstavljaju njegov ukus) Ironija na druge omote i stereotipe Metafizika i nadrealizam Poezija, umetnost i (homoseksualna) ljubav Referiranje ka drugom muzičaru Savremena umetnost je područje kom pripadam	Referiranje ka drugim delima iz umetnosti (književnost, muzika, film)
Apatija i prepuštenost Introspekcija, unutrašnji svet i ludilo Apatija i ravnodušnost Snovi u boji, halucinacije i zanos Rizik i opasnost Arhetip - pustinjač Bes Ozbiljnost i apatija Moj emotivni život Snovi i podsvesno Optimizam i priroda Devastiran Mističnost i psiha Detinjstvo i tajnovitost Empatija Seksualna ambivalentnost Šta je sa mojom (homoseksualnom) dušom? Psihologija, izlazak iz ljuštore	Osećanja Psihološke teme

1985 - 1989

Otvoreni kodovi	Aksijalni kodovi
Mi smo povučeni osobenjaci (kao i vi) Ovo smo mi, smireni i sigurni Neobično je što sam ovog puta običan Izloženost, eksponiranost Jedan od vas koji je uspešan Ja sam vaš čovek Poeta i umetnik Ja sam jedan od vas Mi nismo pretenciozni, obični smo pa zbog toga neobični Ranjivost i zabrinutost Introspektivan i ozbiljan Autsajderi, kao i uvek Skromnost i jednostavnost	Nismo obične zvezde Pitanja identiteta Ja (mi) smo kao vi Deljenje privatnosti sa publikom

<p>Duhoviti ali jedni od vas Bezopasan i očajan sSobodan i samo svoj To sam u potpunosti ja, bez maske Ozbiljnost i čvrstina Mi smo zvezde u svom svetu Autsajderi</p>	
<p>Odbačeni od društva, nesnađeni Ubijanje životinja je ubistvo! Bajke i društvo Strogoća i sivilo konformizma Ideologije i propadanje Zlo i društvo Homoseksualnost i društvo Pogledajte na šta liče a imaju moć u društvu! Hladnokrvno društvo neosetljivo na individualnu patnju Industrijski proizvod Apokaliptična politička poruka Loše kopije, totalitarizam Industrijska hladnoća Bunt i tenzija Protiv nametnutih ideologija, svojim putem Distopijska atmosfera, propaganda Konzumerizam u kulturi Prolaznost i propadanje Buntovnica Ustvari, baš nas briga (ironično) Zamislite se nad pričom o ovom čoveku Kriminal i novac Socijalna priča sa sarkazmom i ironijom Surovost inače nevinih mladih ljudi Otúdenost radničke klase Distopija i zamišljenost, ozbiljnost (voleo bih da je ovo) naša publika, mladi buntovnici protiv osrednjosti Bunt, sirovost Subverzija i muzika, hip hop Pobuna protiv ispiranja mozga Mediji lažu Nadgledanje, špijuniranje Naša borba Nešto drugačija Kalifornija (koje nema na razglednicama) Oštra poruka rezignacije Ples ali ne iz puke zabave Muzika i sloboda Borba za moj narod Monstruoznost za koju su ljudi sposobni Čisto i ispravno?</p>	<p>Društvene i političke poruke Provociranje konformizma Odnos prirode i kulture Šokantne društveno političke poruke Distopija Kritika kulture potrošačkog društva Odbrana ugroženih grupa Novinske fotografije poznatih događaja</p>
<p>Otúdenost i mistična hladnoća Mračno i čudno Misteriozni umetnički portret Zagonetna ikona Američka misterija Album u ruhu dokumenta poziva na razmišljanje Život u mašti, dečaćki snovi, cirkus i magija Obratite pažnju na simbole kroz koje vam se obraćamo, ništa nije slučajno a mi se razumemo</p>	<p>Skrivene poruke. Poziv na razmišljanje. Prikaz intrigantnog događaja Misterija</p>

<p>Pozivamo na razmišljanje igrom reči islike Drevna tajna Medij je poruka Simboli koje će razumeti odabrani Zavisnost i droga Misteriozna karta u muzičkom špilu Veštački osmesi za fotografisanje</p>	
<p>Strah, mrak i tajanstvenost Zazorno, truljenje Mrak, ludilo, onostrano, gotik stil Telesno mučenje Greh i grešnica, rasapadanje Zazorno i šokantno (sijamski blizanci) Telesnost i bol Zazorno Deo zazornog sveta Dejvida Linča Obično ali jezivo</p>	<p>Zazorno, strašno Uznemirujuće Mračna strana psihe Okultno</p>
<p>Znamo se, to sam ja Komično, veselo Baš smo zabavni i veseli Radost sviranja i blagodeti života Zaljubi se u mene Vesela i bliska Toliko smo poznati i uspešni u ovome da možemo da se šalimo na svoj račun i i dalje budemo poštovani Zabava Percepcija i zabava</p>	<p>Lake teme, zabava Parodija i šala na svoj račun</p>
<p>Američka unutrašnjost Nekad je sve bilo drugačije Priroda Reference o američkom Jugu Život u kišnom gradu Mi imamo istoriju Istorija i američko poreklo Radije bismo živeli u prošlim vremenima Omaž prijatelju Veza sa zemljom i prošlošću Mi smo Sunce našeg grada Meksikanac Uspomene i značajne stvari Nekada su stvari bile jednostavne Značajna vremena</p>	<p>Dobra stara vremena, tradicija Poreklo Lične istorije Nostalgija</p>
<p>Druga strana optimizma - pesimizam Sprava za mučenje - telo kao kavez Priroda i arhitektura Starac i more i video spot Čovek, priroda/religija, filozofija Ljubav i smrt Izgubljeni svetovi, prirodno i veštačko Intelekt Intelekt i posebni znaci za odabrane Priroda i kultura</p>	<p>Duhovnost i filozofija Intelektualizam</p>
<p>Ozbiljne teme Ozbiljnost i oštrina Ekрани i elektronika Virtuoznost i duhovnost Snaga portreta, dramatičnost Emotivnost i zamišljenost a ne zabava koju biste očekivali</p>	<p>Ozbiljnost umetničkog dela</p>

<p>Klasična muzička umetnost u okruženju rok muzičkih pravaca, muzika na prvom mestu Ozbiljnost, pretencioznost Ja sam jaka individua</p>	
<p>Naše oružje je muzika Umetnički zanos Pokret i muzika Virtuoznost i muzika Muzika i samo muzika Već me prepoznajete Ja i moj instrument</p>	<p>Samo muzika Muzička virtuoznost</p>
<p>Čudni oglas Ja sam znak Prirodna produhovljena lepota Mi smo deo slagalice Hladni pogled video kamere Nežnost Klasična lepota Ovo je priča o meni Homoseksualnost i sint pop Novi barok Opasni momci u akciji Slatke ali opasne Seks Naše vreme dolazi Strast Zanos Čistoća i melanholija Popularno Iz oka kamere Fina zabava za modse Nežnost i romantika Sugerisanje stila Šareni "Let it Be" i orijentalno Metalska bajkovita moda Teatralnost Lepuškast kantri momak Sve smo ovo mi To je moj stil i moji znakovi Glem metal A sada moj novi (opasni) imidž! Mladost Moja emotivna strana Senzualnost i tajanstvenost Plovimo u svom svetu Noćni život, svirač-umetnik, omaž ocu Naš način života Fizička lepota, poželjnost i popularnost, ironija Psihodelija i karnevalska mešavina stilova Lep i osećajan Ponosni kriminalci Opasni hip hop momci Najzad - to sam uvek bio ja - prava zvezda i autor svega Ozbiljnost, pretencioznost Mladi smo i poletni Bogati smo, sledite nas braćo Mi smo momci iz grada Prirodna i urbana Ovo smo mi a o ovome razmišljamo</p>	<p>Pitanja stila Predstavljanje Uspešni u muzičkom šou biznisu (uprkos boji kože) Vizuelni prikaz stila muzike</p>

<p>Potpuno sam se uklopio u zapadnu civilizaciju i uspešan sam Hrabar, jak i lud Nestašna Mehanička opsnost Hip hop Nežnost Glamurozni borac za pravdu Provokativni momci Ja sam ikona Memorabilije sa naših nastupa - jer mi smo legende Rokeri smo Vatrena i snažna žena</p>	
<p>Težina sveta i krhkost Mit o Narcisu Majka Zemlja i mitologija Afrička umetnost, simboli Možda je ovo pakao? Mitologija</p>	<p>Podsticanje mitoloških narativa i teorija Mitologija i Religija</p>
<p>Da li sam ja strašilo? Prešao sam na novi nivo Alter ego "divlje" žene iz naziva albuma Seksualnost i androgenost Čovek sa brojnim alter egoima ali su svi urbani Svoj alterego nosim na majici</p>	<p>Moja scenska ličnost Moj imidž i ekscentričnost</p>
<p>Fluidna hladnoća Mikro svet - nevidljivi život Senzualnost i toplina Imaginacija, mističnost, osećajnost Kontemplativnost i impresija Kao san Prosvetljenje Pokret i zamišljenost Nadrealno i simbolično Melanholija, tama I nežni i snažni</p>	<p>Imaginarni svet Nadrealno Apstraktno Impresija</p>
<p>Kao na filmu, zajedništvo Pagansko bratstvo Nas dvojica nosimo celu scenu Važno nam je zajedništvo i zajednički rad Ovako mi živimo i stvaramo zajedno Ovako stoje stvari - mi se rastajemo Zajedno Mi smo jedno biće Urbani otpadnici</p>	<p>Zajedništvo</p>
<p>Mi smo savremene dvorske lude i zabavljači koje koristi muzička industrija Slava prolazi, tragovi ostaju Mi smo ovde samo zbog novca Nepravičnost muzičke industrije "Prljavi" (mafijaški) posao Mi smo umetnici a ne zabavljači Ja nisam vaš zabavljač - ironičan sam</p>	<p>Kritika muzičke industrije Kritika muzičkog mejnstrima</p>
<p>Romantični filmovi Referiranje ka filmu "Another Country" i homoseksualizmu Poezija, literarni patos Reference o američkom Jugu (književnost) Ref. ka filmu "Big Heat" - preuzimanje pravde u</p>	<p>Referiranje ka drugim delima iz umetnosti (književnost, muzika, film)</p>

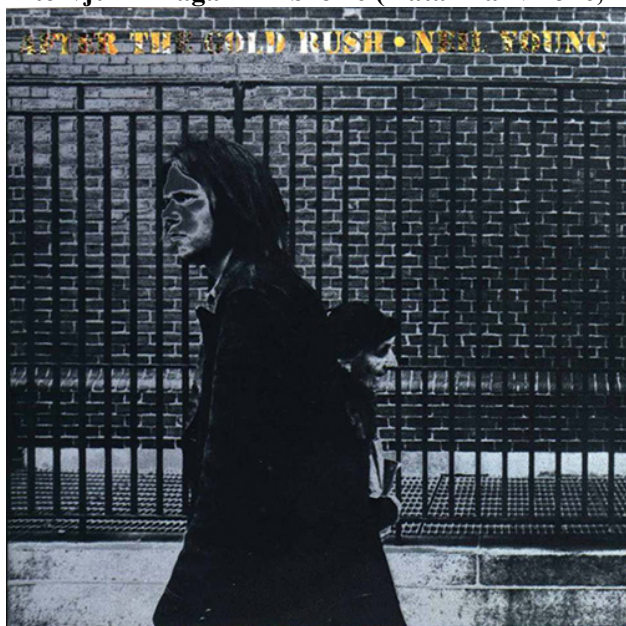
<p>svoje ruke Reference, reference, reference (za one koji razumeju mene) Reference, poziv na istraživanje Prepoznatljiv artefakt, tugovanje i propadanje Buntovništvo i irska kultura (Džejms Džojls) Znate za moju naklonost ka Niko iz grupe Velvet Underground? Pozicioniranje unutar potkulture Ženstveni Stounsi Popularna klasika</p>	
<p>Plemenitost Romansa i stereotipi o muškarcima i ženama Agresija i ludilo Moć prirode i introspekcija Melanholija, usamljenost Čežnja, želja, muzika Uzburkan unutrašnji svet Život u magnovenju Sanjivost i melanholičnost Zabrinutost, uznemirenost, patnja Izvan razuma Priča o ljudima bez cilja Melanholična atmosfera ljubavnog neuspeha Melanholični</p>	<p>Osećanja Psihološke teme</p>

PRILOG 3.

Intervjui

Intervju sa Draganom Ambrozićem, muzičkim urednikom, kritičarem i novinarom

Intervju - Dragan Ambrozić (Katarina Nikolić, 2015)



After the Gold Rush

Autor: Neil Young **Datum izdavanja:** Avgust 31, 1970 **Izdavač:** Reprise Records

Žanr: Rock music, Folk rock, Country rock, Roots rock **Nagrade:** Grammy Hall of Fame

K: A zbog čega vam je ovaj omot interesantan (Neil Young „After the Gold Rush“)?

A: Ploča mi je draga, jer je to jedan vrlo interesantan pomak, u odnosu na ostale, kako su bili tretirani. Taj omot je malo futuristički, ovako spolja, vidiš boje koje su upotrebili, a ovo unutra je jedna ogromna fotografija Neil Younga, otpozadi u „back stage“u. Neil Young mi je, inače, najdraži autor, pojedinačno posmatrano. U to vreme je preovladavala jedna hipi estetika, čiji protagonista je i on bio i taj country rock koji se tada pojavio. To je jedna vrsta autorskog rock'n'rolla koji se dosta zasnivao na folk i country muzici u odnosu na unošenje country elemenata, naknadno, u rock'n'roll i podrazumevala je estetiku koja je imala veze sa kaubojima. „After the Gold Rush“ je neka vrsta njegovog futurističkog odmaka i to se vidi malo i na omotu. Mislim, ovakve fotografije...

K: Malo je jeziva...

A: ...nisu bile baš uobičajene.

K: Da, malo je jeziva sa ovom bakom...

A: Pa, jezivo, to je tvoj doživljaj. Uznemirujuće da. Neil Youngove pesme, same po sebi, su cela priča, zajedno sa tekstom. Ima nešto iz tog hipi vremena, ali je i uznemirujuće. Podrazumeva činjenicu da bi se čovečanstvo iselilo da bi Zemlja, u jednom trenutku, našla neku sledeću nit.

K: Znači, ima veze, postoji veza vizuelna sa...

A: Sa tekstom? Da, da...Kod velikih umetnika uvek ima. Ali, u toj generaciji je krenulo da se već ozbiljno konceptualno sprovodi veza između muzike i omota. Odnosno, u tom periodu između 1968. i 1971. godine se i desila čitava revolucija sa upotrebom „Long Play“ ploče tj. „Long Play“ ploča je dobila svoj značaj. Do tad su singlovi ubedljivo preovladavali kao osnova muzičke industrije i način izražavanja na muzičkoj sceni, ali album je onda prevagao, prosto se ispostavilo da rock umetnici, u trenutku kada je rock postao ozbiljna

umetnička disciplina i kada je počeo da dobija karakteristike ozbiljnog umetničkog izraza, nisu se izražavali u singl formatu, već u formatu pesama koje nisu uopšte bile predviđene za singl, nego za neki duži format. A „Long Play“ ploča je postajalo kao tehnološka mogućnost još pre toga. I, onda, jednostavno, kada su nahrupili rock bendovi sa autorima, što je zapravo ono što je izdiglo Beatlese, Rolling Stonea i ceo talas engleskih sastava, iza njih Kinkse, Animalsa manje više, ali Kinkse pre svega, Who itd, Moody Blues itd, to su sve sastavi koji su doneli autorski princip u rock muziku. Osim hit singlova koji su, pre svega, trebali da postignu komercijalan uspeh, njima je „Long Play“ ploča bio format sa kojim su se oni izražavali. To su bili ozbiljni zahvati u mediju, mislim u onome što popularna kultura može da znači sve. Znači, ne samo što su pesme postale dugačke po 5, 6, 7, 18 minuta, nego su Moody Blues napravili prvi konceptualni album, znači kompletnu jednu priču koja traje 45 minuta. Omoti su, kod Beatlesa, na albumu „Revolver“ već postali deo jedne iste poruke, to je 1966. godina, a do 1968. godine je to postalo standard. I onda je muzička industrija prihvatila „Long Play“ ploču kao svoj osnovni nosač zvuka jer tu su se dve stvari desile. Jedna stvar je da su shvatili da na LP ploči imaju veću zaradu, znači veće margine profita, zato što na singlu koji košta 1 dolar imaš zaradu 30 centi, a ovo košta 10 dolara i imaš mogućnost zarade od 5 dolara, čak 6 dolara i to je bio neverovatno pomak za njih i onda su oni forsirali odjednom rock izvođače i autore i tu je došlo do prave poplave čudnih rock izdanja kao rock-jazz-folk povezivanja neka razna zato što kao da su u jednom trenutku svi dobili šansu. Sa jedne strane su postojali umetnici, a sa druge strane je postojala zajednica sa kojom su oni komunicirali. Mi to sada možemo da smatramo nekim hipi periodom ili zlatnim periodom u doba rock'n'rolla, ali u toj jednoj hipi kontra kulturi je to prosto bilo traženo i jedino priznato, za razliku od singlova koji su okarakterisali prethodni period kada je pop muzika preovladavala i sada ova rock muzika koja se pojavila kao ozbiljna i autorska disciplina je zahtevala svoj format, a ta zajednica zahtevala svoju muziku na formatu koji njoj odgovara. Znači, njima nije bila dovoljna jedna pesma na singlu, pa kao nešto drugo da se vrti nego ceo album koji se preslušava, znači sve to da traje. I to je bio, prosto, drugačiji koncept i sa višim zahtevima- kulturnim, i muzička industrija nije odgovorila na to zato što je, eto, bila dobrodušna, nego zato što je u tome videla ogromnu količinu mogućnosti da zaradi. I, sad, to što se dalje desilo sa tim, to što tebe interesuje, što se uz to pojavile ogromne šanse za mnogobrojne umetnike da oblikuju te omote.

K: To je kao jedan prostor, u stvari prozor, u celu tu priču, vizuelni...

A: Jeste, to je, poenta je bila, u svakom slučaju, da su umetnici dobili priliku da se izraze kroz omote. Umetnici koji su bili prateći deo te iste zajednice i te iste muzičke scene. I onda je, prosto, bilo na svakom da nađe nekog svog umetnika, ili neki svoj način da se izrazi itd. I tada dolazi do eksplozije kreativnih mogućnosti.

K: Interesantno je ovo što sam do sada uspela da nađem o omotima ploča da više nego u bilo kojoj sferi dizajna, ovde, znači u muzici, u dizajnu omotu gramofonskih ploča, veliku, odnosno odlučujuću reč imaju autori. Retko kada izdavačka kuća baš postavi svoj uslov da mora određena stvar da se pojavi na omotu. Konkretno za ovaj omot Neil Younga je Neil Young taj koji je izabrao fotografiju. Inače je fotografija slikana van fokusa i zbog toga je ovaj kao futuristički efekat jer je ovaj fotograf morao nekako da je obradi da prikrije tu grešku, to što je van fokusa i zbog toga tako deluje, kao da ima neku masku na glavi. I on je odlučio da je to ta fotografija koju hoće da koristi na omotu. Tako da to je posebno interesantno zato što ja mislim da, zaista, autor najbolje može da oseti šta je to što će možda njegova publika želeti.

A: Činjenica je da u ovom omotu tu je neki mikrokosmos Neil Youngove umetnosti u tom trenutku. Znači, u ovo vreme, to je 1970-1971 godina, Neil Young je već za sobom ostavio dva albuma. To je prvi album iz 1968. godine i drugi iz 1969. godine „Everbody Knows This is Nowhere“. Ta dva albuma su mu vrlo značajna albuma, ali on je kroz grupu Crosby, Still and Young doživeo planetarnu slavu, a kao Lenon je 1970. god napravio ovaj album. On je u tom trenutku pesnik zbuđenosti i konfuzije. To je 1970-ta godina, godina posle nekog vrhunca koji je 1968. i 1969. godine bio u tom delu razvoja hipi kontra kulture širom sveta. Mislim, već su se desile ružne stvari, kao što je onaj koncert u Altamontu, gde je ubijen fan na koncertu Rolling Stonea od strane Hell's Angels koji su bili angažovani kao obezbeđenje. Već je Charon Tate ubijena u kući Romana Polanskog. Taj kraj 1969-te je bio obeležen krvavim događajima, a represija američke države prema toj kontra kulturi je bila prilično žestoka. To su bili ljudi, ne zaboravimo, koji su izbegavali regrutaciju za rat u Vijetnamu. Period je konfuzan bio za mnoge posle toga. Posle Woodstocka 1969-te godine to je sve tako počelo da splašnjava i da se komercijalizuje, mislim to je sve počelo tako da se dešava i za mnoge ljude je to bio trenutak preispitivanja. U tom trenutku preispitivanja Neil Young se pojavljuje sa ovom pločom koja je, na neki način, poezija tog čoveka u trenutku kada pokušava da se orijentiše emotivno i moralno u tom jednom konfuznom trenutku, u kome su mnoge nade, mnoge šanse koje su bile videne za neki bolji scenario u životu, možda gasnu. Tako da je to, između ostalog, ta ploča je jedna

od mnogima dragih ploča i on, mislim, da sam kaže da mu je to jedna od najdražih ploča. Meni nije, ali je to vrlo dobra ploča, stvarno ima nekoliko momenata, nekoliko pesama koje spadaju u vrhunce Neil Youngovog stvaralaštva i bez obzira što sam ja rekao da je on u tom trenutku pesnik koji opisuje konfuzno neko stanje, sada kada slušaš to je vrlo poletna jedna ploča i puna života i ljubavnih pesama.

K: Dobro je što je ispalo da je prva reprodukcija bila ova ploča zato što je ona dosta pokrenula pitanja o stvarima kojima bi mi bili potrebni odgovori, tako da su...

A: Tu kod njega je značajno da se on često mešao u omote svojih ploča i mislim da je značajno jer potpuno iz estetike njegove tadašnje muzike proizilazi taj omot.



Meddle

Autor: Pink Floyd **Datum izdavanja:** October 31, 1971 **Izdavač:** Harvest Records

Žanr: Progressive rock, Psychedelic rock, Folk rock

A: Ovo je omot „Meddle“ albuma Pink Floyd. Pink Floyd su 1971...

K: Te 1971-e ovaj album je bio prvi na listi po popularnosti, po prodaji ploča.

A: Sa ovom pločom Pink Floyd su napipali taj svoj neki komercijalni potencijal. Oni su do tad, posle odlaska Syd Barretta, malo lutali i sa „A Saucerful of Secrets“ se već videlo da tu postoje potencijali, ali su oni tada još pokušavali da ostanu onaj ozbiljan bend koji je eksperimentisao čak i sa nekim momentima konkretne muzike pre toga, ali ovde su, pre svega, David Gilmour i njegovo učešće u bendu, se bolje fuzionisalo sa ostatkom benda. Syd Barrett je potpuno već izašao i ovo je prvi njihov album u stvari, prvi pravi studijski projekat u ovoj nekoj njihovoj novoj postavi koja je doživela najveće komercijalne uspehe.

K: Njima je, u stvari, Storm Thorgerson, „Hipgnosis“ su uglavnom radili omote za sve albume Pink Floyd, s tim što je baš za ovaj konkretno album bila promenjena ideja. Ovo je uvo koje je pod vodom. Ne znam da li si to znao ranije?

A: Ne.

K: Meni je to uvek izgledalo kao neki slon, kao deo slona, slonovska koža jer mi smo...

A: Ali poenta je jasna. Za razliku od perioda Syd Barretta...

K: Da, da, ovde je jasno da je zvuk, prolazi kroz vodu, talasi se šire...

A: Ne, ima jedna stvar tu druga. Pink Floyd, kasnije, ostavljaju prostor za auto-projekciju, tvoju projekciju onoga što ti vidiš i čuješ u njihovoj muzici. Često, za razliku od vrlo asocijativnog i živog Syd Barretta i njegovih pesama, bajkovitih i inspirisanih Lewis Carrollom itd, kod njih, kasnije, oni uvek ostavljaju neki prostor da ti sam nešto dopuniš, dosmisliš itd. Nije da oni nisu konkretna grupa, pogotovo na albumima kao što su „Dark Side Of The Moon“ i „Wish You Were Here“, ali u ovoj nekoj ranoj fazi, oni ostavljaju jednu mogućnost da ti neku svoju auto-projekciju tu sad izvedeš, da nešto dosmisliš, dodaš itd. Vrlo su slobodnih asocijacija, i u muzičkoj formi pa i u omotima. Tako da oni bend koji u tom trenutku prave visoko improvizovanu muziku, baš vole duge improvizacije i to se na neki način oslikava i na omotu ploče koja

može da bude ovo, ne mora da bude ništa, a može da bude nešto što ti možeš da izmaštaš, možda je to neki dinosaur ispod vode, možda je nešto kao...

K: Definitivno oni pokreću dosta pitanja sa svojim omotima i nadalje. Posle „Wish You Were Here“, takođe...

A: Jedinstvenost njihovih omota je u tome što pokušavaju da komuniciraju sa nekim delom tvoje svesti koji nije na prvu loptu angažovan, nego nekako ti čulno, mislim to su sve lepe boje, nekako te čulno angažuje apstrakcijom koja te navodi možda na nešto konkretno da vidiš, nešto u tome, ali to nije ništa tako definisano i jasno i ostavljaju ti mnogo prostora da ti dosmisliš šta je smisao toga.

K: Kao recimo „Atom Heart Mother“ gde je samo krava na omotu i šta sad to znači i dan danas je veliko pitanje zbog čega. Ovde ovo uvo još i može da se poveže sa muzikom jer su to talasi koje prenosi zvuk, tako oni i kasnije objašnjavaju ovaj omot, a Storm Thorgeson, recimo, kaže da mu je to najgori omot koji je uradio za Pink Floyd jer je on imao drugu ideju – on je, u stvari, hteo da stavi anus majmuna na taj omot, ali su se oni usprotivili. U nekoj telefonskoj konferenciji jer su tada bili na turneji u Japanu, su izričito zahtevali da to ne bude na omotu, nego da bude baš ovo.

A: Ne, ok, mislim da su bili u pravu. Takav ludački provokativni omot bi se očekivao od punk benda kasnije npr. Mislim, mogu da razumem da su i u to vreme voleli neku provokaciju, sve u redu, ali nekako to i nije išlo uz ovu muziku...

K: Taj njihov tako polu-naučnički, eksperimentalni pristup tačno odgovara...

A: Malo sanjivosti u toj muzici je bilo, pogotovo druga strana „Echoes“, ona cela strana koja tu zauzima, nekako mi skroz ide uz ove talase itd. To je ta neka vrsta asocijativne muzike koji su oni, u stvari, na velika, velika vrata promovisali i omot ide skroz uz to.

K: A, kaži mi, da li si ti ove omote koje pominjemo video uživo, imaš ih ili...?

A: Pa kažem ti, imam ih, kupio sam ih još onda. Tada sam kupovao ploče 70-tih godina. Ja sam 1962. godište, počeo sam da skupljam ploče od 1974-te.

K: Odlično, a da li je prilikom te kupovine ploče sam kvalitet omota igrao neku ulogu?

A: U mom slučaju? Pa, nije. Volim kada je ploča dobra, ali sam prvo vodio računa o muzici koju hoću da kupim i dobro sam razmislio da kupim samo one ploče koje stvarno volim. Znači, Neil Younga stvarno volim, ali nemam sve njegove ploče niti želim da imam sve njegove ploče, nisu sve dobre. Volim da imam kući ono što volim.

K: Znači, nije postojao kod tebe onaj fetiš da to mora da bude original iz inostranstva na glatkom papiru?

A: Ne, svakako voliš da bude što bolja ploča, što kvalitetnija. Ja volim dobar omot i voleo bi da nabavim ako bi imao, mislim nisam uvek imao baš para, ali sam gledao da kupim ploču što bolje štampanu. Znači, konkretno znam da sam baš tražio Neil Younga sa tekstovima ubačenim unutra. Naše izdanje to nije imalo. To jesam kupio.

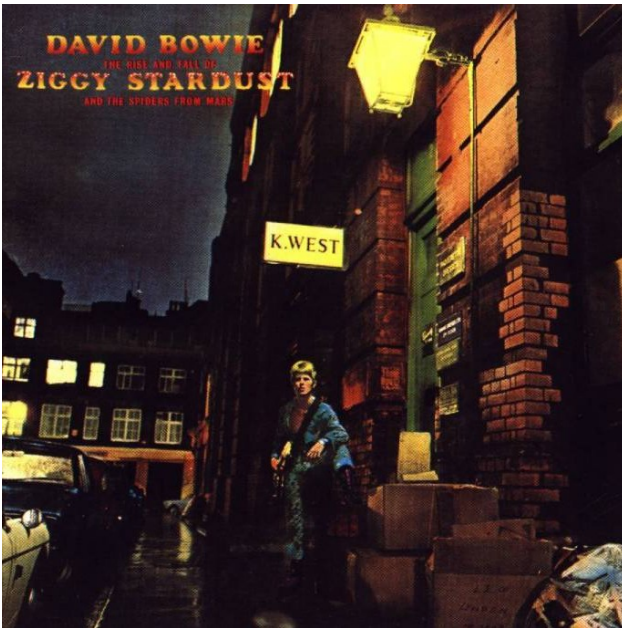
K: Naša izdanja su generalno bila siromašnija.

A: Skromnija, da. Ako su bila ok, ako su bila identična kao napolju, to sam kupio. Nisam baš toliko vodio računa, ali samo ako su tu bile sve informacije i slike. Ali, ako nisu, voleo sam i volim, naravno, ako imam pare i ako mogu da nabavim, da imam original. Dobro, Pink Floyd mi nisu, koliko god mi bili draga grupa, nisu mi bili do te mere da mi ta ploča baš bude toliko suštinski važna, a i naše izdanje nije bilo loše. Jugoton je izdavao uvek dobra izdanja.

K: Nisu bile tako loše, ali nisu bile tako žive. Da, jeste, imam tu ploču, malo je onako sivlje.

A: Kod nas je uvek sve bilo sivo, musavije da kažem. Idemo dalje. Koliko ploča u stvari imamo?

K: Za svaku godinu po jednu, negde i po dve.



Ziggy Stardust

Autor: David Bowie **Datum izdavanja:** June 6, 1972 **Izdavač:** RCA Victor

Žanr: Rock music, Glam rock, Art rock **Nagrada:** Grammy Hall of Fame

A: David Bowie, „Ziggy Stardust“...

K: Pa, ne moramo svaku da analiziramo, prosto da prodemo, da vidimo...

A: Sad kad već znam...

K: Aha, haha...

A: David Bowie je jedan od najuticajnijih umetnika u mom nekom srastanju uz muziku, ali je do toga došlo, a da ja nisam ni bio svestan toga. Ja sam slušao David Bowieve singlove od momenta kada je „Space Oddity“ reizdat 1973.godine. Pisao sam o tome u „Vremenu“, imaš veći tekst na tu temu. I ja sam već znao pesme kao „Ziggy Stardust“ su već bile poznate, puštale se po radiju, ali tek posle toga, kada je izdao album „Young Americans“, na kome su pesme „Young Americans“ i „Fame“, pa onda posle toga album „Low“ na kome je singl „Sound And Vision“, ja sam tek tada, u to vreme, počeo da povezujem da je to ista osoba. Otprilike, trebalo je da prođu tri pesme u tri godine da ja shvatim da je to taj isti čovek, pošto su sve te pesme bile potpuno različite. Na „Fame“ mu, recimo, gostuje John Lenon, kakve to pa ima veze sa „Space Oddity“ koja je malo čudna, malo „spooky“ folk pesma. I kakve to ima veze sa, nemam pojma, „Rebel Rebel“, koja je onako kao glam himna, kao Marc Bolanovska itd, kao što bi T-REX to odsvirali. To su potpuno različita lica jedne iste priče i to je mene najviše privuklo tome da pratim svaki korak David Bowieja, praktično, u muzičkom svetu. Nije me toliko interesovalo njegovo modno izdanje, ali ovo je stvarno bilo jako uzbudljivo zato što je izgledalo kao da tebe neko prati. To je bilo, iz godine u godinu, kao da je neko pisao tvoj dnevnik, kako da ti objasnim. To je bilo toliko lepo i uzbudljivo, na neki način, kao da neko odrasta sa tobom. I ko god da je slušao David Bowieja 70-tih godina to je, zapravo, negde bila njegova glavna magija. Teme o kojima je pisao, način na koji je pisao, kao da je rastao zajedno. I, verovatno je tako i bilo.

K: Znači, u stvari, on je nekako bio umrežen u duh vremena.

A: Apsolutno. On je video i malo iza čoška, čak i to je bilo najuzbudljivije kod njega, ali je u poenta bila u tome, ako uspeš da pogledaš onaj film Christiane Kinder, „Deca sa stanice ZOO“...

K: Čitala sam knjigu.

A: Nađi film. U filmu ima uzbudljiva scena kada ona ide na koncert David Bowieja sa drugarima i onda se nekako probije do prvog reda i onda on peva „Station To Station“ sa tog albuma „Station To Station“, tako što dođe i nadnese se na nju i peva joj kao. Sad, to je David Bowie iz 1976.godine, ali to je taj osećaj da ti David Bowie peva i to je fantastično uhvaćeno u tom filmu.

K: Interesantno sada kada si to pomenuo, David Bowie nastavlja da živi u duhu vremena, negde 1999.godine, ono bombardovanje, ja sam došla do neke igrice za kompjuter koja se zove „Omikron“, u kojoj David Bowie pušta muziku, u stvari ti ideš sada kroz tu igricu i nailaziš na neke piramide koje su, u stvari, diskovi, odnosno nosači zvuka za njegove pesme i tako preslušavaš taj album, kroz tu čitavu avanturu. Naravno, apokaliptična neka tema...

A: Ja mislim da je to napravljeno za njega, na njegovom sajtu.

K: Pa, da. To je, možda, kasnije, verovatno bilo na sajtu. To je ono vreme kada je internet bio prilično spor. Interesantno za ovaj omot je da je svaki detalj bio detaljno isplaniran od strane David Bowiea i da je njemu jako bilo važno kod svakog omota da bude angažovan...

A: Kod David Bowia je apsolutno sve pod svetlom totalnog imidža, kod njega je sve promišljeno, odnosno režirano. Znači, imalo je neku umetničku svrhu sve. Sve je bilo mogućnost da se izrazi, tako da, prosto, svaku tačkicu pažljivu je promislio kako će izgledati i koje će boje biti...

K: Da, tu je i bitno, sad, neki klub koji se tu nalazio, sada je to promenjeno, ta tabla više ne postoji, ali tu je bila, sa druge strane, verovatno, omota jedna govornica koja je zamenjena za neku moderniju govornicu, pa su kasnije, baš zbog popularnosti ovog omota vratili tu starinsku govornicu na to isto mesto, a inače je, sada, u ediciji poštanskih maraka koje su u Engleskoj pravljene po omotima ploča, jedna od tih markica je i ovaj omot.

A: Može se i videti zašto, zato što ona, na neki način pokazuje, to je neka priča bila, taj rascep između jednog sumornog života u ovim sporednim ulicama velikih engleskih gradova. Mislim, ovde simboliše to ovaj Zadnji izlaz...

K: Zadnji izlaz, jeste i đubre...

A: I glamuroznog izgleda rock zvezde, koja, zapravo, na neki način, svojom pojavom bolje osvetljava, kako se zove, pokazuje koliko je mračno sve ovo okolo. Ali te savršeno uvlači, daje ti još jednu mogućnost auto-projekcije tj. projekcije u tu osobu koju on tu, namerno, igra. Zapravo, svima je bilo jasno, na neki način, igra, ali da ta igra, poetski, opisuje bolje svakodnevni život nego bilo šta drugo tj. jad i čemer nekog svakodnevnog života koji je u to vreme bio prilično...u stvari, Englesku još nije strefila recesija kao 1974. godine, ovo je pre toga.

K: Da, ovo je 1972.

A: Da, ali vrlo je cela rock generacija Engleske bila protiv tog nekog predvidljivog načina života. David Bowie je, u stvari, uspeo vrlo kasno. On je 1966. godine počeo, njemu je jedno 5 godina neuspešne karijere prošlo dok nije došao do toga da sa „Ziggy Stardust“ ubode pravu priču sa jednim tako futurističkim rock'n'roll herojem.

K: Videćemo posle kod „Heroes“ je potpuno drugačiji pristup omotu.

A: Da, da...ali, ovde je sve bilo upravo zato da bi se glamuroznim i malo šarenim pristupom osvetleo bolje mrak u kome obitava taj svakodnevni život u kojem su ljudi, uglavnom, provodili svoje vreme. On je bio kao kontrapunkt toga, kao heroj koji je došao, zapravo, da osvetli, izbavi, žrtvuje se za one koji pate.

K: A, kaži mi, jel si tako isto analizirao, na sličan način...

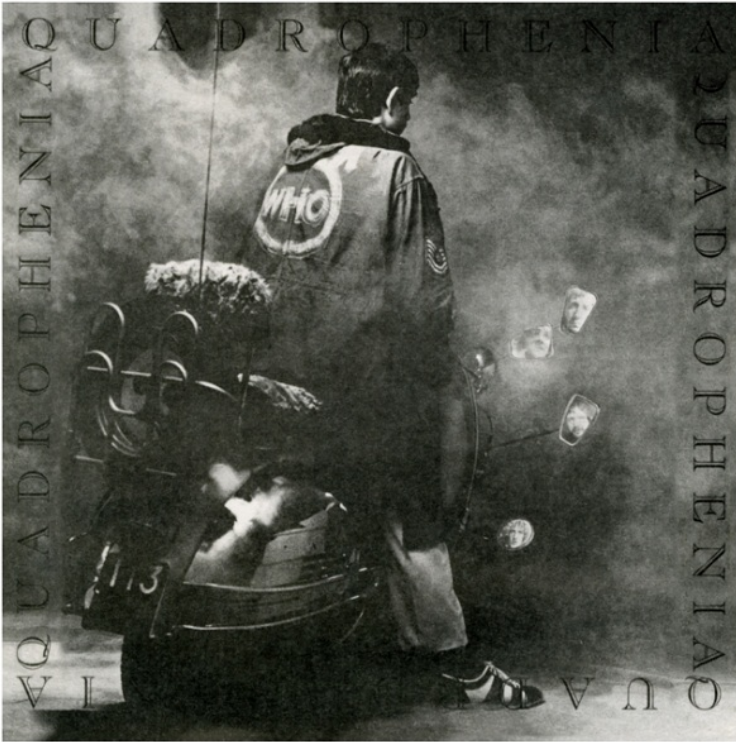
A: Kad sam bio mali...(smeh)

K: Da (smeh), ovaj omot, da li možeš da se setiš?

A: Ma, nije, ti si kad si bio mali upijao te slike i, naravno, da su ti one značile i imao si neki svoj doživljaj...

K: Jel si mogao da pratiš šta je K. West? (smeh)

A: Ne, nije, tada interneta nije bilo. Mogli smo samo da pročitamo u novinama kao što je „New Musical Express“, mogao je da se kupi ovde, na Trgu republike, svake nedelje. Tako da je najznačajnija britanska muzička štampa, u stvari, mogla da se kupi u Beogradu. Sve do nekih osamdesetih godina, a onda je nestala sa ulice. Ti si, negde, u drugoj polovini 70-tih godina imao uvoz neke štampe koja se tu prodavala. Pravo da ti kažem, „Ziggy Stardust“ sam dosta kasnije i nabavio, nije mi „Ziggy Stardust“ bio omiljeni album, mada slovi za njegov najznačajniji album iz tog perioda koji ga je pretvorio u zvezdu. Meni je njegov najomiljeniji album, u stvari, „Hunky Dory“ koji je bio pre toga, 1971. godine, koji je perfektan album i meni jedan od njegovih najveličanstvenijih albuma. Ajmo dalje, ali...što se omota tiče to je super omot koji totalno...znaš, ja sam generacija malo iza toga, mi smo slušali svi „Slade“, u Beogradu su singlovi grupe „Slade“ bili na rođendanskim žurkama zakon. „Slade“, „The Sweet“, „Suzi Quatro“ itd, to su bili singlovi koje si mogao da nabaviš. David Bowie je bio „arti“ jedna figura, to još nije došlo. Mi smo tad bili osnovna škola, a ovi koji su bili stariji, retko ko je to provalio dok nije došao, negde, album „Diamond Dogs“, recimo, on je bio kao bitan sa tom svojom pričom u 1974-toj godini, ali to je bio jedan uzak krug oko SKC-a koji je to provalio kao inspiraciju.



Quadrophenia

Autor: The Who **Datum izdavanja:** October 19, 1973 **Izdavač:** MCA Records

Žanr: Rock music, Rock and roll, Progressive rock, Hard rock, Pop rock

K: The Who, "Quadrophenia", dobro, ovo je iz filma, u stvari...

A: "Quadrophenia" nije nikad kod nas...grupa The Who nije...je imala...

K: Nije bila...

A: Ne...to mi je, zapravo, bio njihov vrhunac vrhunaca. To je bilo kao, zaista, "Quadrophenia" je više engleski fenomen. To nije kod nas nešto zaživelo, ali na tome su bile pune filmske projekcije. To je, koliko se ja sećam, bilo prikazano na FEST-u, ali ako nije bilo prikazano na FEST-u, znam da se sigurno prikazivao ovde kod nas i da je bio apsolutno kult. I, album, je onda objavljen kod nas i svi su znali sve napamet. Ja gledao "Tommy"-ja na televiziji kada sam bio klinac, nekoliko godina kasnije, ali u svakom slučaju, The Who nisu nikad postali ovde mega popularni. 60-tih godina su oni bili simbol tog kontra-kulturnog miljea zbog toga što su bili malo radikalniji rokeri nego drugi, ali ja se nešto ne sećam da su njihove ploče objavljivane kod nas. Tako da su oni malo engleski fenomen, gledano iz perspektive beogradske.

K: Da, nisu, evo ja sam se tek upoznala sa ovim omotom kad sam tražila...

A: Ja sam čitao "Quadrophenia", nemam pojma ni da li sam je gledao, na kraju.

K: Interesantna je priča za omot jer je fotografija slikana mnogo ranije, pre nego što je urađen omot, a na omotu se, na ovim retrovizorima se pojavljuju članovi benda sem jednog koji je bio u zatvoru zbog izazivanja saobraćajne nesreće...

A: Koliko ima simbolike, album broj 13.

K: To je scena iz tog filma koja ima veze sa tim motoristom i kontra super herojem.

A: Dobro, nemam šta da ti kažem...interesantno.



Here Come the Warm Jets

Autor: Brian Eno **Datum izdavanja** November, 1973 **Izdavač:** Island Records

Žanr: Glam rock, Art rock, Art Pop

A: Ovo ovde znam napamet, prvi album Brian Enoa je, znači, nema veze za onaj "Ziggy Stardust", uporedi taj kolor, to je isti kolor. To su iste te plamteće crvene. Žute, plave itd...

K: I toliko je nabijeno tim referencama, fotografijama, da je to...

A: Apsolutno... i "Ziggy Stardust" ima jednu mitološku karakteristiku koju sam ti malopre objasnio, a to je kao super zvezda, znači čovek koji je veći sam od rock'n'rolla i svih nas, u jednoj sporednoj, mračnoj uličici u kojoj se odvija većina života za njegovu publiku. Generalno, to je kontrapunkt na kome je dramatičnost „Ziggy Stardusta“ i njegov emotivni kvalitet bio očigledan. On je, zapravo, i hteo da se spustio tu zbog te prljavštine, mraka, kao što rekoh, jada i čemera, koji okružuju ljude. Mladi su u tome prepoznali, to nije postojalo ranije. On je to, na fin jedan način, pretvorio u umetnički izraz. Naravno da su postojale, pre toga, ludački obučene rock zvezde. Naravno da su se i ljudi ranije raspojasavali još u vreme Liberačija i raznih drugih izvođača, čak i džezeri su znali, kao da ne pričamo crnci, ali niko to nije pretvorio, kao David Bowie, u umetničku ekspresiju u tom smislu da je on koristio odeću, make up, znači šminku i zvuk kao jednu celinu u tome da kaže kao "ali, ja sam jedna kreacija". On je kreacija, i sve je bilo kreacija oko toga. Ali, da bi to bilo još upečatljivije trebala mu je ta mračna pozadina. A još je luđe bilo što je izabrao za mračnu pozadinu sporednu englesku ulicu koju su, očigledno, svi u Engleskoj instiktivno doživeli kao nešto što je jedna svakodnevnica. Onda je poruka njegova bila tim snažnija itd. Sad, to je negde funkcionisalo i ovde, ali kažem, za mene nije bilo toliko upečatljivo kao što je verovatno bilo nekom drugom. Pričam o omotu za „Ziggy Stardust“. Ploča je dobra, naravno. Toliko dugo slušam David Bowiea i neosporno da mu je „Ziggy Stardust“ jedna od najvećih ploča i sve ostalo. Ja više volim „Hunky Dory“ i „Heroes“ i „Station To Station“ je moj privatni doživljaj. Interesantno, sva tri albuma su crno-bela, kao sa crno-belim omotima, ali „Hunky Dory“ i „Heroes“ i „Station To Station“ su meni najdraže i njegove najbolje ploče. Drugi ljudi vole druge ploče, recimo imam prijatelje koji obožavaju "Diamond Dogs" album itd.

K: Dobro, taj omot je onako bizaran, poprilično...

A: Da, da...ali, „Heroes“ je kao osnova neke modernističke koncepcije, promene omota albuma, po meni. „Hunky Dory“ je, isto, sa tim upečatljivim, njegovim licem ono, kao, pretvoreno u ženu. Taj androgeni faktor ne smemo nikako da previdimo kada pričamo o David Bowieu. To bi sada mogao da ti pričam satima. Ali, ovaj omot koji si pokazala je definišući album za njega. To je stvarno to, kada je on postao zvezda koja probija sve granice u Engleskoj, kada je zavladała Bowie manija, ta Ziggy manija, pardon, za tu godinu. Ali, ova dva koja sam ja pomenuo i „Station To Station“ su meni umetnički izazovni, uvek volim da ih slušam, mislim, i sad ih slušam i sada su mi dramatično „sadašnji“ albumi.

E, Brian Eno je njegov prijatelj, fan, drug, kako god hoćeš, saradnik itd...

K: A i paralelni su nekako...

A: Brian Eno je, inače, došao u Roxy Music kao čovek koji se, u stvari, i nije bavio muzikom i prosto su ga regrutovali zato što je dobro izgledao u jednom trenutku, a on se interesovao, inače, za tehnologiju. On je bio kao njihov tonac, zapravo, u prvom trenutku kao Roxy Music, a Bryan Ferry je, inače, obožavao glam rock i Roxy Music je krenuo kao glam band, ali sa vrlo ozbiljnim aspiracijama. A Brian Eno je na prva dva albuma svirao klavijature, kažem ti, na koncertima je bio tonac i tek mnogo kasnije se pojavljuje kao čovek koji se pojavljuje na sceni. Inače, od ove tri priče, ovo je prvi čovek koga ja poznajem, koga sam upoznao. Bio sam na nekoj velikoj međunarodnoj konferenciji...

K: Jel iz ovog perioda ili ovog sadašnjeg?

A: Upoznao sam ga malo kasnije, upoznao sam ga 2000-te godine u "Pavaroti" centru u Mostaru. Ali, on zna da je popularan u Beogradu. On je, čak, svojevremeno dao jednu ozbiljnu donaciju za B92 i ako si slušala radio B92 bio je džingl sa melodijom "Third Uncle" – e, to sam ja snimio. Ja sam snimio, bio sam u Mostaru i intervjuisao sam ga i snimio sam taj džingl.

K: Jel da? Jao, super!

A: Ali, Brian Eno je rekao i tada da je pomogao B92 iz daljine, ali on je uglavnom bio sponzor, donator „War Child“ fondacije i zato se i obreo u tom Pavaroti centru u Mostaru koji se velikim donacijama iz Engleske, zapravo, finansira preko "War Child"-a i onda je on došao na jedan događaj, neko kao mini otvaranje, a ja sam bio delegat iz Beograda...Sve se to dešava petnaest dana posle 5.oktobra 2000-te godine...haha

K: (smeh) Zama optimizma...

A: Tada sam ja bio glavna vest, ja došao iz Beograda, mi skinuli Slobu. I, onda, najludje od svega, na konferenciji za štampu bosanci nisu obezbedili prevodioca i onda sam ja bio prevodioc 45 minuta Brianu Enou, kao itd...Dobro sam prevodio, pošto sam otprilike znao šta će biti tema i sve ostalo. Onda sam na početku ja morao da postavljam pitanja, pošto su svi ostali bili suzdržani krajnje. Ali, tako sam imao priliku da pričam sa njim i da mi se potpiše na knjigu itd.

Ovaj album mi je jako drag album. Ja nisam znao ko je Brian Eno, moram reći, u vreme kada je on izdao ove ploče, ali 1976-1977 Je objavio album koji mi je još draži, koji se zove „Before and After Science“, koji je Sloba Konjević na Studiju B, u emisiji „Vibracija“ puštao vrlo intenzivno, ali je još interesantnije što je tri dvočasovne emisije posvetio Brian Enou. Tada je izašao jedan ogroman tekst o Brianu Enou u „New Musical Express“-u koji je on preveo i tri emisije, iz nedelje u nedelju, nas gušio Brianom Enoom i mi smo bili u fazonu „Ko je taj brian Eno, zaboga?!“. Ja sam tada bio drugi razred gimnazije i bio sam u fazonu „Čekaj, ovo su vrlo interesantne priče“. On je tada pričao o toj ambijentalnoj muzici itd što sve još nije postojalo. On je tek snimio jedan album „Discreet Music“ na tu temu i tek posle je krenuo malo više sa tom ambijentalnom serijom i „Before and After Science“ je bio aktuelan album. Ja nabavim taj album i bude mi stvarno drago što to postoji i našao sam tu neku vezu sa Bowiem, on je tada počeo da producira i to mu je bila glavna preporuka, zapravo. Onda sam nabavio njegov prvi album koji mi se svideo i to je to što kažeš, to je ta umetnička strana glam rocka, ne ona populistička strana. Vrlo je jasna sa tim raznim nakićenim stvarima i to, što ti kažeš, sa gomilom tih nekih sitnih, skrivenih referenci. Moraš samo da znaš da su oni svi, naročito Brian Eno, umetnički vrlo načitan.

K: Mislim da je Brian Eno čak i završio umetničku školu...

A: U svakom slučaju, evropska avangarda 20-tih i 30-tih godina se u njihovoj generaciji nadugačko i naširoko istraživala kao inspiracija i kao neka preteča. Oni su pokušavali to što je dodirno zaista da nadovežu na dadaizam, nadrealizam itd ali ne u nekom smislu površnog skidanja nekih ideja, tipa pakovanja, nego suštinski, po dubini. Tako da je u sistemu rada Brian Enoa postajalo, kasnije, za neku godinu, iza ovog albuma, ono, dobro, sada to je malo više istočnjačke filozofije...

K: Ah, da, znam, one kartice što je pravio...

A: Tako je, "Oblique Strategies" itd. Ja svaki put kada sednem da gledam, uživam u tome da nađem, ali zaista ne znam šta je šta. Šta je ovo na omotu ova karta, šta se na njoj nalazi, zašto je „Camel“?

K: Ne znam zašto je „Camel“, mislim, znam da je ovo sasušeno cveće, kao neka ideja te prolaznosti...

A: Nekoliko pesama ove stvarno pokazuju u kojem će smeru, kasnije, ići David Bowie i Talking Headsi koje je on producirao. Mislim, recimo, taj album nije toliko veličanstven meni kao što je fantastičan „Before and After Science“, ali ima tu neku ekstatičnost koja je sada uzbudljiva kada je slušaš, koliko tu ima naloženosti da se tu nešto...mislim, to je jedna čudna vrsta muzike, to nije...ovde je reč o rocku koji počinje da ima neka svoja pravila kao žanr. Ovo je nekako uznemirujuća muzika, a rock je muzika, na neki nepredvidljiv način. A mislim da su se oni svi inspirisali ovim još većim ludacima iz Nemačke, kao što su Can, Neu...i ti sastavi kao Cluster sa kojima je Brian Eno, posle, svima sarađivao i njima se inspirisao. Sa Cluster je snimio jedan, dva

ili tri albuma, zaboravio sam koliko, ali, u svakom slučaju craut rock, taj nemački pravac je doneo jedan novi jezik u rock'n' roll i, mislim, da se to reflektuje na Brian Enoa, već u tom periodu. Omot, kažem ti, glam rock, ali u suštini ovo više nije glam glama radi, ovo je ta svetlucavost dekonstruisana.



Wish You Were Here

Autor: Pink Floyd **Datum izdavanja:** September 12, 1975 **Izdavač:** Columbia Records

Žanr: Progressive rock

K: Dobro, ovo smo već dotakli, Pink Floyd „Wish You Were Here“. O njemu je već ispredano...

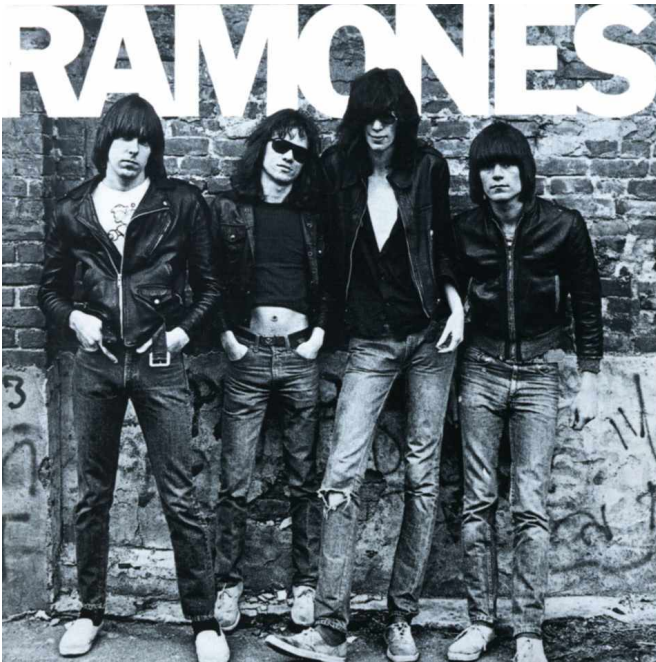
A: O asocijacijama, ali to ne možeš uopšte da protumačiš drugačije nego tako, da oni pokušavaju na neki način...mislim, oni su bili inspirani očigledno nadrealistima, onaj ko je pravio omot, pa pokuša da tu neku uznemirujuću asocijaciju ima...

K: Jeste, to ima veze i sa politikom dosta i sa tim vremenom tog kao dogovora, dva čoveka u biznis odelima se rukuju. Na sledećoj fotografiji ovaj čovek nestaje u plamenu, a sve je snimano u nekom filmskom studiju.

A: Ovo je ta, kao antikorporativna oštrica se nije izgubila kod Pink Floyd, mada su prodavali milione i milione ploča. Kao kod „Ziggy Stardust“a koji ima jednu vrlo kritiku tog jednog britanskog sivila koje boji život mračnim bojama, nema ništa veselo u tome, a onda se on pojavljuje onako kao šljašteća suprotnost i proživljava sve ono lepo što bi ljudi želeli da im se desi. I nudi im priču, doživljaj, dramu da bi oni prošli kroz to i oslobađa ljude na neki način. To se stvarno desilo, nije to sad bilo igra. U slučaju David Bowiea je bio stvaran pomak sa stvarnim ljudima i sa stvarnim životima tih ljudi. U tome je negde veličina i čar i magija David Bowiea bila kao izvođača, u tim nekim ranijim periodima. Nije to bila gluma glume radi, igra igre radi, presvlačenje presvlačenja radi, kao kod nekih izvođača kasnije. To je stvarno, u tom trenutku, delovalo oslobađajuće...

K: Neko revolucijsko presvlačenje...

A: Pa da, opet to je bilo dato na jedan prihvatljiv način Englezima, kao u fazonu “ovo je još luđe od nekog našeg najluđeg vudvilja“. Mnogo je zasnovano, naravno, na toj tradiciji, ali kao dato sa vrlo jasnim rock'n'roll stavom i istom tom antikorporacijskom oštricom i on u stvari, kritikuje rock'n'roll kao biznis, isto kao i Pink Floyd. Cela ta generacija koja je odrasla tamo, mada je prodavala mnogo ploča, je zadržala tu antikorporacijsku oštricu i kasnije.



Ramones

Autor: Ramones **Datum izdavanja:** April 23, 1976 **Izdavač:** Sire Records

Žanr: Punk rock

K: Ovo je jedna od najpoznatijih fotografija Ramonesa. Kasnije je ta poza, taj ceo aranžman fotografisanja preuzet kod mnogih drugih.

A: „Wish You Where Here“ imam, recimo. Ovaj album nisam nikada nabavio, mada veoma volim Ramonese, mislim volim i T-Rexa. Oni su mi sastavi koji imaju fantastične singlove, imaju dobre i ploče, ali ja sam za Ramonese nabavio samo neku duplu ploču, neku kompilaciju, da bi imao te pesme koje volim.

K: Ja nikad nisam imala ploču Ramonesa, mada sam slušala, bila sam kao pankerka...

A: To je interesantan pojam. U ono vreme (1976,1977,1978) kada sam ja to slušao, ja se sećam tačno kada je Sloba Konjević na Studiju B pustio “Sheena Is a Punkrocker” i mnogo mi se dopalo, slušao sam Ramonese, ali to niko u Beogradu nije slušao. 1986. godine, odjednom, sa tom hard cor generacijom, Ramonesi postaju opšte mesto. Ramonesi su ti ispali kao Beatlesi punka, na neki način, ali tek sredinom osamdesetih godina u Beogradu. Do tad, izvini, Ramonesi su krenuli nizbrdo strmoglavo, pa ih je tek onda otkrio Beograd. Tako je zaista bilo.

K: U Beogradu je tada, verovatno, bilo neko idealno vreme za pop punk.

A: Ne, oni su imali neku jednu vezu sa surf muzikom, po meni, i sa tom melodičnošću koja u Beogradu nije bila dovoljno rasna. Mislim, Beograđani vole da nešto zaškripi, zagrebe, malo mračnije itd...Oni su bili mnogo svetli, bez obzira što njihove pesme, u stvari, ni malo nisu svetle, nego je njihova , opet pa magija u tom kontrapunktu između svetle melodije, vesele melodije i onoga što ti priča čovek, ali mi to nismo negde mogli da shvatimo, čini mi se. Čovek koji je shvatio je bio Srđan Marković Đile, on ih je obožavao od početka. Đile je bio svestan da je to jedan umetnički koncept jer ti ljudi nisu, tek oni nisu, bez umetničkog „background“a. Didi Ramone je u Nemačkoj uspevao da živi, mislim da je njegov ćale bio neki oficir, on čovek nije slučajno napisao kasnije onu pesmu „Bonzo Goes To Bitburg“ koja kritikuje Regana. Znači, on je kao mali, pošto mu je ćale bio oficir, jedno vreme života proveo u Nemačkoj. Znači, on nije bio nesvestan umetničkih pokreta u Evropi 60-tih i 70-tih godina, a Joey Ramone , takođe, nije neko ko nije čitao umetničke knjige. Znači, jeste ovo sve ulični izgled i...

K: I namerno taj stav kao da su ograničeni mentalno...

A: i da su ograničeni, ali to ima umetničku oštricu koja ne gubi ulični kredibilitet. To nije baš kao kod engleskih pankera, baš kao to, mada su kasnije oni i te kako imali umetnički...

K: Da, oni imaju potpuno čak svoj pravac u dizajnu omota...

A: Da, ali kod Ramonesa koji su u stvari krenuli pre nego su se pojavili Sex Pistolsi, prvi album im je 1976. objavljen, Ramonesi su bili bogovi za englesku scenu, naravno, ali je poenta u tome da su oni sa ovim izgledom, zapravo, definisali, sa ovim momentom, kako to izgleda. I ovo je bilo kontra svih ovih asocijativnih omota tipa Pink Floyd, Led Zepelina itd, kontra te hipi mistike koja je preovladavala.

K: Da, ovo više izgleda kao katalog, kao neki modni katalog i sad ovako treba da se (smeh) izgleda...

A: Da, sad tako izgleda. U onom trenutku to je bila brutalna fotografija nekih uličara pored kojih ne bi smeo da prođeš na ulici. U onom miljeu, pored Pink Floyda, Led Zepelina i njihovih sledbenika i ti shvatiš da nema priče, kakve asocijacije, sve je bolno jasno, znači, dobićeš batine. Dobro, oni ovde imaju neki ugao jedne dementne porodice, četiri mentalno zaostala brata, ali ulica je namerno kao...

K: Ja mislim da je ovo baš iza onog kluba „CBGB“

A: Pored „CBGB“a, verovatno...

K: Pa je posle taj zid postao poznat po tome...

A: Da, ali hoću reći tu je sad potpuno jedan drugi i u umetničkom smislu jasan krik. Tu je sada potpuno jedna druga priča ispričana u umetničkom smislu zato što ovi ljudi ne žele nikakvu komercijalizaciju svoje muzike i žele da njihova poruka ostane verna njihovoj ružnoj svakodnevnici. Tu nema više nadraščanja ružne svakodnevnice. Tu je ružna svakodnevica koja priča i svedoči o svojoj ružnoći. I to se vidi i na omotu. Oni su takvi i na sceni, oni su takvi i kući. I to je tako i svako ko je jedan kao oni prepoznaje sebe u tome i kaže „pa, kao, nisam ja jedini jadnik na svetu, njima je još gore nego meni“ i to ti je čar nekog punka...

K: Ili, razumemo se...

A: Pa da, postiže se razumevanje sa klincima koji, zaista, nisu hteli da budu deo ničijeg profitabilnog scenarija u budućem životu, nikakvog predvidljivog, malograđanskog scenarija koji ti isplanira život do kraja života, a da ti još nisi ni u školu pošao, nego u fazonu ono kao mi smo glupi, toliko smo glupi i toliko smo jadni da ne možemo ni da budemo deo sistema. S tim što u Americi, moram ti reći, to nije kao u Evropi, to je, ne znam da li smeš da upotrebljavaš takve reči, ali to je zajebano. Zato što ti tamo nemaš socijalnu zaštitu i kada ispadneš iz sistema ti si ispao iz sistema. U Engleskoj je postojala socijalna zaštita i mogao si da preživiš nekako uz pomoć te socijalne zaštite i u Evropi postoji jedna fina mreža društvenog i porodičnog podržavanja za ljude koji su rešili da budu otpadnici malo. U Americi toga nema.

K: Da, nema te igre.

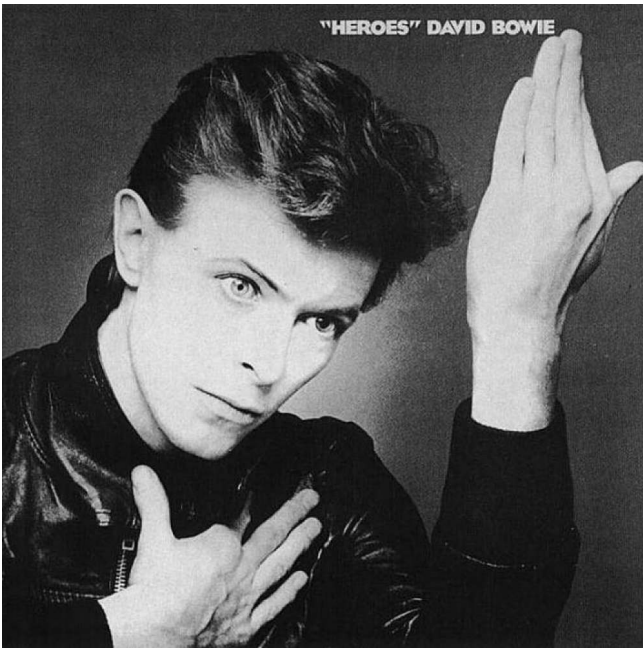
A: Nema, apsolutno kulturni centar na budžetu države, nema ničega što bi moglo da ti pomogne kad ti rešiš da budeš van sistema, osim drugih ljudi koji su, takođe, van sistema.

K: U stvari, upadneš u neku novu mrežu.

A: Tu, realno, nema zdravstvene zaštite više. Upoznao sam gomilu američkih muzičara, u međuvremenu, to je ogroman problem tamo. Ti možeš da imaš zdravstvenu zaštitu samo ako sam sebi plaćaš ceo život, a nemaju svi. Tako, da oni ljudi su, zaista, bili pobunjenici u tom svetu.

K: Nisu bili izletnici.

A: A New York je umirao, u to vreme, udavljen đubretom. Oni su imali ogroman štrajk jedno godinu-dve njujorških đubretara. Znači, to je na neki način bila svakodnevna tema. Na neki način, grad se gušio u dugovima toliko da nisu mogli da plate gradsku čistoću. I tako, u jednoj neimaštini, New York je bio na priličnoj nizbrdici kao grad sredinom 70-tih godina, tako da to kada se oni pojave ti znaš da je to, kao, svakodnevica, to su ti ljudi koje viđaš na ulicama.



Heroes

Autor: David Bowie **Datum izdavanja:** October 14, 1977 **Izdavač:** RCA Records

Žanr: Rock music, Progressive rock, Ambient music, Krautrock, Art rock, Post-punk, Experimental rock, Art Pop

K: Dobro, o ovome smo već pričali...

A: Jeste, to je isto omot koji imam i to mi je jedan od najdražih omota.

K: Najdražih omota?

A: Jedan od najdražih omota, stvarno, zato što, na neki način, ovo je iz one serije omota gde ljudsko lice priča tu priču. Naime, ti ako bolje pogledaš malo, David Bowie ima dve strane lica. On je jedan od onih ljudi koji imaju levu i desnu stranu vrlo različitu, u stvari, zbog ovih očiju itd i ovde je to još ispotencirano jednim potezom koji kao da nešto želi da ti poruči na neki način.

K: Ta fotografija, odnosno, taj omot ima veze sa omotom Iggy Popa „Idiot“, ne znam da li si primetio, a oba su inspirisana jednim nemačkim grafičarom.

A: Da, to sam negde pročitao. To sam kasnije pročitao. Meni je doživljaj ovoga bio, to kažem ti, na neki način kažem, kao da ti se David Bowie obraća, u ono vreme . Toliko se nisam iznenadio kada sam video ovakav omot, toliko ti je bio David Bowie kao neko svakodnevno biće, pojava.

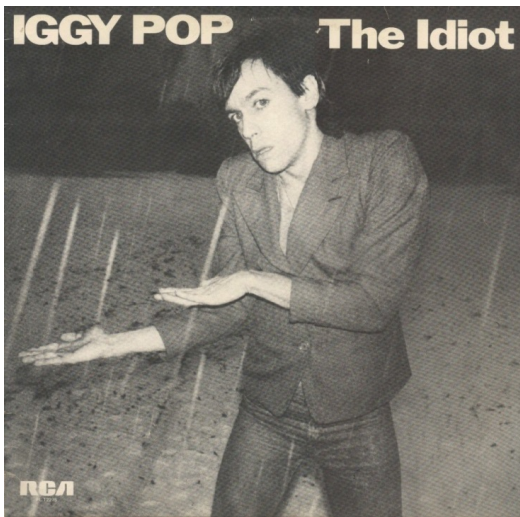
K: Dobro, ova fotografija je toliko dobro isplanirana i svetlosno i tehnički dobro urađena...

A: A deluje spontano...

K: Da, deluje, ali vidi se po osvetljenju da je to...

A: Da, hvala bogu, naravno, ja sada ne znam zaista, ali on je od Lindsay Kempa pokupio razne načine ekspresije, što lica, što ruka itd. On je sve to, verovatno, više puta probao, namestio se hiljadu puta pred ogledalom dok nije našao taj baš ugao i sve ostalo. To je fantastično napravljeno, kao neka renesansna slika, a izgleda kao da je fotografija ovako, slučajno, okinuta. Znači, u toj njegovoj jednostavnosti ja uživam, stvarno i zato mi je to jedan od najdražih omota. To je jedna vrlo snažna jednostavnost u kojoj možeš mnogo toga da nađeš, ali ne znam kako da ti objasnim...i tu ima nečeg apstraktnog sve vreme, ali teško mi da objasnim kako to nešto ultimativno toplo kao što je ljudsko lice ima tu sposobnost da se pretvori u neku vrstu apstraktne poruke. Eto, to sam ja sada rekao, a sada ti tumači (smeh)...

K: (smeh)...da, da.. idemo dalje..



The Idiot

Autor: Iggy Pop **Datum izdavanja:** March 18, 1977 **Izdavač:** RCA Records

Žanr: Rock music, Post-punk, Art rock

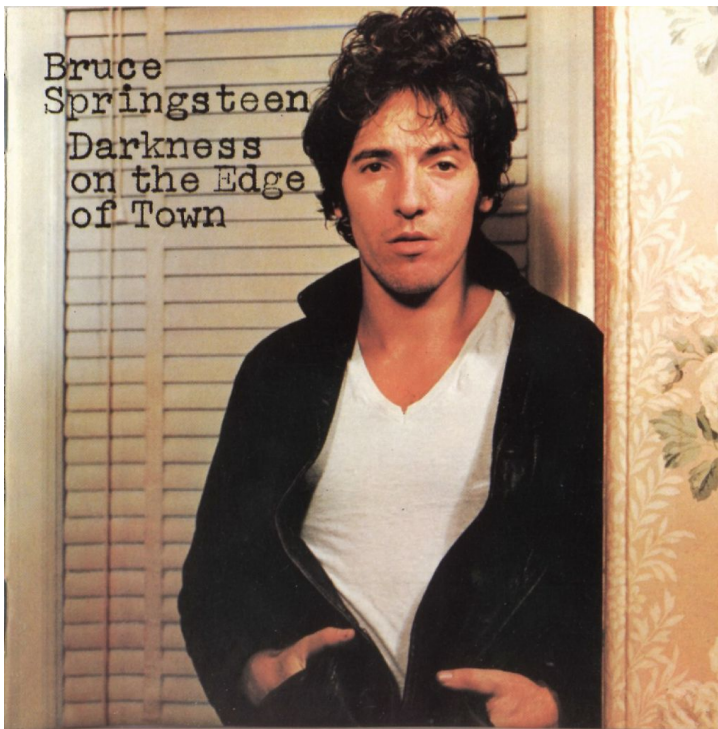
A: Iggy Pop, u isto vreme su izdali, David Bowie producent, i taj album imam i to je mnogo lepa ploča, naravno, kao i "Lust For Life" koji je još i bolja ploča, ali to je taj berlinski period Iggy Popa u koji ga je David Bowie uvukao, pokušavajući da ga sredi, da ga ponovo izmisli...Tu je David Bowie bio verovatno i najjači, on je uspevao da izmisli rock ličnost, personu kao izraz. Ono što je uradio za sebe uradio je i za Lou Reeda na albumu „Transformer“ i za Iggy Popa na albumima „Lust For Life“ i "Idiot".

K: Samo što, nekako, Lou Reedu nikad nije pristajalo to, po meni bar, nije taj lik...

A: Da, ali "Transformer" je bio lep album, zaista...

K: Ne, mislim na taj izgled, taj kao androgeni...

A: Ne, nije, slažem se potpuno sa tobom i Lou Reed se svađao sa Davidom Bowiem oko toga. Ali, nema veze, bili su svi dobra ekipa i, na neki način, su pomerili, apsolutno, granicu rock'n'rolla 70-tih godina i zadržali su taj neki rock'n'roll izraz, uz jednu vrlo ozbiljnu, mračnu crtu. Taj njihov berlinski period je isto tako jedan od najinteresantnijih perioda bio zato što je, na neki način, to što se dešavalo sa rock'n'rollom i njegovom suvišnom komercijalizacijom, a pre punka oni su lepo uspeali da objasne jednu vrstu dekadencije kroz rock'n'roll priču. To je jako važan i uticajan period u rock'n'rollu, tih nekoliko albuma Bowiea, Iggy Popa i Lou Reeda solo. O tome sam isto pisao u "Vremenu", mogu da ti pošaljem.



Darkness on the Edge of Town

Autor: Bruce Springsteen **Datum izdavanja:** June 2, 1978 **Izdavač:** Columbia Records
Žanr: Rock music, Rock and roll, Heartland rock, Hard rock

K: Evo, nešto sasvim drugačije...

A: Bruce Springsteen, ja moram da ti kažem, da ja imam taj album, ali to mi ni ne spada ni blizu među mnogo drage umetnike, ali neosporna je njegova veličina i sve ostalo...

K: Ali, mnogo je interesantan ...

A: Ne, ne, jeste, on je vrlo interesantna priča. Mislim, ne mislim ništa loše o Bruce Springsteenu, da se razumemo, on mi je, jednostavno, dosadan. I, mislim, da je malo mediokritetski umetnik, u stvari, ali je svojom energijom i posvećenošću uspeo da nadoknadi neku vrstu nedostatka, specijalno , ovaj talenta. Pritom, nije on netaalentovan, ne misli pogrešno, nego on meni nije takva veličina kako se o njemu priča.

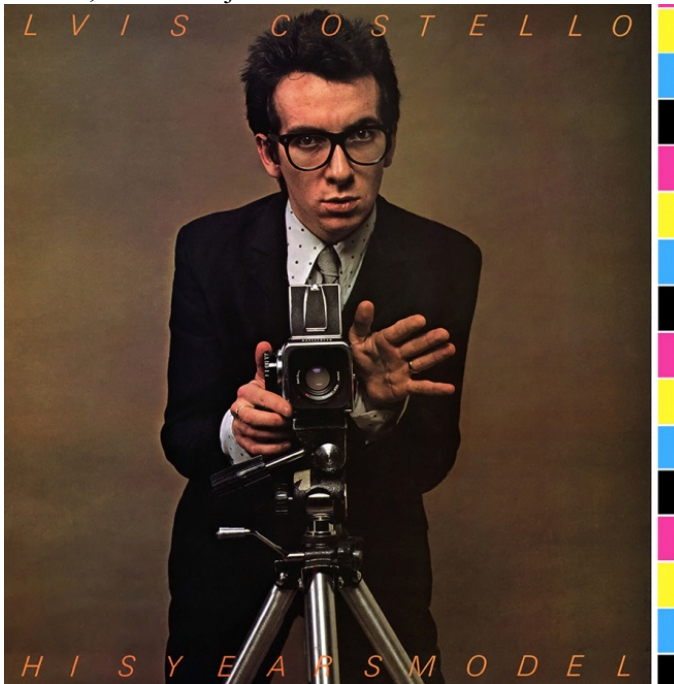
K: A, da li možeš da se složiš da ova fotografija upravo ilustruje to što si rekao, jer on je sam rekao da je ta fotografija apsolutno on i da to mora da se nađe na njegovom omotu i meni je to bilo baš upečatljivo kada sam ovaj omot videla, pošto je on prvi na listi prodaje za tu godinu.

A: Inače, taj album nije loš. Ja, inače, imam dva albuma koja cenim njegova: „Darkness on the Edge of Town” i “Nebraska”.

K: “Nebraska” takođe ima interesantan omot...

A: Jeste, vrlo interesantan album. Tu je, posle silnih uspeha, na kraju rešio da pokuša da bude to što bi kao trebalo da bude, jedan pesnik Amerike. Skinuo je dobre fore od mnogih izvođača koji su se bili vratili na tu akustiku itd. Ima jedna stvar kod njega koja stvarno, njegovo poštenje je neosporno. Za to, stvarno, čovek mora da mu skine kapu, ja nemam problem sa njim u nekom moralnom smislu i vrednosti iza kojih on stoji to mogu uvek da potpišem sve. Problem je što je on samo predvidljiv u svemu tome, ali opet kad pogledaš, kao što ti rekoh, tu američku priču koja je mnogo sindikalnija nego naša, zapravo, mnogo je sve to, čovek je zaista u egzistencijalnoj opasnosti ako ne zarađuje, postaje ti jasno koliko mora da postoji jedan takav umetnik koji glasno i jasno govori u ime svih tih ljudi koji su, u stvari, na egzistencijalnoj ivici negde. On se, naravno, inspiriše kao Pete Seegerom, ali verovatno i Woody Guthriem, tim ljudima koji su, zaista, živeli sa one strane egzistencijalne ivice i rizikovali svoj život, baveći se muzikom u nekim situacijama. Mislim da kod Bruce Springsteena postoji malo kalkulisana priča. Mislim, da ti objasnim samo jednu predigru za Bruce Springsteena. Negde, krajem 60-tih, početkom 70-tih godina, došlo je do jedne, u rock muzici tamo, pojavili su se autori koji su ti bili kao neka vrsta lokalnih heroja. Najbolji primer za to ti je Bob Seger. On je uvek ostao, kao, rock veličina iz Mičigena. Kao, nikad nije otišao iz Mičigena, otprilike. Ali, Bob Seger je napravio nekoliko vrlo dobrih albuma, sve je to bilo kao rock bend i rock'n'roll persona iz komšiluka. Ortak, kao ono, videćeš ga tu na bejzbol utakmici, videćeš ga u samoposluzi, kada baca đubre itd, što je bila neka

vrsta njihovog odmaka od tih nekih glamuroznih zvezda koje su počele da pune stadione. Kao, ja sam kao ok baja, ovde sam ti iz kraja, mene znaš i kao, znaš, nama ništa nije ostalo drugo u životu ni da radimo nego da poštujemo tu američku zastavu, kao svi smo jadni i siromašni, ali eto, ima nešto što nas kao sve drži zajedno, to je ta američka himna. Koliko god mi svi bili jadni i bili svesni da tu, u stvari, ima mnogo laži i prevare, ali u suštini, kao držimo se za tu neku patriotsku žicu, mi smo, u stvari, kao jedini prave patriote. I to je taj neki radničko-socijalni sentiment koji je dobro da postoji. To je neka vrsta njihovog društvenog bunta datog na neki prihvatljiv način. Ja nemam ništa protiv toga i to je, očigledno, jako važno tamo za neku njihovu mentalnu higijenu i zdravstveno stanje i to je u redu jer postoji i da im je to veličina i to pokazuje, takođe, da je u masama potrebna takva vrsta muzike. I tu, negde, treba tražiti njegovu popularnost. Meni to nije doživljaj, osim u pojedinim pesmama, ali to se vidi jer on je, kao, toliko deo ekipe, toliko se ne razlikujem od vas, da sam još stereotipniji od vas. I to je na omotu očigledno, znači, obična, kao, pisaća mašina, obično obučen, kao eto to je to...



This Year's Model

Autor: Elvis Costello **Datum izdavanja:** March 17, 1978 **Izdavač:** Columbia Records

Žanr: Rock music, Punk rock, New Wave, Power pop

A: Elvis Costello, da...ja mnogo volim njegov prvi album "My Aim Is True" gde je omot crno beli i te kockice itd, kao album koji je skrpljen na jedvite jade nekako itd i čudo da je uspeo da ga objavi, a posle nedelju dana je bio hit.

K: A ovaj omot je radio Barney Bubbles, inače koji je radio sve omote kasnije, dobro i dosta među punk bendovima, kasnije...

A: Ovo je kao totalno new wave album i jasna mi je ta komunikacija sa publikom i sa punkom i new waveom gde je publika postala bitna, jednako koliko kao izvođač i ovde je „kao, tu umetnik koji nas fotografiše, kao da nas uvlači u tu sliku da na neki način reagujemo i mi sami. Ali, koliko se sećam „This Year's Model“ je njegov prvi ultra prodavani album.

K: Interesantno da vidiš kako fali ovde E i T. Isečeno je namerno i ubačeno ovaj kao registar za štampanje u cmyku, te tehničke stvari, namerno tehnički oštećeno...

A: To je u New Waveu bilo uobičajeno, kao oštećen proizvod, onosno kao što Gang of Four imaju pesmu "Damaged Goods".

K: Da, tako da je to, u stvari, igra sa tim asocijacijama.

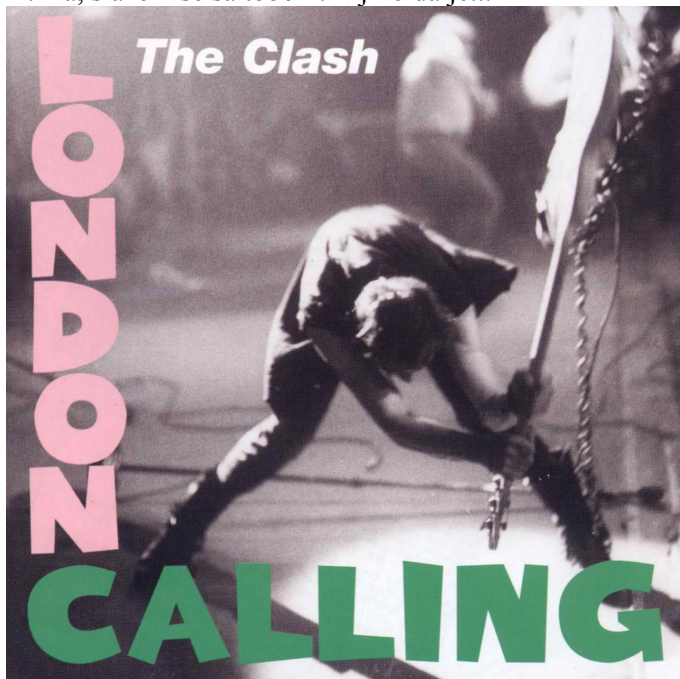
A: I tu je poezija, u tome, da se naruši industrijski proizvod i da se interveniše na nečemu što je proizvod, da se poigra sa tim...

K: Da se industrijskom proizvodu, u stvari, da unikatnost, da deluje kao da je baš taj primerak samo isečen ili već...

A: Na neki način, da. To, verovatno, počiva malo i na situacionističkim intervencijama koje su već tada bile poznate i te kako, McLaren je, inače, pripadao tom evropskom situacionističkom klubu. Tako da je to, na neki način, kao ideja se pojavila da se interveniše unutar proizvoda, unutar omota. Elvis Costello je zabavan autor, mislim nije mi najdraži, ali jako ga cenim.

K: On je jedan od tih koji nikad ne priraste srcu, već više onako, zanimljiv je...

A: Da, slažem se sa tobom. 'Ajmo dalje...



London Calling

Autor: The Clash **Datum izdavanja:** December 14, 1979 **Izdavač:** CBS, Epic

Žanr: Post-punk, rock

K: Evo, jedna od fotografija koje su obeležile epohu.

A: To je 80-ta godina i „London Calling“ je...mislim, tad smo čuli, u stvari, Clash koji znaju da sviraju. Svi kažu „Jao, konačno su naučili da sviraju“. Poenta sa Clashom je da su oni samo trebali malo vremena da porastu jer ne može niko da me ubedi da je prvi album Clash na bilo koji način loš. On je odsviran dobro u tom ključu u kojem je i trebalo da bude odsviran. Bilo bi pogrešno da su na prvom albumu već svirali kao na „London Calling“. Tom vremenu je odgovarala takva vrsta svirke i to je potpuno eksplozivna svirka iz pesme u pesmu. Drugi album „Give 'Em Enough Rope“ je malo iskorak na hard rock, tu su oni pokušavali da ne izgube tu oštricu, da je malo možda produže, ali pravu formulu su našli na „London Calling“ kada su izmešali sve i postali taj veliki multikulturalni bend koji su obećavali da će postati...ne zaboravi da oni imaju na prvom albumu „Police And Thieves“, znači obradu jedne reggae pesme, to je prvi put da sam čuo belu obradu reggae pesme.

K: To sam već čitala u nekim tekstovima o punk podkulturi da je neobjašnjiva ta veza između punka i reggae koja može da se nađe i kod Clasha.

A: Znam kako je do toga došlo,

K: Znaš kako je došlo?

A: Znam. Upoznao sam Don Lettsa koji je bio sa njima kao menadžer. Don Letts je ovde imao koncert, puštao je muziku dole, pre 10 godina, u Domu omladine i ja sam mu isto tako bio prevodilac i vodič po gradu, pošto je organizator bio nesposoban. I ja sam se tako malo družio sa Don Lettsom, a i znam iz biografije Johnny Rottena, radio sam i Sex Pistols na „Exitu“, bio sam dva dana sa njim, sada kada je bio PIL isto sam radio veliki intervju za „Vreme“. Poenta je u sledećem, znači, tada još nije bilo punk singlova. 1976.godine, kada se stvorio onaj formativni krug oko prodavnice „Sex“, prosto punk klinici klinici prvi nisu imali gde da izađu i jedino mesto gde ih nisu šutirali je bio reggae klub, kao reggae veče na kojem Don Letts pušta nove singlove koji su netom pristigli sa Jamajke. Njima je to bilo fenomenalno zato što su oni sebe videli kao bele crnce. Ovi crnci su ih tolerisali jer su bili toliki „trash“ i toliki klinici da ih nisu tukli, kao, otprilike,

a ovi su se ložili i skakali na to jer kao niko drugi nije na to skakao. To je bilo potpuno neprihvatljivo da belci igraju na crnačku muziku, a njima je to bilo veselo...

K: I plus je to bonus što je neprihvatljivo...

A: Drugo mesto na koje su odlazili je bio gay klub u kojem je bio disko. Tamo ih, isto, niko nije tukao, jel da, a mogli su da se obuku najlepše što su mogli i neke ideje o oblačenju su videli od gay ekipe, kao roze majičice ili nešto tako. To je bilo potpuno neprihvatljivo. Ta potpuna neprihvatljivost tih najmanjih manjina, oni su tako sebe doživljavali.

K: Kao totalni škart.

A: Totalni, totalni, bez ikakve mogućnosti da uspeju u tom životu.

K: Kod Clasha taj raggaee momenat...

A: Don Letts se onda sa njima združio i prijatelji, onda je bio u fazonu "Pa, čekaj, ovo mi je publika", kao, otprilike i onda je srastao najviše sa ovima, ovi su bili popularni Sex Pistolsi i to je bila potpuno neka druga ekipa sa kojom on nije baš nešto preterano iskomunicirao dobro, na kraju, ali ovi su bili u fazonu jel bi ti malo mogao nešto da pomogneš nama, da nam budeš dj i to, jer Clash su ipak bili malo stariji, za neku nijansu i onda je on bio svestan nekih poslovnih momenata u svemu tome. Njima je ta multikulturalnost, u stvari, bila ta poetska poruka Clasha i "London Calling" govori sve o punku sve što treba na toj fotografiji...

K: A koja je veza između Elvis Presleya i Clasha, s obzirom da se viuelno uspostavlja veza, kroz tipografiju, zato što je tipografija preuzeta sa Elvisove ploče, znači ovo London -Elvis, isto je tako pisalo, tim roze i zelenim slovima. Tako da, potpuno očigledna asocijacija, ali meni to nikako nije jasno zbog čega ...

A: Ne, nije mi to jasno, ova slova su najobičnija tipografija...

K: Jeste, ali ova ne. To je potpuno identično...

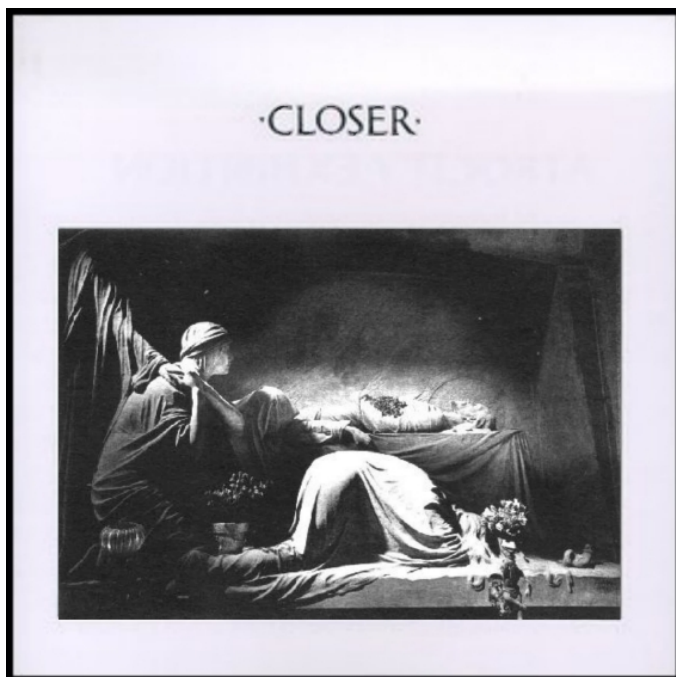
A: Nisam o tome razmišljao apsolutno, toliko te proguta ova fotografija koja sve govori. O odnosu prema rock'n'rollu, odnosno, o tom grču, bolu, gnevu koji kao Clash u tom trenutku iskazuje...

K: Ona je puna te, da kažem, potencijalne energije s obzirom da već znamo da će uslediti katastrofa lupanja ove gitare o pod. Taj momenat je uhvaćen i pritom je, fotografija, opet, isto van fokusa, ali su oni svi izabrali, naravno, isto kao kod Neil Younga, izabrali tu fotografiju...

A: Tu su važni samo obrisi ljudskog bića u nekoj akciji. Ovde je jasno koja je to – lupanje instrumenta koji mu je, u stvari, osnovno sredstvo izražavanja. I tu je kontradikcija punka potpuno uhvaćena u toj sceni. Who su, isto, znali to da urade i to je bilo revolucionarno 60-tih godina, ali do ove godine to je već postalo, kako bih ti rekao, mislim, onda je to bilo romantično revolucionarno, a ovo je bilo...

K: Ovo je sada skroz sirovo. Znači ovde nema...

A: Mada se, ovde, još uvek romantika nije izgubila u svemu tome, to je naboje te stvari, isto. Ovde, možda, nema više te nade u nešto mnogo bolje od svega toga, ali sama ta spoznaja je i dalje romantična. Generacije koje se došle posle nisu imale ni romantiku. Ajmo dalje...



Closer

Autor: Joy Division **Datum izdavanja:** July 18, 1980 **Izdavač:** Factory Records **Žanr:** Post-punk, Gothic rock

A: "Closer", pa to je album koji imam, naravno, i koji sam gledao onoliko, kao, a i inače to je, stvarno, zastrašujuće ozbiljna muzika bila u tom trenutku kada se pojavila...

K: Zastrašujuće je ozbiljan i omot, s obzirom na događaj koji je usledio posle...

A: Peter Saville...

K: Peter Saville, jeste, on je radio sve omote za Factory, pa i ove...ali, ovu fotografiju je izabrao, po priči, sam Ian Curtis.

A: Jeste, to su posle se zapanjili kada su videli koliko ima tih nekih referenci na kasniji događaj na toj fotografiji...Ali, "Closer", ja sam prvo čuo ploču, pa tek onda sam došao u posed albuma i tek onda sam video omot, u jednom neobičnom momentu, bio sam u vojsci u Puli, 1980-1981, a onda je na Radio Zagrebu bila emisija koju je vodio Ante Matinović negde subotom od 12 do 13, kada je puštao cele albume. Mi smo u to vreme morali, kao vojska, da budemo u učionici, ali, naravno, da su nas puštali da radimo šta hoćemo, pa smo slušali svoj tranzistor. I čovek pusti "Closer", ja sam već znao Joy Division i voleo "Unknown Pleasures" i bio, u fazonu, "pazi sad šta slušamo". Kao ceo sat slušamo "Closer", ne možemo da verujemo. Mračnija ploča na mračnijem mestu da se sluša, ali, veruj mi, to je zvučalo kao dah osveženja, kao u stvari nešto vrlo svetlo u toj svojoj ozbiljnosti sa kojom je ta muzika odsvirana. Ni u jednom trenutku ja nisam tu muziku doživeo kao neku hladnu muziku, neemotivnu muziku, nego prosto je to čovek koji je uhvaćen u nekim situacijama životnim kojeseu toliko mračne, ozbiljne itd da...

K:...da nadilaze sposobnosti...

A: da, ali nisam osetio ni jednog trenutka da tu nešto nije emotivno. Meni je ta ploča vrlo, vrlo emotivna.

K: Jeste.

A: A, sa druge strane, omot reflektuje tj. prati tu strogost i ozbiljnost koja govori o jednom čoveku u škripcu, u stvari, zapravo sa tom svojom svedenom crno-belom gamom.

K: Da, ova fotografija je, inače, sa groblja Stagileno u Genovi, Italija, tako da, nadgrobni spomenik i sama ova tipografija Closer asocira na neki epitaf, tako da čitava ta sprega elemenata, kada se sagleda, kasnije, njegovim samoubistvom koje je usledilo, nakon toga, vrlo, ovako, stvara jednu neraskidivu vezu...prosto...taj omot je "gotov", znači sa tim je potpuno uobličen i to je to.

A: Tako je, da, konceptualno je vrlo svesno uobličen, jel tako? , a sa druge strane još je i prethodni album „Unknown Pleasures” jednako crno-beli i mislim da su, zapravo, svi njihovi albumi crno-beli?

K: "Substance" je crno-zeleni...

A: Dobro, to je posle, nego ovi prethodni , u svakom slučaju...Imaš u knjizi Deborah Curtis , mislim, oni su slušali i te kako i voleli i Iggy Popa i David Bowiea. Znači, pogrešna je vizija da su oni baš tek tako se

pojavi i da su oni jedan jedinstveni događaj. Imaju oni vrlo jasne korene, u stvari, ali je poenta u tome da su otišli jedan korak u jednom smeru u kojem niko drugi nije išao...Mislim, fanovi često veličaju da...

K: ...Da ne postoji ništa slično...

A: Ništa slično, i to je neki doživljaj ljudi koji nisu, možda tako, preterano skloni tome da porede albume i mislim da je vrlo jasno da oni imaju prethodnike...Fora sa ovim omotom je to što je bio deo poetskog jednog koncepta koji nije ispuštao od onog trenutka kada se pojavio. To, očigledno, govori Ian Curtisova ta kreativna neka strana, sve vreme o tome, o nekom dosezanju neke vrste večnosti kroz poeziju. Neka vrsta samospoznaje kojoj se stalno stremi da bi se osvetlila ta rugobna stvarnost okolo. I, dok se došlo do toga, prošle su se razne pesme i ovo je, definitivno, zaokruženje toga bilo jer sto posto bi oni, to je na singlu "Love Will Tear Us Apart" na neki način naznačeno, išli negde u smeru New Order, ovako ili onako, sa više elektronike...

K: Sa više melodije, jeste...

A: Ja Ian Curtisa nisam imao prilike da upoznam, ali sam imao priliku da radim New Order na Exitu i upoznao sam Bernard Sumnera i oni su bili oduševljeni time što smo stavili Hercules and Love Affair pre njih, pošto su oni upravo ono to što su oni hteli, taj neki malo "slizi" disko njujorški underground fazon gde imaš razne frikove. To je ono što su oni videli 1981-1982 godine, kada su konačno otišli u Ameriku, trebali su, inače, da idu pre nego što se ovaj album pojavio, ali kada su krenuli da ga promovisu, onda se ovaj ubio i nisu otišli u Ameriku kao Joy Division. Ali, oni su otišli i na licu mesta doživeli taj momenat kada je disko muzika postala vrlo ozbiljna underground kultura sa pomalo jednim umetničkim pretenzijama i oni su doživeli taj momenat disko, ranog hip hopa. I njima je to bilo, strava, kao oslobođenje, kao šta sve sme da se uradi. Nisu oni izgubili ozbiljnost koju su imali ranije, pogotovo kao muzičari, i ta ozbiljnost je, zapravo, ono što razlikuje New Order od svih ostalih bendova, pa i od Pet Shop Boysa itd, kasnije. New Order su ostali mrtvi ozbiljni, kao u stvari, ali nisu izgubili tu jednu životnost koja je kao odjednom počela da izbija. Skoro sve njihove pesme, na neki način, su ljubavne ovako ili onako tako da, a to baš i nije na takav način bilo kod Ian Curtisa.

K: Dobro, ima malo i socioloških tema...

A: Ima, da, ali hoću da ti kažem onda se to posle onda oslobodilo kod njih i kao, ajde sada možemo New Order...

K: Ja mislim da će možda biti kasnije, nisam sigurna...



Fresh Fruit for Rotting Vegetables

Autor: Dead Kennedys **Datum izdavanja:** September 2, 1980 **Izdavač:** Alternative Tentacles **Žanr:** Punk rock, Hardcore punk

A: Dead Kennedys . Dead Kennedys sam radio, a radio sam i koncert Jello Biafrae...

K: E, ovaj omot, ovaj album, nije naravno prvi na listi za tu godinu, ali je među prvih deset, što je meni iznenađujuće...

A: Pa, dobro, jasno mi je zašto...

K: Ali je interesantno zato što fotografija pripada, da kažem, tom korpusu omota gde se koristi novinska fotografija na omotu ploča.

A: Dobro, ovo je američki punk, ovo je njihova najčuvenija ploča...

K: Pa, dobro, ne moramo sad da pričamo o Dead Kennedeys kao o Dead Kennedeys, nego više o samom utisku ploče.

A: Pa, dobro, ali svi ovi o kojima pričamo su nerazdvojni od muzike. Kad budem video jedan koji nema veze, to ću da ti kažem, ali ovo je nerazdvojno, ovo je isto ta „anti-establishment“ poruka, apsolutno jasna. Ovo su kola, zar ne?

K: Jeste, to je u vreme ubistva Milka, tako da je sve kao protest, u stvari, zbog tog ubistva i svesno su izabrali tu fotografiju kao sliku koja može da govori umesto njih ono što je neka njihova poruka. Prosto, usvojili su samo jednu novinsku fotografiju i udomili na svom omotu.

A: To je u redu, to je vrlo punk, isto, znači, estetika u tom smislu što si uzeo nađenu stvar, znači pokupio si stvar koja je gotova, nađena, kao „ready made“ i pretvorio u svoj omot.

K: Jeste, oni su dosta koristili i te kolaže...

A: To je vrlo punk i vrlo new wave. Ali, punk je, zapravo, koristio takve stvari kao vid nađene ekspresije pokazujući da stvarnost, u stvari, opravdava njihovu estetiku. I to je, za Dead Kennedys, dobro, sad ova slova koliko im stoje, kao gotika, to je drugo pitanje, ali oni su i time hteli da budu neprihvatljivi potpuno jer u to vreme niko nije koristio gotiku kao deo omota.

K: Pa da, malo se vezuju i sa , recimo, nemačkim tim...

A: ...izrazom, da, ali, pravo da ti kažem, američki punk bendovi nisu baš bili poznati po uspelim stilskim rešenjima, kao engleski...

K: Nisu, ali Dead Kennedeys su se baš trudili, moram da priznam. Oni su se trudili da imaju taj intelektualni pristup punku...

A: Da, oni jesu, oni jesu najslavniji američki punk bend u tom trenutku, apsolutno. Moramo da budemo svesni da su Dead Kennedeys, zaista tad, manjina unutar manjine unutar manjine. Punk scena je vrlo mala, pogotovo ova kalifornijska i oni su, zaista, ugrožena ekipa bili. Njihov protest je bio vrlo autentičan, vrlo jasan vrisak protiv nečega što je , zbilja, uništavalo Ameriku. To su trenuci kada MTV počinje da preformuliše muzički biznis itd, tako da je sve to bilo vrlo uverljivo kada je jednom došlo, a inače je to odloženo došlo u Evropu. Mislim da su oni prvu turneju u Evropi imali možda, da ne lažemo, 1986. Posle toga, su se i raspali. Nisu imali dovoljno para, bukvalno, da pređu do Evrope.

K: Dobro, imali su sada skoro, relativno, koncert...

A: Da, ja sam to radio 2004-te u Beogradu, a Jello Biafra su doveli kasnije, posle tri godine...

A: Talking Headsi su vrlo dramatična pojava, to možda možemo neki drugi put...

K: Jeste, ali meni bi više sada koristilo da porazgovaramo malo uopštenije o omotima, pa možemo da nastavimo sutra ili prekosutra o ovim konkretnim. Iz ovog razgovora sam negde videla da, ipak, sam omot ti je nešto značio. Da li možeš da se setiš nekog omota koji možeš da izdvojiš kao tebi lično najznačajnijeg?

A: Uh, ne mogu sada da kažem, moram da razmislim, ajde mi daj zadatak do sutra... Ima nekih omota za koje ne mogu da kažem da su senzacionalni, ali nađi Joni Mitchell „Hejira“...jesi na internetu?

K: Nisam se konektovala...



Hejira

Autor: Joni Mitchell **Datum izdavanja:** November 1976 **Izdavač:** Asylum Records **Žanr:** Folk jazz, Smooth jazz

A: Imam ja ovde, nađi taj omot...“Heroes“ mi je vrlo drag omot, isto. „Hejira“, mislim, cela priča je o putovanju kroz kojeg otkrivaš sebe. Mislim, nije to nova priča, ali prosto nije bilo takvog albuma.

K: Interesantan je omot, ilustruje to.

A: I jako važan, čini mi se, za njenu karijeru, za njeno žensko, kako bih rekao, samoformulisanje. A ona je vrlo nezavisna bila, prosto neupitno nezavisna, kako bih rekao jer je ona bila autor, pevačica, sama svirala i sve ostalo, a ne kao druge pevačice pre koje su bile samo pevačice itd. Joni Mitchell je toliko značajna za razvoj ženske pozicije tamo, ovde kod nas nije toliko fanova bilo.

K: A koliko možeš da povežeš sada tu muziku sa samim „rukopisom“ na ovom omotu? Da li se to stilski vezuje ili?

A: Da, apsolutno, to je njen jazz album, u stvari. Dobro, nije jazz...To je, po meni, album na kojem je najbolje fuzionisan folk sa jazzom, taj njen neki raniji folk izraz. Ona je već, na prethodnom albumu „The Hissing of Summer Lawns“, počela sa Jazz Crusadersima da svira, ali to je bilo malo, onako, džeziranja previše, a ovde ga je spustila malo. Tu su i Weather Reaport, kao Jaco Pastorius na basu, ali ona voli dominantnije gitare. Međutim, filozofija, struktura pesme je improvizovana. Folk sa idejom improvizacije jazzu mi je divna muzika koja, stvarno, otvara neslućene mogućnosti u naraciji. Ja znam, kada sam nabavio ovaj album, zahvaljujući mom prijatelju Dejanu, koji mi je pričao i drobio kako je Joni Mitchell velika i značajna kao i Bob Dylan i Neil Young, ja kupim ploču a da nisam znao. Svideo mi se omot. To je jedan od retkih primera.

A: Znači, svideo ti se prvo omot...

K: Svidelo mi se sve, cela priča o tome, pa rekoh, ajde da probam...

A: A jel bio neki još takav omot?

K: Ne, skoro nikad. I onda sam deset puta preslušao tu ploču. I bila mi je dosadna. I deseti put shvatim kako se ta muzika koju ona svira sjedinjuje sa tim rečima na neki način koji nisam nikada doživeo. Ne mogu da ti objasnim, ali to je umetnost neke treće kategorije, u kojoj ti slike doživljavaš tek kad se povežu reči i muzika, kada ti se nekako sjedine reči i muzika jer ritam muzika dopunjuje ritam reči. Ritam reči je muzikalan na taj način da je on dodatna melodija uz to i to ona nije mogla da nauči dok se nije naslušala i naživela jazzu, a pritom je ona folk umetnik koji je apsolutno odrasla u tom miljeu, od ranih 60-tih godina do tad. Za razliku od američkih umetnika, ona nikada ne sklizne u country, ona je Kanađanka i te njene pesme su vrlo vezane za neki evropski doživljaj folka, kao engleskog folka itd. Imaju jednu naraciju u kojoj mora da postoji neki glavni junak...nije važno, a sve su date iz neke ženske vizure...

A: A i omot tako narativan, objašnjava to, ako je to putovanje u unutrašnjost sebe ...

K: Da, "Hejira" je inače termin iz islama, to je sveto putovanje iz Meke u Medinu, Muhamedovo. To putovanje je promenilo i dalo savremeni islam. E, sad, ne znam zašto je u ta vremena to bila "in" reč, nemam pojma, ja nisam ni znao šta je "Hejira" u tom trenutku niti me je interesovalo i to je, kao, neka vrsta svetog putovanja. Ceo album je dat, to ono što oni zovu, "travel log", dakle, putuješ i pričaš šta ti se dešava. Ima pesma, ta udarna pesma sa tog albuma "Coyote" – Coyote je mlađi dečko od nje sa kojim se ona smuvala usput negde i koji je vrlo nestalan karakter. I ona je nestalna, ali ne može da nađe tj pokušava bar da nađe neki mir na tom putovanju, ali ovaj je tek lud, otprilike. Sledeća pesma je "Amelia", jedna od najslavnijih žena avijatičarki, prva žena koja je preletela Atlantik, Ameriku, ali je nestala iznad Pacifika 30-tih godina, pokušavajući da preleti Pacifik. Ali ta njena potraga za tim, "Amelia" je za nju simbol za nešto u toj pesmi. Sve su pesme o traženju i samo privremenom nalaženju. To je mnogo fino muzički. Ona je, inače, stravičan zadatak zadala svima jer je za svaku pesmu pravila drugi štim. To je zato što je imala neku slabost, nije mogla npr dobro da drži levim prstom jer je nor bila bolesna kad je bila mala pa je razvijala posebne štimove za svaku pesmu. I to je abnormalno. Mislim, Joni Mitchell je umetnik kakav ne postoji, a pritom ona nije pričala ženska o oslobođenju nikada, niti jednog trenutka, niti je bila feministkinja u tom smislu. Štaviše, baš je bila kao neka rock, odnosno, to su se smatrali hipicima u to vreme, ali ona je poznata po tome što je imala čitavu seriju veza sa manje ili više poznatim muškarcima, a niko nikad nije za nju rekao da je promiskuitetna niti bi to ikog uznemiravalo, znači vrhunski umetnica. Hoću reći, to je bilo jako uzbudljivo kod nje i taj omot mi je jedan od najdražih omota.

K: A, dobro, a sad na osnovu tvog iskustva, koje je ogromno, sa pločama i muzikom, da li možeš da sada, na osnovu omota, pretpostaviš o kakvoj muzici se radi, ako nisi čuo ploču?

A: U ono vreme sam mogao, sada je to već malo drugačije, teško mi je da razlikujem u elektronskoj muzici šta je šta, to sad ipak nosi jednu polovinu muzike. Teško mi je da shvatim da li je neka ploča, kada je vidim, techno, jungle ili haus. Ali i oni imaju neke svoje fore koje su...moraš da pratiš trendove u dizajnu da bi skapirao šta se tu dešava...

K: A u ono vreme?

A: U ono vreme je dosta jasno bilo na osnovu fotografije, omota, stila, čak i tipografije si mogao da pretpostaviš da li te ta muzika može zanimati ili ne. Mada, nekad je bilo i suprotno, neki put je neki omot bio vrlo dobar, a muzika bila potpuno "trash" i obrnuto, ali vidiš nekim ljudima ili nisu imali sreće sa dizajnerima ili im nije bilo toliko važno. I onda je, prosto je bilo, ipak si morao da se obavestiš, a ja sam, inače, uvek stvarao odnose na tome kakva je muzika i znao sam koju pesmu sam voleo da čujem kući. Mada, omot, recimo, plavi i crveni Beatlesi koje ti tu nemaš, ta kompilacija, koliko god bio sveden omot i sve ostalo, mislim da je lepo dizajnirana. Neko je jako lepo to odrastanje Beatlesa zabeležio na te tri, četiri fotografije, koliko je tamo bilo. I bilo je vrlo jasno bilo šta se tu dešava sa ljudima, da su ti albumi, zapravo, neko njihovo odrastanje. Ranije je to bilo jasnije, organskija veza nego danas. Jasno mogu da vidim Pink da je pretvore u neku vrstu glam rock zvezde. Koliko to ima veze sa njenom muzikom koja, u suštini, nije glam rock, ali lako je mogu pretvoriti, kako drugačije sa tim njenim izgledom da se igraš nego da se nadovežeš na reference iz glam rocka.

K: Pa, dobro, možda smo mi sada više preplavljeni vizuelnim sadržajima nego što je to bio slučaj ranije. Nije bilo toliko spotova.

A: Jeste. Svi ti umetnici koje smo sada prošli su prvi put pravili to. Oni nisu, uglavnom, imali reference. Tek u vreme punka i new wavea počinju da se pominju reference na nešto je bilo pre. Tako da su oni praktično kao udar u to komercijalno srce muzičke industrije bili, namerno, svesno, satirično se izrugivali već ustoličenim idolima.

K: Nismo još stigli do, recimo, The Smithsa koji su...

A: To je krenulo sa new waveom, i onda je u alternativnom rocku 80-tih godina postalo uobičajeno, postao deo jezika, izražavanja, da imaš komentar nečega što je bilo. Ali, to su već post-moderna vremena na početku i to post-moderne rock generacije 80-tih do grundgea koji se završio 1995-te godine, to je i dalje analogno doba, imaš to kao izraz. Ti posle 95-te, kada je zavladao digitalno doba, mislim da omot više nema tu ulogu i taj značaj koji je imao ranije. Vizuelna informacija jeste bitna, ali prosto toliko preovladava vizuelna informacija da...

K: Više je kao znak, samo da se zna da je to taj...A, reci mi, pa ćemo da završimo za danas, da li si nekad sledio neku referencu sa ploče, znači, pojavi se npr. neka knjiga na omotu ili neki drugi muzičar iz prikrajka, pa da te to navede kasnije, na istraživanje?



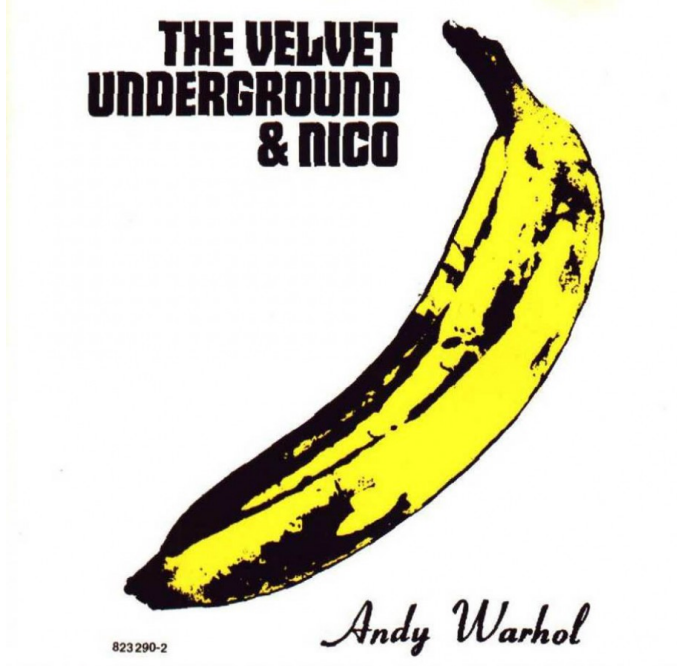
Bringing It All Back Home

Autor: Bob Dylan **Datum izdavanja:** March 22, 1965 **Izdavač:** Columbia Records **Žanr:** Rock music, Blues, Folk music, Folk rock, Contemporary folk music, Blues rock, Garage rock

A: Bob Dylan je imao neke divne omote, ja sam voleo "Highway 61 Revisited" i naročito "Bringing It All Back Home". To je, po meni, jedan od njegovih najjačih albuma. To je prvi njegov album sa električnom gitarom. Taj omot je pun referenci, ali to je drugačije od prethodnih svedenih Bob Dylanovih albuma. Evo ti ga Brian Eno. Gomila tih referenci, to je poezija, to je 1965. godina.

K: Pa, jel ti to nekad poslužilo, jel je moglo da te zainteresuje dalje?

A: Ne, to mi je bilo interesantno sve, ali mnogo sam voleo Bob Dylana isto i to je, mislim, tu postoji ta neka magija, u kućnoj privatnoj atmosferi se nešto dešava, neki stvaralački momenat, ali tu sve je on istovremeno kao i komentator socijalnih zbivanja, a i zgodna žena je tu, koja je na neki način njegova muza, a i on piše za nju. Postoji ta dinamika muško-ženski rodoslov, sigurno, kao mnogo duboko u svemu tome, što je mnogo lepo. E, album koji je jako, jako značajan je prvi album „Velvet Underground“, ona banana.



The Velvet Underground & Nico

Autor: The Velvet Underground, Nico **Datum izdavanja:** March 12, 1967 **Izdavač:** Verve **Žanr:** Rock music, Psychedelic rock, Art rock, Avant-garde, Proto-punk, Experimental rock, Garage rock

K: Njega nisam uvrstila u ovaj prikaz, ne znam da li da ga uvrstim zato što to i jeste i nije fotografija, odnosno jeste obrađena fotografija banane.

A: Ali taj album prosto odudara. 1966-1967, kada se to pojavljuje on odudara od svega što imaš na tržištu do te mere da je ostalo neshvatljivo, potpuno neshvatljivo do neke naše generacije 70-tih godina. Mislim, Velvet Underground, ja ne znam ko je to slušao u Evropi, oni su odloženo slušani, odloženo otkriveni, koliko sam ja shvatio. Mislim, mi kada smo smo to shvatili, to je bilo 1974,1975,1976, to je jednako revolucionarno bilo. Ti sada kada slušaš te ploče, one su jednako beskompromisne ploče bile.

K: Dobro, i nama su u nekom periodu odrastanju bile revolucionarne....

A: I omot je, isto, bio revolucionaran bio. Koje je pitanje bilo? Da uspostavljam reference izađu ploča? Pa, to sam stalno radio. Znao sam da slušam muziku i da je povezujem sa drugom muzikom i tako sam, očigledno kada sam počeo da pišem o muzici 86-te godine, ja sam već razmišljao, pisao itd. Mislim da sam počeo tako što sam pisao kratke priče neke, ali ti kada razmišljaš, u suštini, porediš stvari, počinju same po sebi da ti se povlače neke paralele kako, šta, gde. Pokušavao sam da objasnim sebi, u stvari, kako su to oni napravili i ono što shvatam da me je jako uzbuđivalo je ta naracija. Kod Neil Younga me je strašno uzbuđivala ta nezavršena struktura i nepravolinijska struktura njegove naracije. On uopšte nema pravolinijsku strukturu pesme, u njegovoj pesmi sve može da se desi, potpuno ne znaš šta će sledeće da te strefi. Ide pesma "Cortez The Killer" u kojoj je priča o izgubljenoj civilizaciji i indijancima i Cortezu koji je došao, pa ih je podjarmio i onda poslednji pasus kaže doslovce "I oni još žive u tom istom delu grada i ja ne znam kako smo izgubili svoj put". O čemu je pesma, kao? I do danas, taj doživljaj razlike, to ja shvatam, to je kao da tražiš neki izgubljeni raj u svemu tome, ali u nekoj ljubavi koju si imao sa nekom ženom, a kao u stvari, kroz neku priču o Cortezu koji je razbio to neko carstvo indijanaca u kome su ljudi živeli u nekom skladu sa prirodom. Možda je on nešto "tripovao" u svemu tome, nema veze, ali jeto mnogo romantično i ima jedan zaokret koji potpuno izvrće celu pesmu i to mu nije prvi put. On stalno radi te neke stvari. I kod David Bowiea naracija nije pravolinijska. Ista stvar, kod mnogih postoje ta iščašenja, kod Joni Mitchell ta iščašenja u odnosu između strukture naracija i onoga što se dešava u samom sledu melodija i nekog refrena ti stvara novu sliku u pesmi. I to su jako uzbuđljive stvari. To je 70-tih godina bila vrhunska umetnost. 60-tih godina su pesme bile relativno pravolinijske, do neke 1967, 1968 godine i onda su počele razne čudne stvari da se dešavaju. Poenta je bila u toj naraciji, ta naracija je bila jednako kao da čitaš neki uzbuđljivi roman ili gledaš neki uzbuđljivi film. Ti si to imao u malom u pesmi i to je bio jako intenzivan doživljaj, stvarno. E, sad, poredeći kako su razne druge stvari radili, naravno da to, na neki način, te povuče da ti osećaš potrebu da nešto uradiš, da sam nešto pišeš. Naravno da su tu bile reference i te reference su na omotima bile značajne...

K: Jel to moglo da potpomogne razumevanju?

A: Naravno, sediš, mirišeš onaj omot koji je kao tad bio sveže štampan i sveže si ga kupio i ima neku svoju lepotu kao knjiga, a ti ona čitaš taj tekst pesama i pokušavaš da otkriješ šta je sve to u muzici. To je bilo preslušavanje muzike, koje je danas teško zamisliva i neshvatljiva stvar, da sediš kući sam sat ili dva vremena i da slušaš svaku pesmu do kraja. I onda ponovo itd zato što se sutra vraćaš ponovo i da stalno imaš novi intenzitet doživljaja, ali kažem ti da je poenta u tome da te reference su se međusobno ukrštale i onda se, poredeći ih u tome, dolazio do nekih svojih saznanja kako možeš nešto da kažeš i ako si ti, uopšte, zamišljao da možeš da napišeš nešto (ja sam uspeo da napišem i objavim nešto sa 15 godina, verovala ili ne – postojao je konkurs za naučno-fantastičnu priču i onda sam ja napisao nešto, pokazao mom tati koji je rekao "ovo nije loše, daj da pošaljemo to" i onda su oni otkupili tu priču i objavili to). U principu, pisanje mi je uvek bilo značajno, u stvari, najvažnija stvar.

K: A, da li si, u nekoj kritici npr. pomenuo omot?

A: Malo puta, skoro nikad nisam, retko sam obraćao pažnju, kako ti kažem mnogo mi je važnije da protumačim sve, i muziku i omot i pojavu pa onda muzika proizilazi iz tog nekog tumačenja šta je ta muzika. Nije mi na prvom mestu opisivanje pesama. Prvo objasnim šta je to i kakav je doživljaj i kakav je smisao toga pa tek onda idem na pesme koje više ilustruju to moje tumačenje, pa onda i omot ako se uklapa. Ali, stvarno, jako malo pažnje sam obraćao na omot, mislim to je jako važno, ali mi nije to toliko bilo važno u mom pisanju. Mislim, možda nisam baš tako ubitačno osetljiv za vizuelnu stranu toga, ali neki ljudi jesu.

K: Dobro, uglavnom ljudi koji žive u toj nekoj subkulturi, njima jeste jer im je to neko uputstvo za vladanje i ponašanje.

A: Mi kada smo pravili novine – „Ritam“, jako mi je značajno bilo kako će to da izgleda, i nismo baš bili dobri u tome, ali smo naučili. I uspjeli smo da dođemo do neke svoje ekspresije čini mi se, u zadnje 3-4 godine, kada smo imali Simonidu Rajčević u timu, pa sam mogao sa Simonidom da se dogovorim šta bi želeo, ali tek smo zagreballi u tom smeru. Meni je vizuelno bio izraz, ja kad sam pisao o muzici nisam toliko obračao pažnju, mislim jesam, ali sada kada bolje razmislim kao da sam ja bio deo scene pa mi je normalno bilo da neko pokušava vizuelno da se izrazi, neki put uspešno, neki put ne. Ja sam pokušavao da se vizuelno izrazim kroz novine. Meni je značajno bilo koji ćemo tip slova da imamo, kako će slike da budu raspoređene itd. Ja sam svaku stranicu „Ritma“ proživio bukvalno. Mi smo to, u stara vremena, lepili pa smo onda ređali na kompjuteru. To smo sve prošli, meni je to svakodnevnica bila od 1986.godine kada sam počeo da radim u „Studentu“ i onda mi je to vizuelni izraz bio, ja sam bio u tome, znaš, i onda nisam to baš tako doživljavao itd. Meni ni moj vizuelni izraz nije bio, ja sam imao jedan svoj predviđeni iskaz vizuelni koji je podrazumevao ovakvu kosu od gimnazije, ali nikad nisam bio obučen u punk smislu. Ja sam uvek naginjao ovakvom izgledu, da imam neki kontrapunkt između nečeg što bi recimo bila jedna stroža i svedena linija sa ovim. Ali, kada bolje razmislim kako sam izgledao u gimnaziji, ja sam mnogo voleo bele košulje, obične farmerke i bele patike i ovakvu kosu.

K: Znači, to se održalo...(smeh)

A: (smeh)...da, to se održalo, ali to je bilo asketski kada se ti staviš u kontekst sa malim hipicima u hipi Beogradu, ali ja nisam bio svestan toga. Punk mi je bio mnogo ekstreman, moram da priznam, ali uz dužno poštovanje za ljude koji to mogu, ali to je bilo vrlo asketski, na onaj način kao što su kasnije bili Joy Division ili Gang Of Four, ako moram da prikažem. Tako da ja imam crno-beluu varijantu u mom izrazu...

Nastavak, drugi dan



Remain in Light

Autor: Talking Heads **Datum izdavanja:** October 8, 1980 **Izdavač:** Sire Records **Žanr:** New Wave, Funk, Post-punk, Alternative rock, Experimental rock, Worldbeat

K: Ovde smo stali...

A: E, sad ovde je vrlo interesantno pogledati kako je za deset godina, ovo je iz 1980-te - Talking Heads „Remain In Light“, od Neil Youngove „After The Gold Rush“ došlo do obrta u tretiranju lica. Tamo imamo ovu hladnoću, a ovde imamo ovu toplotu, odnosno, ovo je kako se zove ona vrsta fotografija, termografija.

K: Ali, ovo nije, odmah da ti kažem. Ovde se radi o prvoj digitalnoj obradi fotografije na omotima ploča koja je kao izgrebano lice, u stvari.

A: Moguće da sam pobrkao. Ali, na prethodnoj „Fear Of Music“, unutrašnja fotografija je pravljena termografski, na omotu. Sve je izobličeno po tom obrascu. Znači, ovo su prve digitalne fotografije na omotima?

K: Ovo su baš grebali, do neprepoznatljivosti, u stvari...

A: Interesantno. U svakom slučaju, ono šta sam hteo da kažem, poenta je ovde da oni... „Remain In Light“ je album koji je čuven po tome što je uneo afro elemente u muziku na velika vrata, u sferu buduće alternativne rock muzike, Talking Heads su ipak new wave bend, ali ovaj album je bio veoma vizionarski, zahvaljujući Brian Enovim proučavanjima afričke muzike i David Byrnovim fascinacijama istom temom, došlo je do tog „crossovera“ između nečega što je bio američki rock, alt-rock i afrička muzika. E, sad, ovde su oni predstavljeni kao urbani hipici, kao urbani urođenici, znači, kao urođenici digitalnih vremena i to je, zapravo, bilo, između ostalog i u ovom omotu, vizionarski vezano za muziku jer taj album je i sad neverovatno živ i jednako uzbudljiv. U ono vreme nisam mogao da ga se naslušam. To mi je verovatno jedan od najomiljeniji h albuma... Eto, to je ono što otprilike oni kažu, to je futuristički album sa futurističkom estetikom u omotu koju je pratio jednako dobar futuristički zvuk. Vrlo važna ploča za svoje vreme. Onda smo bili svesni koliko je korak ispred vremena i ostala do danas jednako sveža i zanimljiva i uticajna, na neki način.

K: A, jel li ti se čini da neki poseban pravac u popularnoj muzici posebno obrača pažnju na dizajn omota?

A: Znaš šta, u pop muzici koja obuhvata i rocku muziku, je generalno važno pakovanje. Ali, baš u pop muzici, u užem nekom obliku, svakako je prilično važno kako komuniciraš vizuelno. Potrošači te vrste muzike su, generalno, ljudi koji malo površnije prate muziku i koji su podložniji nekim efektnim senzacijama, uključujući i vizuelne. Ne mislim ništa loše o tome, prosto neke stvari su takve i neki put se vrhunska muzika krije upravo na tim mestima koja su pravljena kao potrošna roba, bez obzira na taj namenski karakter, to ne znači da nije u pitanju neka divna melodija. Ono što sam hteo da kažem je da pakovanje uglavnom prati pop muziku koja je pravljena, možda da kažem, za tinejdžere ili ljude koji su možda malo površniji ili ih čak muzika uopšte ne interesuje pa mora nekako drugačije da ih zainteresuje u pakovanju.

K: Dobro, evo, recimo, videli smo kod David Bowiea da posvećuje pažnju do svakog detalja, do pixela

A: Ti si izabrala vrhunske umetnike koji su pretvorili omote u jednako remek delo, iz svog rock izraza. Ali, na ovaj jedan odličan omot išlo je još mnogo loših i kada bi ušla u prodavnicu u to vreme imala si gomilu praktično, ne mogu da kažem baš paradu kiča, ali bilo je loših omota, takođe. I imala si gomilu isto tako neospornih ili nedorečenih rešenja itd. Ti si sada izabrala najbolje ovde primere.

K: Pa, dobro, ja jesam izabrala, ali to se nekako poklopilo sa popularnošću tih albuma jer sam ja birala i prema listama od te godine, tako da ispada da nije samo...

A: Sve u redu, ali kažem ti, izabrali smo vrhunske umetnike, to je bilo jasno. Gledaj, uopšte muzička industrija je sva postavljena tako da, a to sad znam stvarno pouzdano jer sam bio na muzičkim konferencijama, nekih 5 posto od muzičke produkcije jedne izdavačke kuće vuče ostalih 90 posto. Recimo da 80 posto izdanja u to vreme, recimo, na vinilnim pločama, kasnije na CD-ovima bi propalo bez traga i glasa. Sledećih 20 posto, 15 posto bi bilo na nuli, a 5 posto je bilo ono što je prodavalo toliko da je vuklo celu muzičku industriju i sve ostalo izdržavalo. I omoti su pratili tu sudbinu. Ti sad nemaš puno, ti sad gledaš već nekoliko puta isfiltrirano i selekcionisanu gomilu uspešnih omota koji su nešto komunicirali i predstavljaju dostignuće u umetničkom smislu, ali ti kada bi ušla u prodavnicu u tom vremenu zapravo si videla....

K: Šarenilo raznih omota...

A: Šarenilo gde je bilo gomila gluposti. I gomila nekog kiča kome nije bilo ni mesta niti je bilo primereno, potpuno promašene stvari, potpuno hipi omoti iz 80-tih godina...

K: Ali nije moglo da se desi, recimo, jednoj izdavačkoj kući kao što je Factory da ima jedan besmisleni omot...ili 4AD

A: Da, naravno, ali to je mala kuća, oni su imali desetak omota da izdaju godišnje: Ne znam, imali su deset do petnaest izdanja godišnje, imali su svog „in-house“ dizajnera koji je radio kao jedan strog dizajn u skladu sa umetničkim smernicama koje mu je dao vlasnik kuće i taj njihov dizajn je prodavao robu, između ostalog i to je vrlo svesno i namerno.

K: U tom smislu mogli bi da izdvojimo npr neke izdavačke kuće ili recimo...

A: 4AD

K: Da, 4AD... ili, recimo, neke od bendova. Recimo, Talking Heads dosta posvećuju pažnju omotu, pa David Bowie, The Smiths, Morrissey...

A: Smiths naročito...

K: To ćemo videti posle...

A: Ajmo dalje...



Damaged

Autor: Black Flag **Datum izdavanja:** December 5, 1981 **Izdavač:** SST Records **Žanr:** Hardcore punk

A: A, opet se vraćamo na američki punk, sada smo na Black Flagu, to je malo mlađi bend od Death Kennedysa, kada je u pitanju američka punk scena i jasno je šta ovde pokazuje, to je pa kao njihov jezik vizuelnog revolta, ovo razbijanje ogledala, da. To je čak audestruktivno što ide, takođe, sa punkom, na neki način, naročito sa američkim punkom, mislim da su oni bili autodestruktivniji, odnosno to je njima možda i bilo bliže nego englezima, ali ajde sad da ne diskutujemo u tom smislu...

K: Ali ova krv je veštačka, inače...

A: To nisam znao, ali kad je u pitanju omot jasno je bilo šta Black Flag hoće da poruči. Taj rascep između predstave o sebi i sebe, poništavanje predstave o sebi je nešto što je, između ostalog, bilo deo punk pobune bilo gde u svetu, odnosno ljudi su pokušali da nađu vizuelnu reprezentaciju tog, odnosno, sa tom predstavom o sebi šta može da se otuđi od tebe i da neki način postane podložno komercijalizaciji, pogotovo u vreme kada su mediji odneli prevagu u društvu i kada niko više nije ni mogao da ima, u drugoj polovini 70-tih je to postalo, u sprezi sa televizijom, posle 80-te godine, naročito kada je ovaj album nastao, očigledno da ti ljudi prosto nemaju odmak od svoje predstave, a da je ona podložna komercijalnoj upotrebi.

K: Jeste, ovo je čak, onako, profesionalno urađena fotografijam, za razliku od ostalih punk omota.

A: Black Flag su, izdavačka kuća SST Records koja ih je izdavala, oni su povremeno imali odlične albume, odlične omote. Imali su i razne gluposti, ali za njih je radio Raymond Pettibon koji je bio odličan crtač baš omota i karikatura određenih koje su, na neki način, bili vizuelna reprezentacija kompletne kalifornijske i druge, ali uglavnom kalifornijske punk scene. On je radio omote i za Sonic Youth, a naročito je radio sa Minutemen. Tako da SST koji su bili izdavači, gde je Greg Ginn iz Black Flag bio jedan od suvlasnika, su vodili računa kad god su mogli da smisle nešto što je bio punk izraz tog trenutka i, uopšte, izdavaštvo SST se kasnije prenelo na alternativni rock'n'roll tj. uticalo je na neku vrstu samoosvešćenja. Black Flag je užasno bitan bend u nastajanju alternativne kulture u Americi jer su bili čuveni po tome, mnogo više, zapravo, nego Dead Kennedys, što su svirali svuda: u ambarima, u školskim menzama...Oni su svirali po Americi tamo gde se nije sviralo, a gde je postajala punk zajednica bilo kakva, Black Flag bi došli i održali koncert, tako da su inicirali mnoge zajednice u tom smeru pravljenja koncerata, pravljenja bendova itd. zato što su „krstaški“ putovali po Americi. Neko je to morao da uradi i to su bili Black Flag. Oni su svojim mišićima, zapravo, proneli punk širom srednjeg zapada, pustinskih krajeva itd, mimo tih, uslovno rečeno „fensi“ krajeva kao što su Los Angeles ili New York, bilo je vreme i to je bio trenutak 80-tih godina, da se u malim gradovima

Amerike probudi punk i za njim, kao, neki new wave efekat dodatan koji je, zapravo, stvorio tu američku alternativnu scenu 80-tih godina.

K: To je zanimljiva priča za te pokretače, u stvari...

A: Jeste, strašno puno koncerata održavaju i svuda su svirali...Ajmo dalje...



Faith

Autor: The Cure **Datum izdavanja:** April 10, 1981 **Izdavač:** 7 Records **Žanr:** Post-punk, Gothic rock

A: The Cure, „Faith“. Interesantna grupa, oni su, upravo u tom nekom drugom talasu novog talasa, se pojavili, „Three Imaginary Boys“ je bio taj njihov neki prvi album, odnosno, alternativno ime je valjda „Boys Don’t Cry“, ali poenta je u tome da su oni već na drugom, trećem albumu krenuli opet u neku vrstu nečega što se, možda, nije očekivalo od new wave benda. Mislim, taj njihov prvi album je meni jako drag, a ovo posle je bilo, mislim ima poštovalaca tog zvuka, to je malo onako nekako asocijativni, ambijentalni nekako zvuk ili čak malo gotik, pre nego što je bilo, zapravo, gotik zvuka pod tim imenom, ali poenta je u tome da je to dosta, opet, bilo ogledalo jednog vremena u kome, posle raznih dešavanja sa punkom i prvom generacijom novog talasa, u vreme posle Joy Division, posle samoubistva Ian Curtisa, postaje jasno da tu opet nastupa jedan period razočarenja i da neka vrsta uzbuđenja i nade u to da se nešto može promeniti itd, da opet gasne i kopni. Cure su bili pravi izraz tog perioda i ti njihovi albumi sve do „Head On The Door“ koji je malo veseliji, možda i „Japanese Whispers“ gde je, mislim, „Love Cats“, ti njihovi albumi su mračni malo, ali imaju dosta svojih poštovalaca. Oni su uvek imali jednu vernu publiku i bili su prilično cenjeni, koliko se ja sećam, od štampe u Engleskoj. Što se tiče ovog omota, on sledi tu, ta difuzna neka estetika, sledi asocijaciju...

K: To je fotografija jedne crkve, sad ne znam tačno u kom mestu. Namerno je tako solarizovana, iz tog donjeg rakursa, iz trave, onako slikana u skladu sa muzikom, totalno, ovog albuma jer je album sniman u momentu kada su bili u prilično depresivnoj fazi. Oni su bili lično pogođeni jer bilo je dosta smrti roditelja, bolesti i ostalog i ima dosta izjava Roberta Smitha na temu snimanja ove ploče i čak i na temu ovog omota koji je potpuno, znači, bez... on čak nema ni neki oštar kontrast, nikakav život čak ni u toj crno-beloj estetici. To je, totalno, onako jedna melanholična bara...smeh

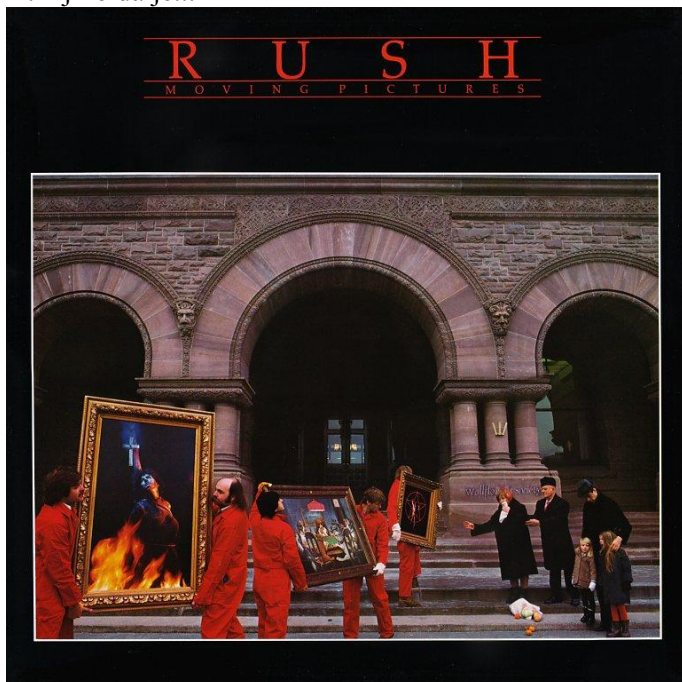
A: Pazi, difuzna melanholija. To je obuhvatalo sve, nisi mogao da se uhvatiš ni za šta, nisi mogao da budeš protiv nečega, a svet je otišao dalje. Jel ovo 1980. ili 1981?

K: To je 1981. godina.

A: U to vreme, ne zaboravi da su Spandau Ballet i Duran Duran nove velike nade muzike, MTV već ide prvu godinu, elektro-pop sastavi polako postaju „mainstream“, sastavi Human League itd, ali već je sve to u vazduhu. Ovi bendovi koji su bili druga generacija novog talasa, njima je ostalo da izraze, da kažem, tu vrstu difuzne melanholije jedne slomljenosti bez nekog jasnog i vidljivog porekla.

K: Interesantno je za Cure baš i za njihove omote, taj prvi album „Three Imaginary Boys“, oni su bili jako nezadovoljni sa tim omotom, ne znam da li znaš kako izgleda? Duhovit je, frižider, lampa i neki usisivač, toster, tako nešto...u stvari, ta tri uređaja, piše, da su predstavljala članove benda i to je bilo stalno tih priča ko je ko, a Robertu Smithu je to bilo očajno i od tada on ne ispušta tu umetničku direkciju...

A: Ajmo dalje...



Moving Pictures

Autor: Rush **Datum izdavanja:** February 12, 1981 **Izdavač:** Anthem **Žanr:** Progressive rock, Hard rock

K: Rush, „Moving Pictures“.

A: To je kanadska grupa Rush, to je mislim, onako kao...Rush su sastav koji ima neko svoje kultno sledbeništvo širom Severne Amerike, mislim da to nikad nije kod nas zaživelo, ali bilo je ovde, možda, par poštovalaca njih. To je sastav koji je negde na nekoj granici između acid rocka, simfo rocka i heavy metala. Ozbiljna su postignuća imali komercijalna u Kanadi i Americi, ali mislim, da koliko sam ja svestan, da se to nije nikad prevelo to u evropski okvir.

K: Taj omot, onako, bukvalno ilustruje „Moving Pictures“, slike koje se kreću i, naravno, i sama ta simbolika je bitna za njih...

A: Hteo sam da kažem, kao i njihova muzika, to je sve malo pretenciozno i jeste, na neki način, pompezno. U to vreme, mora da se kaže, severno-američka muzika je prilično kasnila za svime što se dešavalo u Evropi. Njih nikakva revolucija nije dotakla, apsolutno nikakve radikalne zvuke tamo nisi mogao da čuješ, osim u užim krugovima gde su Dead Kennedys i Black Flag bile važne grupe, ali to su bile vrlo uski krugovi. Nikakvu alternativu, zapravo, ti nisi imala nekom komercijalnom zvuku, čak Rush kada bi danas slušao, ne možeš da veruješ da je nekada to bila neka alternativa. To je, u suštini, u američkom nekom sistemu razmišljanja, zapravo, bilo malo drugačije od nekog jednostavnog „mainstream“a, ne znam u tom trenutku ko je to oličavao, ali taj neki stadionski rock koji je tada postojao, Rush su u odnosu na to imali neki autorski odmak, ali sa današnjeg stanovišta to je prekomplikovana muzika sa mnogo...

K: kao i ovaj album, prekomplikovan sa previše...

A: Zvuči prebudženo sve, ali kao kraj 70-tih godina u Americi je bio takav, prekitnjast, nekako kao da previše nadražaja imaš na jednom istom mestu, ali nije to u smislu kompozicija nešto izazovno kao što smo videli na primeru kompozicija Brian Enoa. Nema tu nikakvih specijalnih kao kod...sada moram da pogledam koji su ovo omoti...ali doživljaj, ti jednostavno nije takav. Za razliku od onog albuma „Closer“ gde ti je jasno da postoji neka umetnička vrednost, ovo kao da priziva neku umetničku vrednost koje, u stvari, nema.

K: Ovo je više taj intelektualistički pristup.

A: U svakom slučaju, nije nešto naročito efektno, mada lepe su im ove crvene odežde koje ne znam kako su smislili...(smeh)

K: (smeh)...potrudili su se...(smeh)



Thriller

Autor: Michael Jackson **Datum izdavanja:** November 30, 1982 **Izdavač:** Epic Records **Žanr:** Rock music, Disco, Funk, Contemporary R&B, Pop rock, Post-disco

A: Michael Jackson, „Thriller“. Dobro, to je jedan od najprodavanijih albuma svih vremena, kada su u pitanju solo albumi. Smatra se da 1982.godine počinje, što je New Musical Express tad nazvao, „new golden age of pop“, novo zlatno doba pop muzike, tad i Madona objavljuje svoje prve velike komercijalne uspehe, a tad su, kažem ti, neo-romantičari na vrhuncu, to je period 1982-1983, ali „Thriller“ je, zaista, mora da se kaže kada je u pitanju pop muzika, bio nešto jedan korak više, jedna stepenica više. Već prethodni album Michael Jacksona sa Quincy Jonesom koji se zove „Off The Wall“ je bio izvanredan album i na neki način je predstavljao ono što se tražilo, to je jedna zlatna žila koja je postojala sve vreme u crnačkoj muzici, ali nikad nije bila formulisana, a to je kovčeg sa belom muzikom, sa belim tržištem. Ovo je bilo ono lice crnca koje su belci spremni ne da prihvate nego da troše, onako, na žurkicama itd. Crnačka muzika, koliko sam ja svestan, nije imala pristupa ranije na belčkim žurkama, nije bila prihvaćena na porodičnim okupljanjima itd i to nije stvar koja se puštala, jednostavno belcima crnačka muzika je bila previše divlja, previše sočna, previše...u krajnjoj liniji drugačija nego što je njihova kultura. Tu se nisu poštovala ta pravila koja su važila u nekoj belčkoj kulturi, a Michael Jackson i Quincy Jones su napravili uspešnu formulu u tome što su još, nekako, više tog junaka crnca pretvorili u neku vrstu crtano-filmovskog karaktera, što je podcrtano, naravno, i spotovima koji su pratili „Thriller“, kojih je bilo koliko hoćeš, u kojima Michael Jackson se pojavljuje kao neka vrsta filmskog junaka. E, sad, činjenica je bila da je bio pravi momenat da se napravi taj „crossover“ u nekom istorijskom i kulturnom smislu jer posle teških 70-tih godina i recesije koja vlada još za vreme Jimmy Cartera, u osvit Reganove ere, jednostavno, kapitalističko pravilo da je profit uvek u pravu došlo do izražaja, u tom smislu, što se i za crnačku srednju klasu otvorila su se malo te više sfere društva, ako umeju da zarade i obrnu novac itd. Jednostavno je kapitalizam postao, na jedan način, u Americi u tom trenutku permissivniji nego što je do tada bio. Lakše je bilo preći tu rasnu razliku ako si umeo da zaradiš pare jer je neimaština stalno kucala na vrata i vrlo velikim, vrlo bogatim, očigledno, porodicama. Da skratim priču, muzička industrija je od „Thriller“a napravila standard koji je posle važio za sve i to opravdano, u tom smislu što su i Quincy Jones i Michael Jackson, u tom trenutku, bili na vrhuncu svojih stvaralačkih sposobnosti. Quincy Jones kao genijalan producent koji je ukrstio najbolje od jazz i soula koliko je mogao sa nekim belčkim pop formulama i Michael Jackson kao pevač i u krajnjoj liniji lik i karakter, osoba koja je bila formulisana kao velika zvezda. Sad, ovo je naravno, malo crnački sve, kao što vidiš, u pakovanju ali mnogo tih belih elemenata ima, svejedno. Sve je napravljeno na neki način da bude onako slatko, na jedan slađušan način koji ja, inače, ne volim, ali koji očigledno pripada, nekako, crnačkoj kulturi. To je nekako neinvazivno, znači mogu beli dečaci i devojčice da kažu kao da je ovo toliko uglačeno i ispolirano na omotu da može da prođe. I on je čovek već bio toliko beo da je već skoro beo.

K: Mislim da je i već imao neke operacije...

A: Da, on je tu već skidao malo tu crnu boju, sređivao nos itd.

K: A i ima taj neki malo i tužan pogled, što je interesantno pošto postoje neki zapisi sa tog foto sešna odakle je ova fotografija. Taj fotograf je baš opisao kako je on bio prilično melanholičan na tom snimanju i to se, negde, čini mi se, malo i vidi.

A: Znači, ovde se crnac pretvara u plišanog medu koje bele devojčice mogu da usvoje.

K: (smeh)...da, tačno...dobro je poređenje.



Murmur

Autor: R.E.M. **Datum izdavanja:** April 12, 1983 **Izdavač:** I.R.S. Records **Žanr:** Alternative rock, Jangle pop, Post-punk, Indie pop

A: E, „Murmur“, R.E.M., to je njihov prvi album, mislim da je 1983. „Murmur“ je karakterističan omot za R.E.M. i to su začeci te alternativne rock estetike iz 80-tih godina. R.E.M. su dosta dugo bili protagonisti, golemi protagonisti, najveći američki alternativni sastav koji nije potpisao ugovor ni sa kim. Mislim da su oni tek 1989.godine snimili za veliku kuću, a do tad su snimali za manju kuću koja estetikom omota albuma iza ovoga zato što su se učilina pravim evropskim izborima. Oni su mali studenti iz Athens, Georgia, to ti je kao univerzitetski grad, sav u kampusima i imao sam priliku da ih upoznam. Athens je bio dosadno mesto jedno, žurke su bile samo kad su B-52's pravili žurke, oni su pre njih generacija, iz istog grada i to su bile, kao, najluđe žurke, ali B-52's, recimo, su karakteristični jer taj grad je bio dosadan i 70-tih godina pa su iz tog iskustva otkaćenih žurki sa tim kao nekim „arty“ oblačenjima nastali B-52's. R.E.M. su nastali iz jedne druge, poetske potrebe koja je u paraleli sa Smithsima koji se pojavljuju, u isto vreme, u Engleskoj 1982-1983, da se nađe neka nova formula gitarskog zvuka. Peter Buck, gitarista R.E.M., se puno oslanjao na Birdse i na njihov neki zvuk, mada možda to nije toliko vidljivo na albumu „Murmur“, i na neke new wave stvari. Sa jedne strane je to bio jedan jako melodičan zvuk, ali zasnovan, na neki način, na tradiciji, ali dat malo post-modernistički dok je Michael Stipe imao poeziju koja je bila tako asocijativna, ali i jedno pevanje koje je bilo upravo ovo, što piše ovde „murmur“ – mrmljanje i to mrmljanje o nečemu je, zapravo, bio pravi izraz tadašnje generacije koja nije mogla da glasno prozbori ni o čemu. Malo zato što je bila totalno skrajnuta i izbačena iz bilo kakve mogućnosti da dođe do „mainstream“ medija, što je u vremenu pre interneta značilo da si bio osuđen na fanzine, ali ceo sistem je, zapravo, izgrađen upravo na snazi bendova kao što su R.E.M. i na pravom pogađanju njihove publike sa ovakvim izrazom koji apsolutno nije bilo moguće komercijalizovati. Naime, tada su krenuli da budu značajni fanzini i koledž radio stanice. Koledž radio stanice su, u stvari, progurale ceo američki alternativni rock, uključujući R.E.M., a najznačajnije uporište je bilo to što su R.E.M. pogodili da ta cela generacija, zapravo, vapi za nekim spiritualnim doživljajem, nekim duhovnim doživljajem, nekim doživljajem samog sebe mimo materijalizma Reaganovih godina, gde je

materijalizam prosto oduvao bilo šta drugo iz kulturnog i društvenog „mainstream“a. Znači, R.E.M. sa ovim omotom u kome je, kao što vidiš, sve nekako nejasno...

K: Da, to je neki korov koji se nekom nenormalnom brzinom razmnožava i na taj način ubija sve ostale biljke oko sebe...

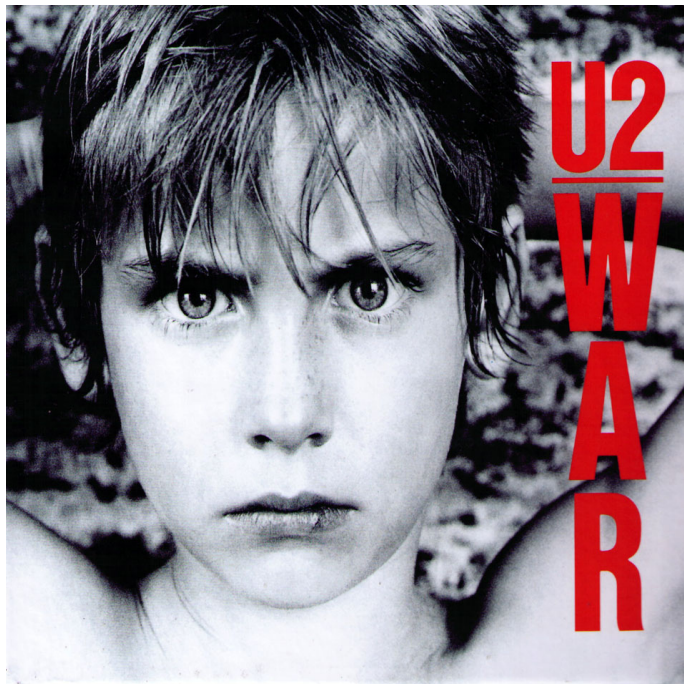
A: U svakom slučaju, to je pogled na neki nevažan čošak šume...

K: To je taj korov i ,u stvari, kao neka kućica napravljena od tog korova...

A: To je kao neko vizuelno mrmljanje, to nije baš sasvim jasno o čemu se tu, zapravo, radi ali ima raznih mogućnosti, raznih asocijacija koje ti možeš da izvučeš, raznih tumačenja, raznih doživljaja u raznim planovima ove fotografije koja ide jedno tri, četiri plana unazad. Ukratko, ima dubinu cela stvar i njegova poezija je bila takva da ti je davala, kroz razne asocijacije, nabacane reči, mogućnosti da ih povežeš, složiš i doživiš na neki svoj način. To je bilo vrlo smelo, tako „oblačasto“ jedno izražavanje, ali upravo je to dobro opisivalo, kao, recimo, 4AD produkcija u Engleskoj, jednu tu vrstu difuzne melanholije koju smo, malopre, konstatovali kod R.E.M.a, koja je postojala tokom 80-tih godina. Znači, kao da je jedan društveni prosek preuzeo jedan kompletnu društvenu scenu, a sva ona visoka nadanja su potonula pred strepnjama u toj generaciji. R.E.M. su bili dobar izraz na početku toga, s tim što oni nisu bili toliko melanholični, oni su, zapravo, igrali sve vreme na jedan kontrapunkt između setnih tekstova i euforične melodije koja je, u stvari, bila veselo euforična, ali na neki način koja je svesna svoje lažnosti. Mislim, jeste to dobra melodija, ali to nije stvarna radost nego je jedna radost koja je sučeljena sa nekim vrlo lošim scenarijom oko njega u životu. Kao, eto, pa ovaj čovek ima tako vesela osećanja i sam od sebe, bez obzira na to šta govori. Tako da su R.E.M. sa ovim albumom „Murmor“ formulisali estetiku koja je važila posle godinama i koja je divno pogodila u dušu cele te američke alternativne generacije. Zato su oni postali, mnogima i mnogima, bend koji je obeležio tu generaciju. Ja moram da kažem da meni oni nisu najdraži bend iz te generacije. Uz veliko poštovanje za to što su uradili, meni je njihov najbolji album treći „Fables of the Reconstruction“ gde su se, u stvari, najviše dotakli te folk tradicije, američke i engleske. Imali su za producenta Joe Boyda koji je Amerikanac koji je živeo u Engleskoj i producirao neke ključne psihodelične albume, kao što su prvi Pink Floyd albumi sa Syd Barrettom i radio je gomilu folk albuma sa obe strane Atlantika. Vrlo interesantan čovek, napisao je sjajnu knjigu „White Bicycles“ koja se smatra za najbolju istoriju psihodeličnog rocka. E taj njihov album koji je on producirao je meni najdraži, a njima se, po intervjuima koje sam video, najmanje sviđa. Da se vratim na temu, ključna stvar u vezi R.E.M.a – oni su definicija tog alternativnog zvuka 80-tih godina pa su i omoti takvi u Americi koliko su Smithsi u Engleskoj.

A: I sad prelazimo na U2, jel...

K: Da...



War

Autor: U2 **Datum izdavanja:** February 28, 1983 **Izdavač:** Island Records **Žanr:** Rock music, Punk rock, Post-punk

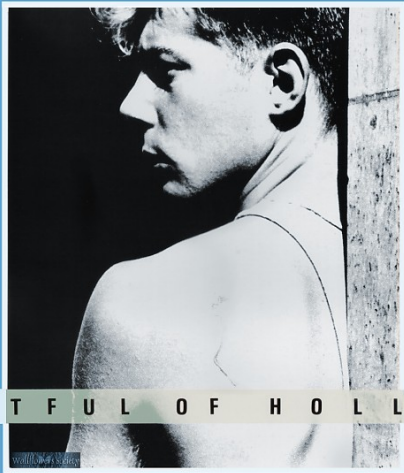
A: U2 su poseban fenomen. Oni su imali vrlo atipičan razvoj, na neki način, i verovatno su zato i postali tako veliki, jedan od najvećih rock bendova u svojoj generaciji na svetu. Oni imaju taj irski „background“ koji ih stavlja automatski u treću ligu. Evo, i da ti objasnim, imao sam prilike da budem u Dublinu, išao sam čak u njihov „Music Export“ koji se bavi promocijom irske muzike širom sveta i njihov najveći problem je, zapravo, što oni pevaju na engleskom jeziku i ako imate irski bend iz Dublina jedne vrste imate sigurno jedan, dva ili deset takvih u Londonu ili sto širom Engleske. Mislim, oni su mnogo manja teritorija, njih ima 4 miliona i engleski menadžeri i engleske izdavačke kuće Irce smatraju, prosto, onako, dubokom provincijom. Mislim, oni smatraju dubokom provincijom Kanadane i američkom bendu je teško da se probije u Engleskoj, a kamoli irskom bendu koji je za njih, zaista, provincija. Irci mogu na neki šarm da idu, kao, itd, na neku otkačenu „irskost“ koja , eto, može neki put da prođe kod Engleza, ali čini mi se da Irci moraju da budu stereotipni Irci da bi nešto mogli, u stvari, da urade, kao Poguesi i Shane MacGowan koji su , eto, kao, mislim, jeste to punk iz Engleske itd ukršten sa irskim folkom, ali to, onako, kako Englezi, a i ceo svet vidi Irce. U2 nisu išli tim putem. Njima je zadatak bio težak, u stvari. Oni su išli putem, kad su se pojavili sa albumom „Boy“, koja je vrlo dobra ploča, 1979. ili 1980, ne mogu da se setim, oni su bili dobar rock'n'roll bend koji je kao, očigledno, dotaknut new waveom bio i taj album je, onako, „njujeviš“, ali je odavao utisak velikog potencijala. Taj potencijal se već na sledećem albumu otelotvorio, ali taj album je upravo ono što su ljudi očekivali, na neki način, da će se desiti – da bude jedan antiratni, protestni...u stvari, album koji dolazi iz Irske koja je toliko propatila u raznim krvoprolificima. Tako da U2 na početku nisu svesno kao išli, mislim i da sa albumom „War“ nisu svesno hteli da odigraju na tu kartu predvidljivosti Irske i nekako jesu iz srca pričali, ali to se dobro poklopilo sa nekim očekivanjima od ljudi kakav irski bend treba da bude.

K: Jeste, ispalo je kao neki dobar spoj zato što i sam Bono Vox kaže za ovaj omot da su namerno stavili dečaka, a ne neku očekivanu antiratnu poruku. To je brat njegovog prijatelja, inače koji se pojavljuje i na omotu „Boy“, kasnije na njihovim omotima. Hteli su da kažu da eto rat ne mora da bude fizička stvar, to može da bude i unutrašnje odrastanje itd.

A: U svakom slučaju, ovaj dečko izgleda onako ugroženo, ogorčeno, na neki način i uplašeno...u svakom slučaju spreman za taj sukob, kakav god da je. Vrlo eksplicitna fotografija, odlična fotografija i vrlo lepa protiv-teža ovog crno-belog i crvenog. Meni se sviđa ovaj omot, mislim da je zaista preživeo ovo vreme i mislim da sveže izgleda, ali tačno se sećam ovih slova koja su bila u velikoj upotrebi, ovaj font je, čini mi se, bio vrlo popularan u tim omotima 80-tih godinama, koje su, po meni, dosta kič godine. To je sada dosta teško objasniti kada mislim i da su 70-te bile kič, ali priličan kič je bio vladao 80-tih godina...Možemo dalje, što se mene tiče, mislim, ovo je vrlo lep i svež omot još uvek zato što se oslanja mnogo na tu jednu ekspresiju ljudskog lica koje odgovara poruci.

K: Jeste, inače su omoti U2, onako da kažem, umetnički. Kasnije im je fotografije radio Anton Corbijn...da pređemo na sledeći omot...

The Smiths



Hatful of Hollow

Autor: The Smiths **Datum izdavanja:** November 12, 1984 **Izdavač:** Rough Trade Records **Žanr:** Alternative rock, Post-punk, Indie pop

A: The Smiths, pa dobro sad „Hatful of Hollow“, ne znam kako si baš taj album izabrala, ali jasno je kod Smithsa vrlo da oni idu na te fotografije, svaki je album sa tom vrstom nostalgičnih fotografija koje beleže svakodnevnicu nekog običnog sveta koji kao da bludnim pogledom traži nešto bolje u životu i neka čežnja je sve vreme tema njihovih omota, odnosno, tema i pesama i tema i fotografija koje su noseće fotografije...

K: Ili su to neki, da kažem, literalni heroji koji su u nekoj potrazi za svojim identitetom, svojim mestom...

A: Potraga za identitetom, potraga za mestom je stvarna i stalna tema Smithsa sve vreme, a nostalgična i čežnjiva muzika koju su Marr i Morrissey napravili oko toga je bila pravi izraz 80-tih godina u kojima se činilo da je sve potrošeno i to, naročito, u Engleskoj. To je sve bilo, na neki način, ubrzano, odakle je i dolazilo tog mnogo dobrog popa, na izvestan način, kao trend, mada su, naravno, najveće zvezde tog vremena bili Michael Jackson i Madona, ali ta vrsta potrošne pop muzike je tad, zapravo, doživela svoju modernu formulaciju. Smithsi su bili velika protiv-teža toga, mada to, bar na prvi pogled, nije bilo očigledno. Sećam se koliko sam se oduševio kada sam čuo „This Charming Man“ jer to je bio taj neki jednostavni gitarski zvuk koga nije bilo, zapravo, neko vreme.

K: Dobro, ali Johnny Marr je imao taj svoj karakterističan gitarski zvuk...

A: Nismo to znali još tad, iako je to sve bilo popularno, ali ko su ti ljudi uopšte, ko je taj Morrissey itd. Nije se činilo još to toliko provokativno, prvi album Smithsa čak i nije bio toliko dobar, bio je malo čak i dosadnjikav, tu i tamo, ali singlovi su bili fantastični. Ja sam uvek voleo singlove Smithsa i pogotovo kad je nova ploča, posle tog prvog albuma koji je možda još malo bio...jeste tu bilo već te njegove ekstatičnosti, ali još je malčice bio suzdržan, da bi se posle potpuno oslobodio. Mnogo mi se svideo njegov humor, njegova satiričnost i jedan ogorčen, onako, a ipak svež humor koji je toliko engleski da ne znam šta bi više moglo da bude britanskije...

K: Evo našla sam ovaj omot da pogledaš. Ne vidi se baš najbolje, ali ovde je tetovaža u obliku jednog crteža iz knjige Jean Cocteau i ona je puna tih nekih asocijacija i veza...

A: Jeste, kod njega uvek ima tih veza filmskih, televizijskih, književnih itd ali kažem, čak i da ne znaš to, to su ti ljudi neki koji nešto traže, uvek je neka potraga, u pitanju, za sobom i to je divna priča. Ja sam počeo da pišem u „Studentu“ već 1986. godine i sećam se da sam pisao tekst o Depeche Mode i Smithsima zajedno kad su imali jednu zajedničku recenziju i rekao sam da se u to vreme formulisalo nešto što bismo mogli nazvati rock muzikom za godine tinejdžerske ozbiljnosti koja je kao pandam omladinskoj književnosti onoj gde čitaš prve neke ozbiljnije tekstove, romane, poeziju itd. U suštini, tog nije bilo ranije, ne tako namenski napravljeno. Naročito su Smithsi baš pogodili te neke godine odrastanja i pravili muziku za starije adolescente i one koje se tako osećaju i to je bilo kao, prosto, divan izraz za taj naraštaj. Sada, oni koji su

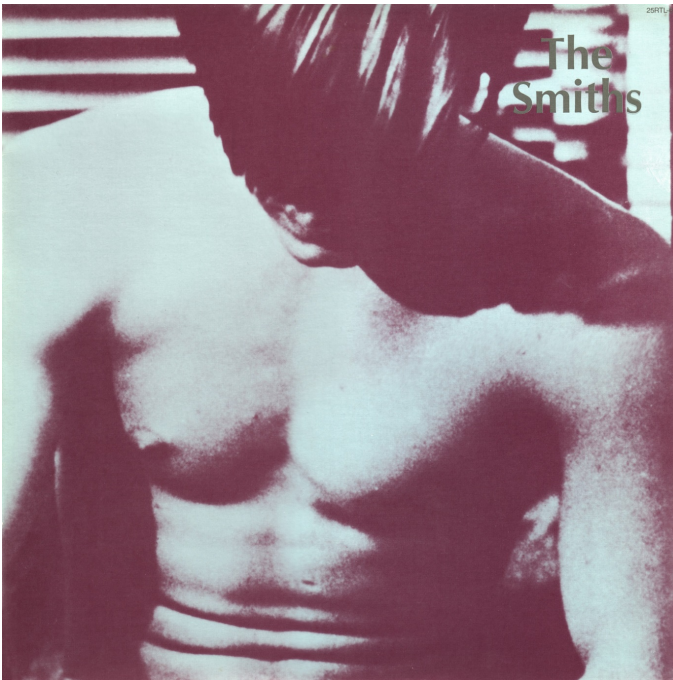
tada odrastali, za njih je to bilo, verovatno, i sad je predivno itd. Kažem ti, verovatno je to na neki način malo udaljeni pandam onome što sam ja doživeo sa David Bowiem 70-tih godina. Ali, hoću da kažem, David Bowie je želeo da pravi nešto što je vrhunska umetnost u tom trenutku, ali je istovremeno bio izraz duha vremena, a Smithsi kao da su se namerno obraćali toj generaciji koja je bila izgubljena sa identitetom itd i time su otvorili, opet kao, mnoga usput pitanja. Isto tako na ovim omotima se može videti, kroz ta otvaranja pitanja, traženja identiteta, mnoga pitanja koja se tiču ljudi koji su drugačijih identiteta, naročito u seksualnom smislu.

K: Jeste, uvek je ta ambivalentnost seksualno prisutna i na omotima...

A: I na omotima je bila prisutna i trenutak je bio takav. Ta pitanja su bila toliko otvorena, upravo zahvaljujući naporima umetnika kao što su Smithsi.

K: Biće još, evo..baš sad...

A: Ista stvar...(smeh)



The Smiths

Autor: The Smiths **Datum izdavanja:** February 20, 1984 **Izdavač:** Rough Trade Records **Žanr:** Alternative rock, Post-punk, Indie pop

K: To je iz Joe Dallesandrovog filma kadar, u stvari, gde su dva muškarca u kadru, samo je isečen.

A: Nema šta da dodam. Možemo dalje odmah, ako se slažeš.

K: To je to , to je ta ista priča, jeste...



Treasure

Autor: Cocteau Twins **Datum izdavanja:** November 1, 1984 **Izdavač:** 4AD **Žanr:** Dream pop, Ethereal wave, Alternative rock

A: E, Cocteau Twins, „Treasure“, ovo je njihov najsnažniji i svakako najbolji album i ,ono, kruna 4AD produkcije iz tog doba. Ivo Watts-Russell koji je vodio kuću je fenomenalno pogodio, on je napravio tu „total design“ isto...

K: Oni su imali svoj dizajnerski tandem koji se zvao „23 Envelope“. Oni su radili sve omote za 4AD, uglavnom.

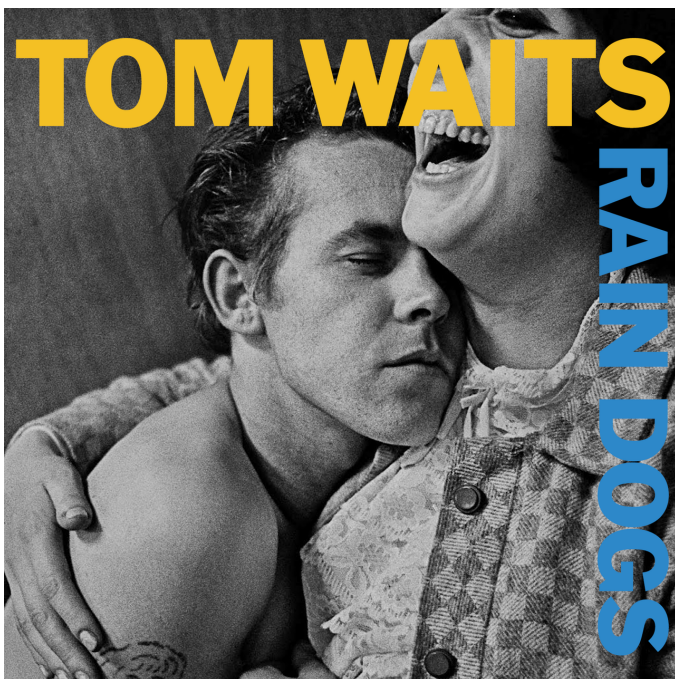
A: I, evo šta se sad tu dešava, to je sad neka vrsta, ono što smo rekli, to je neka difuzna melanholija dobila neki svoj izraz u jednoj arabesknjoj, kitnjastoj formuli uređenja omota albuma. I sama slova Cocteau Twins su malo tako razlivena kao mrlje, a sve pozadi su kao neke draperije koje prizivaju neku mističnost. Mislim, malo je to sve to gotik, takođe, u vreme pre nego što smo imali gotik zvuk ili tako nazvat. Naravno, već postoje Bauhaus, ali Bauhaus niko nije zvao gotik bendom, niti je postojao izraz za to...

K: Pa i oni sami sebe nisu zvali gotik nego neki taj dark...

A: To je tek kasnije. U svakom slučaju, Cocteau Twins su divan primer, uz This Mortal Coil i druge grupe, kao što su Dead Can Dance, toga kako se u jednoj mističnosti i traženja te mističnosti u svakodnevnicu pokušavao taj neki „splin“, zapravo, izraziti. Početkom 80-tih godina je taj neki „splin“, u stvari, zahvatio te neke kreativne krugove i to je bilo jedno normalno jedno stanje koje je trajalo, bogami, nekoliko godina kao taj neki post novo-talasni sindrom koji je u isto vreme bio suočen sa tom jednom provalom konfekcijskog popa koji je apsolutno sve prekrpio i ono što je bilo pametno i kreativno išlo je u tom smeru. Cocteau Twins, ne zaboravi, pevaju na jeziku koji ne postoji, u kome je vokalna ekspresija glavna, imaju čarobne aranžmane i pesme koje imaju melodije koje, prosto, sustižu jedna drugu, ali su isto tako kitnjaste, arabeske kao što je ovaj omot. Isto fantastičan primer saglasja vizuelnog i audio, onoga što možeš da čuješ posle, kada pustiš ploču.

K: Pa da, većina njihovih omota ima tu tako snoliku fotografiju...

A: Tako je, to si lepo rekla...



Rain Dogs

Autor: Tom Waits **Datum izdavanja:** September 30, 1985 **Izdavač:** Island Records **Žanr:** Rock music, Blues, Jazz, Folk music, Blues rock, Experimental music, Experimental rock

A: Evo ga, Tom Waits „Rain Dogs“, imam i taj album, kao i onaj prethodni. Tom Waits je imao dva dela karijere. Jedan deo karijere je vezan za pozorišne krugove i sa albumom „Swordfishtrombones“, to je prethodni album, je krenuo iz jednog...prethodno je on bio tokom 80-tih godina stvorio jedan lik barskog pevača koji je tako kafanski pesnik koji piše zabeleške o stvarnim ljudima koje vidi tu negde na ulici i u kafani itd, ukratko, na neki način je pokušao da se modeluje kao neka vrsta Bukowskog unutar rock muzike. Jedno vreme je to odlično išlo, tu je bilo divnih albuma kao što je „Blue Valentine“, stvarno divna ploča. Taj njegov manir, to je počelo malo da klizi u manirizam i trgo se u pravom trenutku 1982.god kada je snimio taj album koji je zvučao eksperimentalno koji se zove „Swordfishtrombones“, to je prethodni album, koji je malo eksperimentisao sa zvukom celog benda na jedan neočekivani način koji je imao teatarske osnove, zahvaljujući njegovoj supruzi. Ona je bila, očigledno, inspirator toga, on je bio taj hrabar umetnički karakter. Napravio je jednu vrstu zaokreta, u smeru nešto što je više bilo art rock, ali, kao, još je tome dodao, toj svojoj personi, jednu novu dubinu, jednu novu šarmantnu, kako se zove...dubinu...u tom smislu kao da ga je izveo na jednu novu pozornicu van kafane, kao u neki mjuzikl da ga je odveo. E, sad, to je bilo čarobno šta je uspeo da uradi na sledećem albumu „Rain Dogs“, mada je „Swordfishtrombones“ vrlo lepo primljen i od kritike. Sećam se da ga je Sloba Konjević užasno intenzivno puštao, tu je bilo dobrih pesama, jednostavno, jer Tom Waits jednu stvar nikad nije zaboravio, mislim do albuma „Bone Machine“, posle toga je počeo da klizi u kakofoniju, da je osnovno da ipak imaš dobru pesmu i dobru naraciju, iza svega toga, i neku priču. On nikad nije zaboravio dobru priču da ispriča u svemu tome, a savršeno je razumeo, pošto se bavio pisanjem priča i pesama i mimo ovoga, mislim, pošto je razumeo osnovne američke mitove, onda ih je pozajmljivao iz folk mitologije, iz romana, iz filmova itd. i došao do jedne emulacije svega toga, do jedne sinteze na njegovim pločama koja je, nekako, nadrastala sve te motive i pravila od toga jedan novi svet u kome si svakakve likove i karaktere mogla da upoznaš. U tom smislu, on je negde, čini mi se, ličnost koja predstavlja tranzit između Bob Dilanovih albuma iz 60-tih godina i ove „amerikane“ koju danas imaš gde, kao, gomila autora, u stvari, pokušava da piše na taj način, a koji je počeo da se pojavljuje u američkom alternativnom rocku tokom 80-tih godina. E, sad, zašto sam ovoliki uvod napravio, zato što je „Rain Dogs“ ključni i temeljni album te estetike njegove u drugom periodu. „Swordfishtrombones“ je to najavio, to je vrlo lep i zabavan album, ali „Rain Dogs“ je remek delo. To je ploča prvo koja traje, mislim ono nešto, 80 minuta i priča priču sustiže, koliko se ja sećam i tu imaš sve te neke čudne karaktere, ali je to dato na jedan način u kome ima jedan odmak od svega toga. I to je ono što je velika stvar, što Tom Waits koji se u prethodnom periodu identifikovao sa tim svojim likovima ovde ima jedan mali odmak od cele te priče...

K: A, da li možda, on hoće ovde da se pozicionira kao malo veća zvezda, s obzirom da ovde koristi, takođe, jednu poziciju slova kao kod Elvis Presleya. Ponovo se to pojavljuje...

A: Da, da...pravo da ti kažem nisam sasvim siguran šta je sad...da li ima veze..nisam siguran. Mislim, on verovatno hoće da sebe vidi kao zvezdu, ali da je opet, kao u slučaju The Clash, jednostavno, ironično poigravanje sa već poznatim itd

K: Ovde ne bih rekla da je to ironično...

A: Misliš da nije? Ja mislim da Tom Waits ima odmak od Elvise Presleya, na neki način, nisu to isti krugovi u pitanju. Mislim, ne znam da li je to otvoreno za to tumačenje, morao bih još malo da razmislim...

K: Dobro, možda čak i nema veze, zato pitam. Možda je čak i pozicionirano bez neke namere.

A: Mislim, cela fotografija je malo ironična...

K: Fotografiju je on izabrao, znači nije, iako liči na njega, to nije on. Fotografiju je izabrao, potpuno...valjda je to stvar afiniteta...

A: Ovo je, valjda, klasična američka mama sa svim ovim tvidom i ovom čipkom, grli ovog dečka koji je kao istetoviran, znači, taj heroj apsolutno obručke prihvata zaštitu ove nasmejane mame...

K: Da, to je potpuno edipovska fotografija...

A: U principu, čini mi se da je cela stvar malo, ali ajde što je možda malo provokativna ili ironična prema tim nekim kontra-kulturnim idolima koji se otpadništvom hvale, na neki način...Možda je malo sve to ironično i postavljeno zbog toga, tako da...ne znam, stvarno, to bi stvarno morao još malo da razmislim...

K: Ono što znam je da je on izabrao fotografiju.

A: I fotografija je vrlo eksplicitna i vrlo interesantna i omot, sam po sebi, ima neku vrednost. Meni se čini da se pravi jedan ironičan odmak i verujem da ne bi pogrešio kada bi rekao, u suštini, da je njegova osnova ovde ironija. S tim što on ima jednu toplinu prema svim karakterima koje opisuje, bez obzira na ironičan odmak. Nikad on nije baš nekako, čini mi se, ravnodušan prema njihovim sudbinama. Ajmo dalje...

THE SMITHS



Meat Is Murder

Autor: The Smiths **Datum izdavanja:** February 11, 1985 **Izdavač:** Sire Records **Žanr:** Alternative rock, Indie pop

A: Smithsi, tu smo sada opet...

K: Da, ponovo, s tim što je ovde u pitanju obrađena fotografija, ponovo. Na ovom šlemu je pisalo „Make love not war“ ili obrnuto, samo je on to prepravio u „Meat is murder“...

A: Da, da nam bude jasna njegova antinasilna poruka.

K: Jeste, a ono što je meni tu interesantno je što je evropsko izdanje imalo samo jednu fotografiju, a za američko izdanje je, kao iz onih automata, 4 fotografije.

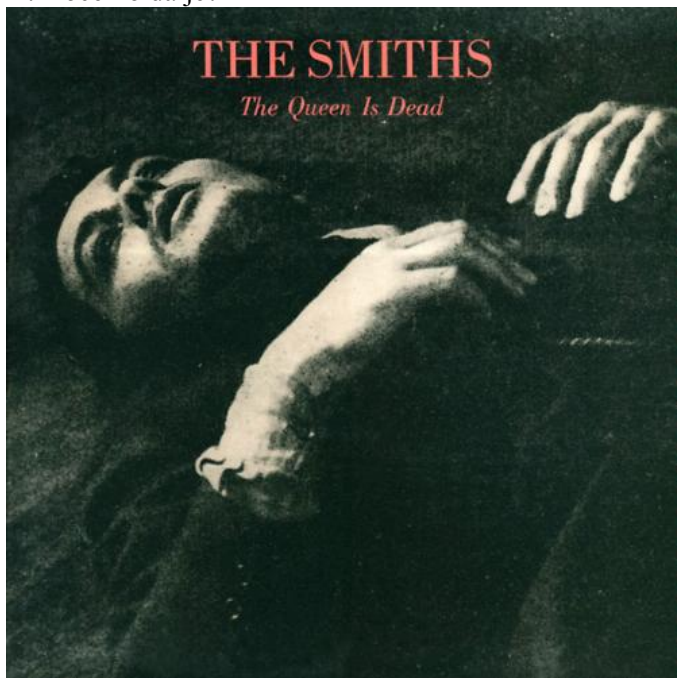
A: Ukratko, vrlo efektan omot koji ne ostavlja nikakve sumnje da je antinasilna poruka protiv bilo kakvog nasilja, i protiv rata i protiv ubijanja životinja, što je tad bilo relativno revolucionarno videti na pop omotu. Jednostavno, nije bilo takvih poruka i sa tim je, naravno, Morrissey još jednom diktirao tj. Smithsi su diktirali neku novu osećajnost koja je 80-tih godina bila...

K: Dobro, za razliku od ovih njegovih ostalih omota, ovaj je prilično direktan. Nema neke posebne simbolike, nego je baš onako...

A: ...u glavu...

K: ...direktna poruka...

A: Hoćemo dalje?



The Queen Is Dead

Autor: The Smiths **Datum izdavanja:** June 16, 1986 **Izdavač:** Rough Trade, Sire Records **Žanr:** Indie rock, Alternative rock, Post-punk, Indie pop, Jangle pop

K: Može. Ovo je najprodavaniji album bio za Smithse...Alain Delon je na omotu...

A: „The Queen Is Dead“ je, naravno, tu su neke od njihovih najvećih pesama, ali ovaj ,recimo, omot nije daleko od 4AD estetike u tom nekom smislu oniričnosti koju smo malopre pomenuli i snoviđenja, ali on ovde , u stvari, ide na ta sanjarenja u svojoj sobi, na neki način. Njegovi likovi su često, na neki način, ne samo u potrazi za samim sobom nego su i sami, jednostavno.

K: Ali, ovde deluje da je mrtav ili blizu da postane mrtav...

A: Misliš? Moguće...

K: Tako deluje...

A: Jel tako u filmu ili...?

K: U filmu, da. Osim toga, piše „The Queen Is Dead“, pa moguće da...

A: U tom smislu...Ali, u svakom slučaju, htediti reći, vidiš kako su svedene boje ovde, opet crno-bela...

K: U stvari, zelena, bar na Jugotonovoj ploči...

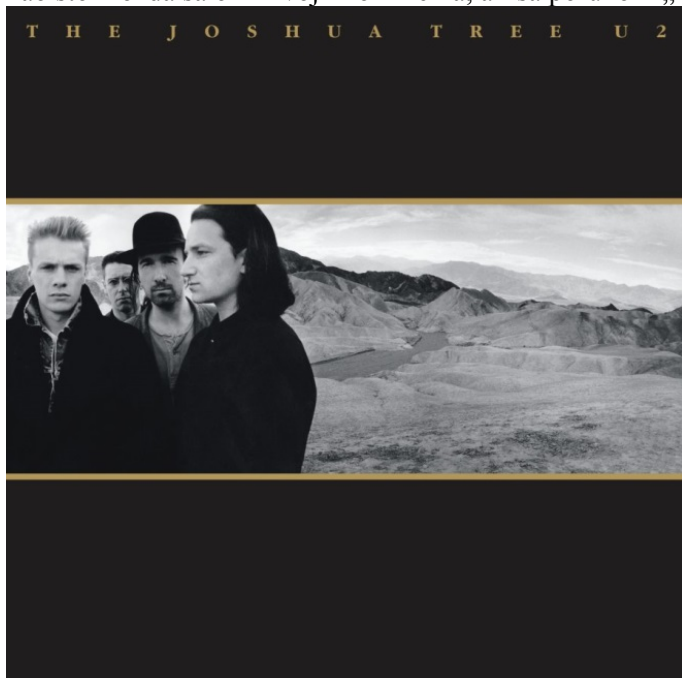
A: Da, u stvari, zelena sa roze, interesantan kontrapunkt, između ostalog. Ali, svejedno da li je na samrti ili čak i da je umro, opet je ovo, na neki način, slika kao iz snoviđenja nekog i to je, opet, život kao da prolazi u snoviđenju.

K: Mislim čak i malo kao da Morrissey liči na ove likove sa njegovih omota, kao da ih je birao prema tome.

A: On se trudio...

K: (smeh)...da, trudio se...da, da...

A: Tražio je one na koje liči i koji liče na njega, tako da tu postoji neka vrsta samoidentifikacije, sigurno, kao što možda sa onim vojnikom nema, ali sa porukom „Meat is Murder“ ima. Hoćemo dalje?



Joshua Tree

Autor: U2 **Datum izdavanja:** Mart 9, 1987 **Izdavač:** Island Records **Žanr:** Rock music, Alternative rock

A: Nastavljamo sa U2, „The Joshua Tree“, to je sa početka američke faze grupe...

K: Taj omot je Corbijan radio...

A: Corbijan, da...Tu je U2 krenuo u svet i od albuma prethodnih gde je Brian Eno producirao, ovde su U2 pokazali da mogu da postanu globalno važan bend. Postali su tako što su zahvatili u zdenac američke muzike i izvukli ono što je njima odgovaralo. Oni su ljudi otišli na izvor muzike koju su svirali, u Ameriku i uspeli su da naprave jednu evropsku stilizaciju onoga što je bio američki zvuk do tad i sa irskom vatrenošću, recimo ili strašću ili osećajnošću su dali tome jednu novu punoću. Mislim, nisu skidali američke standarde, ali način na koji su oni svirali američku muziku, muziku koja očigledno naginje ka bluesu, ka rock'n'rollu kakav je bio nekada, bazični rock'n'roll dali su mu jednu novu ekspresivnost. To je bilo vrlo interesantno, između ostalog nije ga bilo na tržištu u tom trenutku, to je već druga polovina 80-tih godina, to nije više bio alternativni rock zvuk ni na kakav način, nego je bio zvuk koji je mogao da se odsvira na stadionu i da ima jednu epsku veličinu kojoj su oni težili i onda su došli do toga, do te epske veličine kao formacija. Tako i omot, na neki način, priziva samo širinu jer ova horizontalna fotografija...

K: Jedino se nastavlja pozadi i pozadi je to Joshua drvo...

A: Koje je samo po sebi jedan od simbola Amerike. Mislim, samo Irci su možda mogli to tako da izvedu, da to bude, na neki način, evropski stilizovano ali da bude sa osećajnošću koja, na neki način, premošćava te daljine itd. Kod Amerikanaca se, do tog vremena, to potpuno izgubilo. To su godine kada se pojavio Guns and Roses, a tu je nešto drugo govorilo iz njih. Ovakva vrsta rock'n'rolla se baš i nije svirala i čini mi se da su oni, zapravo, uspeli, na neki način da osavremene stadionski rock, što je dosta produžilo život rock'n'rollu kasnije i lepo je što se, na kraju, to i desilo, što su oni to uradili sa jednim punim uverenjem. A, omoti su im pratili, naravno, i bili su visoko estetizovani, zapravo, ali na neki način koji je odgovarao „mainstream“ publici. Nije suviše revolucionarno tu ništa bilo, ali je opet tu bilo, itekako, neke unutrašnje lepote i dinamike u tim fotografijama lica, pustinje, kaktusa itd i toj nekoj kombinacije crno-bele i zlatne.

K: To je slikano negde u Nevadi, čak je i to mesto postalo neka vrsta onih hodočašća gde hodočasnici dolaze na to mesto gde je slikan U2.

A: Vrlo verujem da je to tako, da...



Nothing's Shocking

Autor: Jane's Addiction **Datum izdavanja:** August 23, 1988 **Izdavač:** Warner Bros Records **Žanr:** Glam rock, Alternative rock

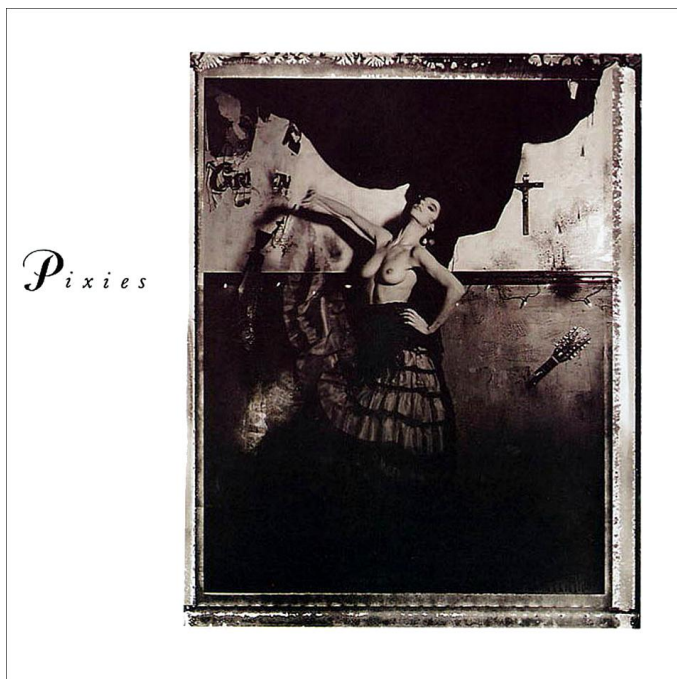
A: Aha... Jane's Addiction. Jane's Addiction su interesantna grupa, to je već početak 90-tih godina?

K: To su još uvek 80-te, 1989.

A: Aha, to je prvi album iz 1989. Mislim, oni su ti kao da je neko u Kaliforniji 89-te otkrio glam rock, ali u vreme jedne alternativne kulture. Oni su imali jednu dekadenciju koju su nosili sa sobom koja je kao David Bowiejskog tipa, a koju amerikanci nisu doživeli iz svog nekog miljea. I mnogo toga što je u Americi tokom alternativne kulturne revolucije 80-tih i 90-tih godina grundgea se desilo kao da su oni ponovo doživeli, ali iz svog miljea, nešto što se već desilo u Evropi, naročito u Engleskoj. Imaš tu sastave koji su, očigledno, bili inspirisani David Bowiem, imaš sastave koji su inspirisani new waveom, imaš sastave koji su ponovo otkrili funk i crnačku kulturu kao što su Red Hot Chili Papers koji su to propustili kroz punk neko čitanje. Sve je to kao super i to je bila jedna nova rock'n'roll mitologija. Jane's Addiction su bili deo te mitologije, ali kažem, oni su kao jedan glam sastav, zapravo, koji je američki glam sastav. Posle njih se pojavljuje Marilyn Manson koji je, na neki način, direktno naslednik i onoga što su Jane's Addiction radili. Poenta mi je u tome da su njihovi omoti bili na taj način, nekako, imali neki glamur, bez obzira što je ovo crno-bela fotografija.

K: Meni se dopada koliko je, u stvari, tu uneto angažmana u ovaj omot. Znači, napravljene su od gipsa ove figure...

A: Stvarno? Pa da, ovaj, Farrell je imao vrlo ambiciozna očekivanja sam od sebe. On je, beše, posle pravio festival "Lollapalooza". Perry Farrell je bio interesantan čovek, on je, očigledno, bio kao jedna vrsta centra jedne zajednice, jedne ekipe ljudi koja se okretala oko njega gde je bilo još ljudi, još umetnika. Nije Jane's Addiction sam po sebi samo bio... "Ritual de lo habitual" je bio album koji ih je proslavio, naravno, ali još krajem 80-tih godina, koliko sam ja čitao, je bilo jasno da se tu kreće jedan krug umetnika, mislim čak i filmadžija, pisaca oko njega. On sebe nikad nije ni smatrao isključivo rock zvezdom, nego mu je to jedna od uloga u životu itd. Tako da, verujem da se on duboko upuštao u osmišljavanje omota i postavljanje artworka koji je pratio i njihovu scenografiju, način oblačenja i šminkanja...Kompletna vizuelna ekspresija je bila njegovo delo.



Surfer Rosa

Autor: Pixies **Datum izdavanja:** Mart 21, 1988 **Izdavač:** 4AD **Žanr:** Alternative rock, College rock

A: Pixies, eto ti interesantan spoj američko-engleske estetike. 4AD, ali kasnije gitarsko izdanje. U svakom slučaju, do tad se već formulisalo, do kraja 80-tih godina, nešto što je bio trans-atlantski alternativni rock zvuk. Znači, My Bloody Valentine su ti, recimo, karakterističan primer toga. Oni su sa jedne strane imali taj „noise“ zvuk sa koji m su Sonic Youth krenuli 80-tih godina, ali My Bloody Valentine su ti, zapravo, prilično engleski zvuk...

K: To je „shoegaze“...

A: Da, ali to je toliko glasno i bolno, mislim, ja sam sada imao priliku da radim njihov koncert u Šibeniku, „Terraneo“ festival...to je...6000 ljudi, koliko je bilo tamo, jedno 4000 ja mislim da je otišlo. Jednostavno, to je bilo toliko glasno, to su bolele uši. Ali, tako treba da bude, zapravo. Ali, sada da se vratimo na Pixies. Pixies su ti Amerikanci, ali to je Boston, Massachusetts, to je ka Evropi najbliže što može biti. To je najengleskiji deo Amerike i nije ni čudo da su oni našli, kao i Throwing Muses, svoje mesto na 4ADu. Imao sam priliku da radim intervju sa njima, kada su bili u Beogradu 1990-te godine...

K: U SKC-u?

A: Da...imaš i snimak na You tubeu...

K: Ima?

A: Da, upišeš Pixies Beograd i gledaš ceo koncert, neko ga snimio. A na kraju tog snimka imaš delove iz „backstage“a gde vidiš i mene, kako pričam sa njima.

K: Jao...(smeh)...super!

A:...(smeh)...imaš cela ekipa neka naša koja se tu nešto muvala i tu se vrtim i ja, isto sam tupav ko i sad, nosio sam neki crveno-narančasti džemper...Ali, poenta je da su Pixies bili vrlo interesantan novi zvuk, zapravo. Taj alternativni neki zvuk koji je...oni su imali jednu stilizaciju koja nije bila tipična za američke bendove koja se, očigledno, dopala 4ADi produkciji koja je uložila dosta i dobila dosta od Pixies. Ta stilizacija je, nekako, bila vezana dosta za mitologiju zvuka 60-tih godina, bila u osnovi post-moderna i kada kažem 60-te mislim više na surf 60-tih, na pop 60-tih godina itd, samo, naravno, data sa jednim odmakom. Kao što smo malopre pominjali, tu je postojao jedan logičan odmak od svega toga, ali opet, do tog vremena, ta jedna vrsta ironičnog odmaka nije postala kritička, kako bih rekao, kao što je bila do tad. Nije se smatralo da je zvuk 60-tih godina možda malo zašeceren, da on sam po sebi se može identifikovati sa konzumerizmom. Do tad je on postao neko srećno i naivno doba koje se davno zaboravilo, kao neke crno-bele fotografije nas kako sedimo na plaži i trpamo pesak u koficu. U tom smislu su Pixies pozajmili dosta iz tog nekog veselja 60-tih godina, kao tog nekog veselog i melodičnog zvuka, ali su mu dali jednu dramatičnu, roknersku oštricu koja je opet odgovaralo kraju 80-tih godina i početkom 90-tih godina, u vremenima u

kojima se mnogo toga promenilo u našim životima i širom sveta, a u kojima više nije bilo mnogo mesta za nešto što je naivno, samo po sebi. I njihovi omoti su, na neki način, u vezi sa tim.

K: To je njihova prijateljica, slikana kao flamenko diva u nekom baru koji su oni izabrali.

A: Divan je omot, u svakom slučaju, ali je netipičan za američke bendove, mislim, ova slova su previše komplikovana. To nije preterano čitljivo. Interesantno koliko su oni imali te neke latino reference sve vreme. Verovatno je to njima predstavljalo, takođe, neko utočište, neku estetiku stilizovanu za kojom su oni, očigledno, vapili.

K: I dosta su bili „sam svoj majstor“ . Kada pogledamo njihove spotove koji su, onako, krajnje jednostavni, a genijalni. Onaj usporeni snimak, koji je, u stvari, spot za „Veloria“, ono kretanje preko kamenja...

A: Pa, što se tiče spotova, oni su bili vrlo ekonomični i tu su potpuno sledili tu alternativnu kulturnu logiku. Kad pogledaš spotove Replacementsa koje nisi stavila ovde, koji su bukvalno napravljeni tako što kamera stoji i ti vidiš koleno Paul Westerberga, a ide fantastična pesma. Ti ne vidiš ništa, a onda on ustane i ode i kao skloni ploču itd. Znači, izdavačka kuća im je to vraćala itd. Pa imaš ranije spotove Replacementsa, to je tek ludo, imaš onaj spot na kojem se oni nešto tuku i koškaju i statična kamera koja to nešto snimi i to je sve itd. Tako da to je u toj tradiciji, s tim što su Pixies, zapravo, druga ruka... ne druga ruka nego druga generacija u okviru tog procesa, ali interesantni su im omoti bili visoko stilizovani, u skladu sa 4AD estetikom i ta visoka stilizacija je pravila novi kontrapunkt i dodavala neki sadržaj na njihovu muziku koja je inače bila bogata. Prirodno jednostavna, a u stvari vrlo bogata u aranžmanima i idejama.

A: Ista stvar. Ovde je samo malo futurističkije dato. Ovo je srebrno – zlatna kombinacija na omotu što je potpuno nesvakidašnje i štaviše, čini mi se da je u heraldici takva kombinacija boja strogo zabranjena. Zlatna ne može sa srebrnom nikad da se kombinuje i bela sa žutim. Samo jedna zastava postoji, a to je Vatikan, kojem je taj izbor „dopušten“, ali ta vrsta nekih komplikovanih slova, koja se ponavlja opet...



Doolittle

Autor: Pixies **Datum izdavanja:** April 17, 1989 **Izdavač:** 4AD **Žanr:** Alternative rock, College rock

K: Ovaj omot je prilično komplikovan zato što su „23 Envelope“ pokušali da ilustruju više pesama. „Monkey Gone To Heaven“, pa brojevi 5,6,7 koji se pominju u pesmama... to, bukvalno, su slojevi i slojevi...

A: A možda je ovo onaj mali majmun kog su amerikanci lansirali u kosmos, inače?

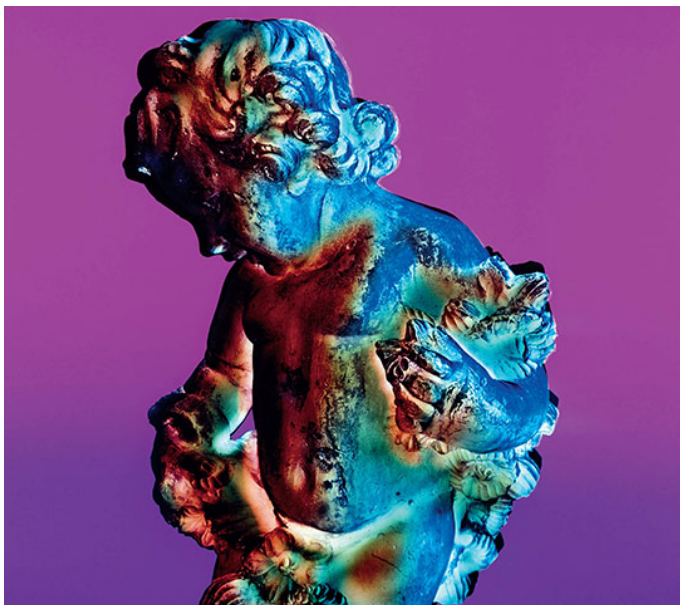
K: Ne, to je fotografija nekog punjenog majmuna, nije pravi.

A: Jel? Liči baš na one koje su slali...

K: Pa eto, možda i tu može da se napravi neka konekcija...

A: Interesantno, taj album sam izvukao iz svog cegera na tom snimku kad sam Black Francisu pokazivao taj omot, a on pita odakle ti to, jel ti to sa neke vrste crnog tržišta (smeh)? Ne, doneo mi drug iz Londona. On je bio, ups, izvinjavam se. To nije bilo da se kupi kod nas, ali si mogao da kupiš na Disko marketu u SKC-u,

mogao si da nađeš ako neko donese. Ja sam stvarno imao tu ploču i baš sam voleo Pixies. Ta neka njihova ekstatična pop muzika koju su svirali koja prosto nije imala pandama u tom trenutku, a bila je rokerski nekako, ali to je bilo to što sam rekao – ekstatična pop muzika.



Technique

Autor: New Order **Datum izdavanja:** January 30, 1989 **Izdavač:** Factory **Žanr:** Alternative rock, Techno, Acid house, Alternative dance

A: New Order. E, pa lepo. Ovaj album slovi za najkompletniji album sastava New Order kao album, ali ja nisam siguran koliko je to istina. Oni su kasnije, možda, snimali i kompletnije albume, ali u tom trenutku kada je snimljen, 1989.godina, njihovi prethodni albumi su bili, uglavnom, par singlova, a ostatak se malo možda „punio“, ali ovde su se pokazali kao bend koji može album da popuni i oni idu tu na neku... ovo meni nije mnogo daleko od nekih ideja Joy Division, samo je to sad dato u koloru...

K: Da, i to u ovom tehnikoloru...smeh...

A: ..smeh..tehnikoloru, da.

K: To je neka figurica koju je Peter Saville nabavio, pozajmio ili iznajmio, čak tako nešto, iz neke antikvarnice...

A: Ali, opet, ta jedna vrsta duhovne uzvišenosti u svemu tome, samo je dato u jednom tehnikoloru koji je onako kao...

K:...kao u nekoj suprotnosti sa...

A:...ali, poenta je u tome da je i dalje to neka uzvišenost, samo u novim vremenima koja su totalno tehnikolor. Ali, opet se tu pojavljuje jedno izmicanje od te neke potrošačke formule, u stvari, koja je dominantna već u to vreme i te kako, u tom smislu što ovde nema imena albuma, nema ničega. Ti, u stvari, moraš na osnovu šifre vizuelne da shvatiš da bi to mogli biti New Order.

K: Da, ima nekoliko tih albuma, ja mislim da je kod New Order to najčešće bio slučaj, da je trebalo malo da se pomuči čovek da vidi ko je autor.

A: Ti, ako ne znaš da su to New Order, ti, u stvari, ne znaš ko je autor ove ploče i to je namerno urađeno bilo tako. New Order su striktno vodili računa, uvek u svojoj karijeri o tim antikonzumerskim načinima tretiranja svoje umetnosti, odnosno svojim dostignućima, iako su, naravno, kao i svi drugi pokušavali da prodaju što više, ali oni su sa tim anti dizajn pristupom, na neki način, nalazili svoju publiku i komunicirali sa svojom pravom publikom.

K: Jeste, to i sam Peter Saville kaže, da je, naravno, pošto je on radio i druge stvari osim grafičkog dizajna omota ploča, kaže da je to potpuno drugačiji pristup u radu. To nije isti odnos kao klijent- dizajner već je Peter Saville bio kao član tih bendova. Mislim da nemam više omota...

A: Mogu samo još da kažem da je ovaj omot, jednako kao i „Closer“ album, nekom lepotom priziva. Kao da iz tebe pokušava da izvuče nešto plemenito, ako još postoji i pozivajući se na parametre klasične umetnosti, prosto na ljudsku lepotu i na savršenost skulpture itd, jedino što je u skladu sa novim vremenima on, prosto, da bi vizuelno komunicirao i da bi bila ta poruka jednako jaka, kao što je bila na „Closer“, u drugim mračnijim vremenima, kada su samo dve boje postojale, ali zaista 1979-te i 1980-te godine i dalje imaš crno-bele televizore, nemaju svi ljudi kolor televizore, a ove godine već su svi imali kolor televizore i postaje sve u koloru. Prema tome, to nije ništa daleko da se tu pokazuje koliko su New Order, zapravo, ne nastavljači već logičan produžetak Joy Division.

K: Dobro, jel možeš da mi opišeš kako je izgledao ceo taj proces kada kupiš ploču?

A: Moja omiljena prodavnica ploča u 70-tim godinama je bila prodavnica „Kultura“. To ti je prodavnica u Maršala Tita bila, to ti je kada kreneš sa Terazija ideš levom stranom, pre Skupštine grada, pre Starog dvora, imaš sad na čošku neki „Lilly“ valjda, a pre je tu bila, valjda do skoro, neka turistička organizacija, a pre toga, jedan ili dva ulaza, uđe se unutra, pa imaš dole u prizemlju, pa imaš nešto gore nešto...

K: Sećam se da je tu bila prodavnica...

A: E, pa ta „Kultura“ je bila predivna prodavnica...

K: Pa je tu posle bila knjižara...

A: Jeste, bila je knjižara, do skoro, relativno. E, tamo je dole radio, šef prodavnice je bio, čak sam ga upoznao, zvao se Šandor Tot. To je, očigledno, čovek kao prodavac, vrlo širokih pogleda, mogao si da kupiš, recimo, Laibach, prvi album, kada se pojavio, Borghesia, prvi album...Njega nije mrzelo da ide u sitne nabavke, po recimo 10 ploča nekih, pa r ploča nekih vrlo opskurnih, Disciplina Kičme...

K: Jel to bila državna prodavnica?

A: Pa da, to je bila državna firma, kao što su sve firme bile državne. „Kultura“ je samo prodavala školske neke stvari itd neke knjige, a imala si i odeljak sa pločama. E, ali mislim da je poenta bila u tome što je Šandor Tot vrlo to, onako, široko postavio i gledao da za sve ukuse ima po nešto i bilo je i jazza i bluesa i svega ostalog što se pojavljivalo, ali imao je sve od svih. Znači, on je nabavljao i od Helidona i od Dokumentarne i od malih izdavača kao što je Škuco, koji je imao jednu ploču, ali pratio je, očigledno je pratio i znao. A, inače je izgledao onako, imao je kratku crnu kosu, običan neki sako, čak ono znaš onaj sivi pa sa nekim narančastim kockicama itd, izgledao je kao neki trgovački putnik, zapravo.

K: Što jemožda i bio...smeh...

A:...smeh.. Što je i možda bio, ali u tom smislu da je vrlo prosečan bio u tom praćenju muzike. Ja ne verujem da je on to slušao kući, zaista, ali je shvatio da tu postoji tržište i da on treba da proda jer, pritom, on je jedini bio koji je imao te ploče u gradu. I tako, u to vreme je bilo stvarno, dođeš i ne možeš da veruješ šta svetu ima. Sve što možeš da vidiš, da znaš da postoji na tržištu, imaš u toj prodavnici. U PGP-u nemaš sve, u Jugotonu nemaš sve itd tako da „Kultura“ je bila najbolje snabdevena sa svih strana i, kažem ti, imala je tu neku širinu. Došao si pa si tako listao albume, bukvalno i gledao šta je kao...

K: Jel su oni bili izloženi da može da se pristupi, a ne kao u Beogradanci stoje ovako pa ona tetka...smeh...

A: Ne, ne, ne, to je sve bilo na dohvat ruke, na policama i ti si mogao da prideš ormanu i skidaš jednu po jednu, pa proučavaš, pa svi stojimo jedan drugom nad glavom, pa se sladiš, pa se ćuškaš tu sa nekim da dođeš do neke ploče, bude baš prilična gužva i tu su znali, takođe, da upadaju razni gosti iz istočno evropskih zemlaja, iz Poljske, iz Mađarske koji su dolazili da kupuju ploče, pa traže, pa mole, pa kupuju na količine nešto, kao daj 5 ovoga daj 5 onoga. Ali, u svakom slučaju, bilo je interesantno u tom smislu naobrazbe. Ti dođeš tamo i, zapravo, kao da si ušao u biblioteku. Ti sad čitaš te omote, ti sad čitaš ko je tu...i onda ja sam već povezujem ko je sa kim radio. Ovaj čovek koji je radio ovaj omot je radio onaj omot tamo i ti tu informaciju nemaš, pa je imaš. „Džuboks“ je pokrivaio, naravno, donekle dok je postojao do 1983. I nije on tu izvukao sve paralele i oni su napisali, recimo, da je čovek koji je radio omot, nemam pojma. za David Bowiea posle radio omot, lupam, i za Bruce Springsteena i šta sad to znači? Itd. Nije baš tako bilo, ali recimo bilo je tu nekih interesantnih otkrića koja su, ako uzmeš pa čitaš ona sitna slova, ko je producirao šta...Mene je to sve jako zanimalo, kako se nešto napravilo, kako je došlo do tog izraza, zapravo, i to mi je bilo uvek uzbudljivo, kao i biografije umetnike. To mi je bilo uvek kao kako je on to napravio svoje i onda kada sam, posle, počeo da pišem onda sam, zapravo, verovatno iz toga izvukao svoje neko pisanje jer sam tu, ujedno, pokušavao da protumačim kako je došlo do toga i da protumačim odakle taj izraz, čemu on služi i koji je smisao toga i zašto je do njega moglo da dođe samo na taj način. Inače, mislim da bi to bila prava funkcija kritike, da ti protumači delo i da je to prava kritika i preko toga još mislim da je prava muzička kritika uvek i društvena kritika, istovremeno. To je jedan dosta složen i kompleksan zadatak pred kritikom koja mora, pritom, da ti posreduje, da ti predoči emotivan doživljaj toga, da bi bio pravi tekst o nekoj muzici. Sad, omoti

su, naravno, deo toga. To ti je prva informacija neka koju vidiš, tako da to jeste bilo dramatično onako kao čuo si za neki Fleetwood Mac a onda gledaš njihov album u njegovoj lepoti i veličini i sad ti je to kao interesantno. Da li ćeš ispasti glup ako kupiš tu ploču, mislim prvo pred sobom a onda, možda, i pred drugovima. Ali, onda sve nekako gledaš da izabereš ploču koja će ti imponovati da je nosiš kad ideš negde. Ti kad ono omot poneseš to ne može da se ne vidi, to je veliko itd. Dobro, možda je zapakovano itd, ali ćeš možda posle nositi od kuće do kuće, kod nekoga itd.

K: Jeste, nama je to isto bilo interesantno, to nošenje ploča. Sad sam skoro pročitala jedan tekst o starkama. Novinar je pisao, kao sada starke postoje ovakve ili onakve, malo mi je bezbeze bilo kad su ovi iz Crvene Jabuke počeli da ih nose, pa to nije više bilo to, ali kaže mi smo, eto tako, kad smo bili mladi, odemo pa kao kupimo ploče i nosimo te ploče, pa ja sam kao jedno vreme nosio Pink Floyd, a moj drug je nosio Jethro Tull npr i kaže onda smo mi to tako nosili pa sledećeg meseca promenimo pa nosimo neke druge ploče...To je bilo kao deo odeće, maltene, kao eto neka poruka eto ja to slušam, ja pripadam tome...

A: Normalno, tako je bilo kad se kod nas pojavio prvi album Crosby, Stills, Nash & Young, „Deja Vu“, nemam pojma, on je objavljen tek 1979.godine, to je za hipike bilo ono uff!



I ono što se pojavilo od Stranglersa „No More Heroes“ sa svim onim karanfilima, to baš i nije bio klasičan punk album, ali recimo „London Calling“ da.



Mislim, to su omoti koji tebe identifikuju ako ih ti nosiš okolo, zna se kom krugu ti pripadaš i kako razmišljaš. Mislim, mene, moram ti priznati, mene malčice, mislim jeste to sve lepo, romantično i uzbudljivo, ali ja nikad nisam hteo da budem uhvaćen u te pravolinijske obrasce - identifikovane zato što mi nikad nije bilo prijatno da se identifikujem po nekoj grupnoj pripadnosti. Uvek sam držao do toga da ima sam svoj izbor i da imam pravo da slušam punk a nosim dugu kosu...smeh...I posle sam našao slike svih tih engleskih pankera, to ne da je bilo malo uobičajeno nego se veći deo njih nije ni promenilo, samo Pistolsi, pola njih je bilo čupavo...

K: Možda je ta stilizacija ovde kod nas ovde bila stroža nego što je to stvarno u originalu bilo.

A: Tako da mogao sam se videti sa raznoraznim pločama pod miškom...smeh...

K: Dobro, ali ipak kad neko nosi ploču pretpostavlja se da taj nešto zna o tome, on ipak nije sad neki levi, on prosto se umreži u tu kulturu i zna, poznaje materiju...smeh...

A: Tako je, sve je to istina. Uvek me je nerviralo kad sam viđao te omote ploča po rođendanima koji su tad bili glavni način našeg okupljanja mimo škole, ako izuzmeš kad visiš u dvorištu, a opet je to pored škole i kao, dođeš, a neko je na omotu ploče napisao „Srećan rođendan!“ . A ima i druga varijanta, još starija varijanta, koja je vladala jedno vreme u Beogradu, posle se izgubila, hemijskom je napisano pored pesme kao kakva je pesma, sentiš, ne znam da li se sećaš toga?

K: Ne, ja sam imala Janis Joplin sam dobila od neke drugarice, pretpostavljam da je od mame uzela, ne znam, Janis Joplin sa posvetom, onako preko one njene crvene kose je pisalo...

A: Užas. Ali sa druge strane , kao, pazi sa B strane, to je bila čitava kultura 70-tih godina, da napišeš da se ne zbuniš kad puštaš muziku na rođendanu da znaš šta je kao sentiš. I onda se zagrimo i plešemo. Ili tako, neka brža pesma pa latino, a sve piše sa strane, to je neko proučio i provalio da ti ne bi pogrešio. Ali, kao omoti su, stvarno, na neki način bili deo rock izraza i tvog izraza ličnog i bilo je, naravno, uživanje gledati ih, mirisati i opipavati itd, tako da kad se, posle svega, to izgubilo, neopisivo mi je teško bilo, zapravo. Tek onda shvatiš koliko ti omot znači. I dalje volim da imam ploču upravo zbog toga što taj gabarit te vinilne ploče tj. njegovog pakovanja omota, govori mnogo, između ostalog, i o toj muzici, o tome šta ćeš čuti tu. Sam omot je umetnički čin i kako je zapakovano. Da li je dvodelni, trodelni, jednodelni, sve imaš unutra, ceo jedan mikrokosmos jedne grupe itd.

K: Ipak, kada ga držiš u rukama, tu neku veličinu, to je potpuno drugačiji doživljaj, nekako intimniji nego kad gledaš neku izložbu...

A: To je kao zvučna knjiga, jedan svet u koji ulaziš i omot je uvod u taj svet.

K: Bilo bi lepo da sa ovim završimo, ali imam još jedno pitanje. Da li ti je poznato neko ime u svetu dizajna omota?

A: Pa, jedini koga poznajem da je radio neki omot albuma je Nikola Tamindžić koji je radio omot za grupu Overflow, pošto sam ih povezoao. To je odlično uradio, Nikola Tamindžić, moj drug, on je fotograf koji živi u New York-u. Overflow je tražio nekoga u tom trenutku da im uradi dobre fotografije, ekspresivne, koje bi

malo bile drugačije od nekog punka. Oni su našli divan spoj kada su se upoznali. Nikolu znam, druge neke dizajnere ploča, osim Koje koji je sam radio...

OVERFLOW



HIT TIME

K: Ne da li ih poznaješ, nego da li ti je poznato ime ili da li ti je nečiji rad posebno, onako, dobar...

A: A, to, misliš, onako, neko koga ja volim, od umetnika? Mislim, pa sad, teško je reći, Corbijnove fotografije su same po sebi umetnički radovi, pa su njegovi omoti u koje je bio uključen, bili jako...

K: On je i za Depeche Mode radio...

A: To je zato što on ume da gleda na taj način, on ume da vidi u stvari nešto, kroz taj foto aparat. Mislim, prosto, u njegovom oku je ta lepota tih njegovih omota, tih njegovih fotografija. Nekako, mogao bih da izdvojim celinu ploče i omota, omota i zvuka i naracije koja je skrivena u svemu tome, kao total design, koja počinje sa omotom. Ne znam, razni umetnici koji su radili na omotima su imali uspešne i ne mnogo uspešne radove. Šta ja znam, mislim Cocteau Twins, 23 Envelope, prilično cenim kako su oni to radili, ali oni su počeli posle da se ponavljaju. Pink Floyd isto imaju vrlo zanimljiva... oni su se trudili pa da se ne ponavljaju pa su se u tom trudu ponovo ponavljali, posle izvesnog vremena. Ne mogu da kažem da je meni nešto preterano priraslo za srce da bi ga sad ono citirao, naveo kao svog rock heroja, mada je bilo fantastičnih omota. Ali, kažem ti, problem je u tome što ja i za umetnike za koje sam najviše vezan, pa ima njihovih ploče koje znam da su bezveze, ne trebaju mi njihove ploče kući, ne želim da ih slušam, ne želim da ih imam. Pa ista stvar i sa omotima. Ja ih gledam kao deo jedne ploče, jednog zajedničkog izraza sa tim umetnikom i onda su mi neki posebno dragi jer je ta ploča veličanstvena itd. Neki put je omot bolji od ploče, naravno, ili je ploča bolja od omota, ali je najbolje kada se sve to podudara i pogodi i onda imam vezana dobra osećanja za te koji su, gde je naracija...kao što sam ti pokazao Joni Mitchell „Hejira“. Tu postoji, zaista, lepo jedinstvo između onih uvodnih slika koje vidiš, omota koji se otvara itd do njenih tekstova i kompletnog odnosa prema toj poeziji i onoga što se dešava u toj naraciji, sve vreme. To su mi, recimo, najlepší omoti. Opet, nisu svi omoti Joni Mitchell dobri, daleko od toga.

K: Ima ih običnih, da...

A: Pritom, ona je volela da slika i slika i dalje i slikala je za neke od svojih omota, ali recimo taj mi je prilično dobar. Mislim, mogli bi smo dugo na tu temu, ali evo, ukratko, nemam ni jednog heroja među ljudima koji su pravili omote.

K: A, reci mi, jel i dan danas kupuješ ploče ili ono, uglavnom, mp3 format?

A: Nećeš verovati ili ćeš verovati, ali prosto, ne znam, toliko nemam vremena da slušam muziku, uglavnom, na kompjuteru, sa youtubea, sada kada je uvedena ova opcija full album, toliko gledam da nadoknadim stvari koje nisam mogao da čujem nikada ranije ili o kojima sam samo čitao. Recimo, kompletni brazilski tropikalia taj pokret, koji je pravio jednu od najuzbudljivijih muzika krajem 60-tih, početkom 70-tih koji je nama bio nedostupan, sada je dostupan. To su ploče João Gilberto, Caetano Veloso, Gilberto Gil itd. Mi smo čitali da te ploče postoje, one su otkrivene tek 80-tih godina kada je počelo da se priča o world music, pa kao eto tamo i to, ali to uopšte nije world music, to je njihova mešavina između bosa nove, psihodeličnog rocka i

jazz improvizacije. To je vrlo otkačena, smela i avangardna čak muzika za svoje vreme do koje nismo mogli da dopremo. To mi je vrlo uzbudljivo, da okrenem tu stranicu u istoriji i tako...

K: Ali, to sve u digitalnom formatu?

A: Sad sve možeš da čuješ besplatno. Muzika postaje, prosto, nemaš potrebe da je imaš na taj način na koji se nekad imalo, ona je dostupna kao voda iz slavine. Nije još došlo to doga, ali će se to desiti u nekom trenutku, kao kablovska televizija, eventualno malo platiš, pa imaš kao beskonačno muzike...

K: Pa dobro, recimo kao Last Fm, samo teče...

A: Postaje ključno da ti imaš svoj stil i da znaš šta te interesuje itd. Poenta je u tome da imaš stav kada pristupaš toj sada omni prisutnosti, sveprisutnosti sve muzike.

K: To je kao neko naličje onoga što je bilo. Sada treba imati neku svoju selekciju.

A: To je, inače, nešto što sam čuo, na nekoj konferenciji na kojoj sam bio, pre dve godine u Parizu. Nisam znao za taj podatak, zaista, da kada bi smo sada stali da proizvodimo muziku, apsolutno, otprilike za 70 godina životnog veka čovek ne bi uspeo da presluša sve ono što je do sada snimljeno. A sad se proizvodi više muzike nego ikad, na dnevnom nivou i sve više ljudi će proizvoditi muziku i sada je pitanje samo ko će to slušati? A možeš da slušaš samo ako imaš stav. I time se u digitalnom svetu zaoštava pitanje tvog stava i tvog pristupa kreaciji i izrazu te kreacije i kao, smislu cele te aktivnosti. Samo, plašim se da tržištu ne odgovara da to ima smisla koje je do sada imalo, nego da pokušava da obesmisli taj smisao, ljudski čin koji se krije iza svakog uspelog umetničkog izraza. Između ostalog, čini mi se da zato i dolazi do tog obezličavanja muzike, u smislu da sada nema tog omota albuma...

K: Jeste, ali sad se gase i drugi izvori informacija, kao što je npr, i to se gasi nekako prirodno, odumiru, kao što je npr radijska emisija ili štampani mediji, sve se manje i manje konzumira, a to su bili neki putevi saznanja, neke razmene informacija...

A: Utire se ljudski čin iza umetničkog čina zato što to ne možeš da prodaš, a sve se pretvara, na neki način, u nešto što je predformulisano i pošto najveći deo muzike sad pravi na kompjuterima koji ima ograničen broj sposobnosti, zapravo, koliko god oni pričali da je to pojednostavilo i pojeftinilo pravljenje muzike, u stvari, ti u kompjuteru imaš određen broj bitova, taktova itd dok ljudski prsti to ne poznaje. Tu neograničen broj varijacija postoji kada čovek svira. Disko muzika je, odjednom, počela da zvuči interesantnije i toplije nego što sam se ja sećao, kao nečeg repetativno, dosadnog i ubitačnog, kao mlin za kafu. Toliko se puštala, da je niko nije voleo, od onih prvih formativnih dana 75,76,77. Pre jedno 4-5 godina stojim tu baš u Domu Omladine, pored sale Amerikana i šanka puštaju neki disko, stojim sa Kojom i kažem, ovo što sam sad tebi rekao, mislim, ovo zvuči dobro! Jesi, kao i ti, primetio istu stvar? Pa kaže, da, naravno, isto sam primetio. Ko bi rekao da će doći do toga. A znaš zašto, sad on kaže kao muzičar, ti možda sad to ne čuješ, ali ja to čujem kao muzičar, oni kad sviraju greše. Ovaj je, možda, malo brže odsvirao bas, u jednoj sekundi, u drugoj sporije, ovaj ne udara svaki put činelu pravilno, a današnja digitalizovana muzika ne poznaje mogućnost greške i ti sad čuješ jednu muziku koja je apsolutan proizvod, totalan proizvod.

K: U stvari, to je ono što je totalno artificijalno, nema prirodnosti u sebi...

A: Ima u tom nekom izboru kako da ukombinuješ te elemente, što je potpuno drugačije. Disko muzika je sada neviđeno topla muzika zato što je sve odsvirao neko i uvek, tako je fiziološki postavljeno, ne možeš ti da održiš ritam beskonačno tačno precizno. Delić sekunde da promašiš, ali ta greškica jedna daje tu ljudskost i toplinu muzici kakva je nekad pravljen, u analogna vremena.

K: To je i u dizajnu. Prosto, digitalni mediji forsiraju jedna rešenja na uštrb drugih rešenja. Znači, nije samo to da ne mogu da se postignu te različite finese, nego forsira jedan određeni način razmišljanja. To još dodatno osiromašuje tu priču.

Intervju sa Momčilom Rajinom, istoričarem umetnosti, rok muzičkim kritičarem i novinarom i dizajnerom omota gramofonskih ploča

K: Za ovaj razgovor nije potrebna neka priprema, a vi ste se time i bavili...

M: Da, da, ja sam diplomirao na Istoriji umetnosti. Tema je bila „Rok grafika“, to su znači omoti ploča bili i plakati. E, sad, to je bilo 1978. godine, znači to je još uvek rana faza, jel'...

K: Pa to je baš period koji mene interesuje.

M: Da...i najekspanzivniji u tom smislu, taj plodonosni. E, sad, ako se fokusirate baš na fotografiju, onda pretpostavljam da ćete morati neku istorijsku liniju da povučete, a tu onda bi trebalo pogledati npr. džez produkciju tamo još od '50-tih i '60-tih je to krenulo i uopšte pop produkciju '50-tih i '60-tih jer je tu fotografija bila dominantna, u tom smislu. Još i pre rokenrola, mislim tipa Sinatra jer sve je to podrazumevalo, pre svega, portret na omotu ploča. I tu se nije daleko odmaklo osim što je rokenrol uneo te novine, u smislu da je ipak nastojao da naglasi ekskluzivnost i energičnost te muzike. Tako je čuveni onaj prvi album Elvisov sa ovim slovima...

K: ...Jeste, i The Clash su posle to koristili...

M: Da, da...jer je to sada bio neki drugačiji odnos naspram uobičajenog tog portretnog prikazivanja autora.

K: Meni se tema fokusira baš na '70-te i '80-te. '70-te kada je bila najveća produkcija gramofonskih ploča i '80-te koje su u stvari kraj već, počinju diskovi, ali se negde omot zadržava kao važan deo...

M: Recimo, tu je među glavnim bio fotograf Anton Corbijn, jel?

K: Dobro, Anton Corbijn, da...Sad, nisu višetoliko samo fotografi već uopšte način korišćenja fotografije da bi se, zapravo, izvršila prenamena te fotografije da bi se nešto kazalo ili da bi se uspostavile neke nove reference kao, recimo, kod The Smiths-a. Oni su baš poznati po tome, Morrissey je koristio isključivo fotografije na omotima.

M: Da, da...I na albumima i pogotovo na singlovima su oni stalno se referisali tu...Sad je, ne znam, da li „Uncut“ ili „Mojo“ je, povodom 30 godina The Smiths-a, pa je ogroman portret njihov i onda ima i osvrt na omote, kako se te referisalo.

K: Jeste, to mi je neko polazište da fotografija menja svoj život tako što se sjedinjuje sa pločom, počinje neki svoj drugačiji život.

M: Da, ona ostaje to što jeste ali menja kontekst, na drugačiji način se čita.

K: Uopšte, mislim taj odnos prema ploči kao objektu, samim tim i fotografiji prema objektu su prilično slični, kao što im je i sudbina slična. Uopšte, taj život fotografije i razvoj tehnologije fotografske jako liči na razvoj ploče i, uopšte, ovaj taj neki „revival“, povratak analogne fotografije i povratak ploče su koincidirali, nekako se u istom momentu dešavaju i tek kroz ovaj rad sam počela da uvidam da postoji neka veza između ta dva medija. Sa jedne strane ploča koja beleži zvučne talase u onim brazdama i fotografija koja beleži svetlosne talase koji su, negde, još uvek direktni taj mehanički odgovor na originalne talase dok kod digitalnih zapisa imamo to prebacivanje na drugi jezik, kodiranje u stvari, i onda posle dekodiranje da bi se to videlo ili čulo. I, onda, možda negde nije ni slučajno da se danas, u toj zasićenosti digitalnim sredstvima, čak i kod onih koji su kasnije rođeni, prosto postoji potreba za nekim tim fizičkim formatom, direktnim. Tako da dosta tu ima isprepletanog i tog tehnološkog i emotivnog i estetskog i antropološkog u svojoj celoj toj priči. Jedna multidisciplinarna tema.

M: Pa, fino.

K: Konačni moj cilj, iz čega je sve to počelo, jeste upravo ta simbioza fotografije i dizajniranih predmeta i ta neka promena u savremenom dizajnu, te paradigme da sada više nije bitno da li je to funkcionalno, ustvari to se podrazumeva da je funkcionalno i da je estetski prijatno, ali ono što je sada u fokusu kao komponenta dizajna to je ta emotivna komponenta, odnosno afektivna, da želimo i da ustvari komuniciramo sa predmetima. Da ih volimo, da nam znače.

M: Da, da...Pa, sada, u tom periodu na koji vi se fokusirate ta emotivna linija je bilo još snažnija nego što je danas. Ta tehnologija ipak ima tendenciju da malo „spušta“ stvari, da ih ne čini toliko emotivnim, valjda zbog količine, pre svega, i obilja informacija i te lakoće sa kojom se stiže do cilja. Verovatno je, u tom smislu, taj period bio naglašenije emotivniji.

K: Imam neka pitanja koja bih vam postavila koja se poklapaju sa pitanjima koja sam postavila dosadašnjim sagovornicima, prosto kada objedinim sve te razgovore da bih dobila neku zajedničku liniju. Naravno, odgovori se razlikuju tako da biće i drugačije. Pa, eto, u tom smislu, da li možete da se prisetite na koji način ste dolazili do ploča u tom periodu kada su one bile zaista aktuelne i kako je izgledao taj prvi susret sa novom pločom?

M: Pa emotivno u svakom slučaju. U '60tim ja sam bio mali tako da mi je dodir sa svakim vinilom činio ogromno uzbuđenje, a tada je to bila poprilična retkost. Licencno su bila objavljena tek nekoliko tih rok albuma, ono što je ušlo u svaku diskografiju ljudi koji su tada počeli da slušaju tu vrstu muzike. To su bile, pre svega, ove dve kompilacije koje je, ja mislim, Jugoton objavio, to su „A Collection of Beatles Oldies“ i kompilacija Rolling Stones-a „High Tide and Green Grass“ i RTB je u tom periodu imao bar jednu zanimljivu kompilaciju koja se zvala „Britt singer now“? koja je pokazivala gitarsku englesku scenu bez Beatles-a i Stones-a, mislim koja je bila vezana valjda za Fontanu ili tako neku diskografsku kuću. E, sada u '70tim godinama pošto je došlo, naravno, do eksplozije opšte u svetu produkcije, cene su očigledno padale zbog ogromnih tiraža i zbog ogromne ponude koja je bila u opticaju tako da se i ta stvar menjala i kod nas, u smislu da je polako počeo da se pojavljuje veliki broj ploča. Šta ja znam, možda bi sada bilo zanimljivo setiti se šta je u tom trenutku bilo strašno popularno, ali ja mislim da su tiraži i u našoj zemlji u tom periodu bili već respektabilni. Naravno, ne kao u svetu, kao u Engleskoj, Nemačkoj, Francuskoj, Italiji, ali u svakom slučaju nisu bili za potcenjivanje. Mislim da je ABBA kada je počela da objavljuje albume da je RTB sasvim solidno živio od produkcije ABBA-e, da su to bili tiraži od preko 200 000 ploča, mislim vinila. „Saturday Night Fever“ isto muzika iz filma sa Bee Gees-ima i uopšte Bee Gees-i tog vremena kada su prešli u disko produkciju to su bili ozbiljni tiraži. To se, malčice, posle promenilo negde s kraja '70tih i početkom '80tih godina kada su u opticaju ušle kasete i mislim da su malo poremetile taj odnos, ali dobro, ljudi su kupovali i jedno i drugo, mislim ovo za nošenje i kućnu upotrebu, nisu morali više vinile da nose na žurke ili na bilo kakve zabave, sve je to bilo lakše sa kasetom. Možda su kasete ipak malo poremetile taj odnos, ali se toga dosta pojavljivalo i u tom trenutku to nije bilo jeftino, nijebilo baš jednostavno dolaziti do vinila. Kao prvo, ako ste želeli nešto izvan one ponude koja je bila relativno skromna za sva naša interesovanja toga vremena...jer kako to biva već muzička industrija je ograničena, pogotovo licencna i industrija kod nas je bila ograničena time da je ona mogla da sklupa ugovore tek sa nekoliko svetskih kuća pa je RTB imao, ne znam, sa Fontanom, EMI...To jesu sve velike kuće i dobar deo autora je bio povezan za njih, Jugoton je imao sa EMI, Suzi je kasnije ušao u tu priču sa Atlantic-om i sa CBS-om što je pokrivalo popriličan dijapazon te svetske produkcije tako da nismo mogli da se žalimo da mi nismo baš informisani ali tu sad uvek ima, kako to biva, u toj vrsti posla koliko god da vam ponude vi tražite i više. Imate interesovanja da shvatite i nešto dalje od svega toga te smo se mi dovijali na razne načine. Negde, krajem '60tih, se sećam, početkom '70tih da smo direktno naručivali ploče iz Engleske, čak u nekom ranom periodu je bilo dovoljno da stavite novac, dinare u kovertu, pošaljete narudžbinu u Englesku i da vam to stigne. Mislim, kada su u pošti shvatili da se to malo češće dešava, pa su otvarali ta pisma, pa tako su prestale da nam stižu pošiljke na taj način, ali onda smo morali već banke da koristimo da bismo naručivali. E, sad je bio tu tako uzbuđljiv period jer dešavalo se da dobijete od tih distributera engleskih koji su distribuirali po svetu na taj način svoja izdanja da dobijate katalog koji je bio pripreman i za ona izdanja koja tek treba da se pojave u Engleskoj pa se dešavalo da smo često mogli da dobijemo neko od izdanja tog vremena čak i pre nego što je zvanično objavljen u Engleskoj. I sad možete da shvatite koje je to uzbuđenje kad stigne ta pošiljka. E, sad, neki put naši su stalno menjali ta pravila pa smo morali da ih molimo da nam šalju po dve ploče u kartonskoj toj kutiji da ne bismo plaćali carinu. E, ako bi oni spakovali po 2, 3 ploče onda smo morali da plaćamo još i dodatnu carinu što, naravno, niko nije imao toliko para, u tom smislu, da je mogao da se razbacuje. Ali, da, to je stvarno bilo veliko uzbuđenje. Rokenrol je u tom trenutku bio u punom zamahu, mislim i u produkcijom i, uopšte, u tom smislu masovnosti tako da se toga, na mesečnom nivou, pojavljivalo 10, 15, 20, 30 izdanja koja ste želeli stvarno da čujete. Svi su bili aktivni, Led Zeppelin, Pink Floyd, Emerson Lake & Palmer, Jethro Tull, Deep Purple...svi. Tako da je to bilo strašno uzbuđljivo i čovek je nekako morao ipak da se orijentiše. E, sad, ja sam početkom '70tih počeo da studiram Istoriju umetnosti i dosta sam rano, valjda sam

po prirodi takav, imam taj neki eklektičan odnos prema stvaralaštvu i prema umetnosti, tako da sam ja bio strašno ljubopitljiv prema svemu i želeo sam da čujem sve muzičke izraze - i soul i bluz i klasični rokenrol i progresivni rokenrol, ali shvatam da su ljudi već u to vreme se polako orijentisali ka nekom određenom izrazu i nastojali da to prate. Dakle, bilo je užasno veliko uzbuđenje, pogotovo to kad otvorite tu kutiju i taj prvi dodir već sa slikom koju taj vinil nosi jer osim neophodnih podataka koje ste želeli da pročitate na njemu i eventualno ako biste, pride, dobili i tekstove koji su već zgodni da razumete o čemu autor govori, sam vizualni taj dodir je bio uzbudljiv zato kako je u produkcijom smislu, u tehnološkom smislu kako je to sve to počelo da napreduje, a interes za muziku je upravo to i proizveo, da ta brzina bude i veća nego što bi se to i pretpostavljalo... Znači, Beatles-i su snimili tek poslednje albume na 4 kanala, a već u '70tim godinama se snimalo na 24 ili 32 kanala i već krajem '70tih na 64 kanala, prema tome u tom tehnološkom smislu ta stvar se strašno brzo razvijala tako se i taj odnos negde osećao i na omotu. Sve su to mladi ljudi koji su želeli što brže i što najjednostavnije, najefikasnije i najefektnije pokažu svoje tendencije. Tu je bilo svih vrsta postupaka od onih eksperimentalnih do onih umetničkih. Taj stav sa omotima je prilično zanimljiv zato što sa jedne strane postoje ljudi koji verovatno malo i preteruju kada to kažu pošto je prvi dodir u prodavnici u kojoj imate stotine izloženih vinila, vi prvi korak imate vizuelni i što je efektniji omot on će vam lakše privući pažnju i u tom smislu su ljudi tvrdili da na prodaju neke ploče barem 30 posto utiče izgled, odnosno pakovanje kako je ona spremljena. Sa druge strane bilo je i ljudi koji su tvrdili da to uopšte nije važno, da to nema veze jer kao ime prodaje ploču i svakako novi album Beatles-a, Stones-a zapakovan kako god on će se dobro prodavati. Sa druge strane, ono što, svakako, vas najviše zanima jeste to da ste vi uz novu, uzbudljivu muziku dobijali i pride nešto što već spada u domen umetnosti. Dakle, nije svaki dizajn ni dizajnerske kuće koje su radile u to doba pretendovale i nameravale da od toga naprave umetnost, ali mora se reći da ogroman broj tih stvari ulazi po svojoj unikatnosti ili...

K: Čak , ako mogu da kažem, većina se nije rukovala zakonima prodaje, koji su ipak koristili taj omot za komunikaciju sa svojim slušaateljima...

M: Kad uzmete Hipnozis, ovo što su oni radili, prevashodno sa Pink Flojd, vi vidite jedni razvojnu liniju u kojoj...e sad tu su i muzičari sami doprineli jer su želeli da imaju adekvatan prikaz svog rada, a pošto su oni dolazili iz iste sredine kao i dizajneri, uglavnom je to bila neka vrsta neke umetničke škole i oni su se svakako poznavali i delili su isti senzibilitet, onda je bio logičan taj spoj. Velike diskografske kuće su u to vreme pravile svoja art odeljenja, odnosno dizajnerske studije, i zavisno od toga koga su imale na čelu, a velike kuće su vodile računa, naravno sa jedne strane da drže ozbiljne producente pod svojim krovom, tako su i ozbiljna dizajnerska imena radila na tom, naravno nadgledajući ono što dobijaju sa strane i dozvoljavajući da se to objavi.

Sad tu imate tu priču, pošto to je bilo novo poglavlje u istoriji popularne kulture, onda tu nisu postojala jasna pravila, gde su umoti mogli da koštaju, dizajn je mogao da košta od 5 do 50 funti do 50000 funti. To su mogli da dobiju Pink Floyd kada su išli da snimaju piramide u Sharu. Ali svi su imali probleme sa budžetom. Ali kompenzovalo se time da su ta velika imena ipak imala milionske tiraže i da je samim tim je ono što je išlo u prilog čitavoj priči, zbog čega je dizajn bio toliko važan jeste što je izdavanje ploča bio taj inicijalni korak ka planiranju evropske ili svetske turneje, pa se onda to radilo u skladu i sa plakatima i sa majicama, sa svim onim što ulazi u taj korpus merčandajzinga...Tako da je u tom smislu dizajn tretiran puno ozbiljnije nego danas.

Danas imate te uniformne karte pa se samo menja natpis i samo je važan bar kod.

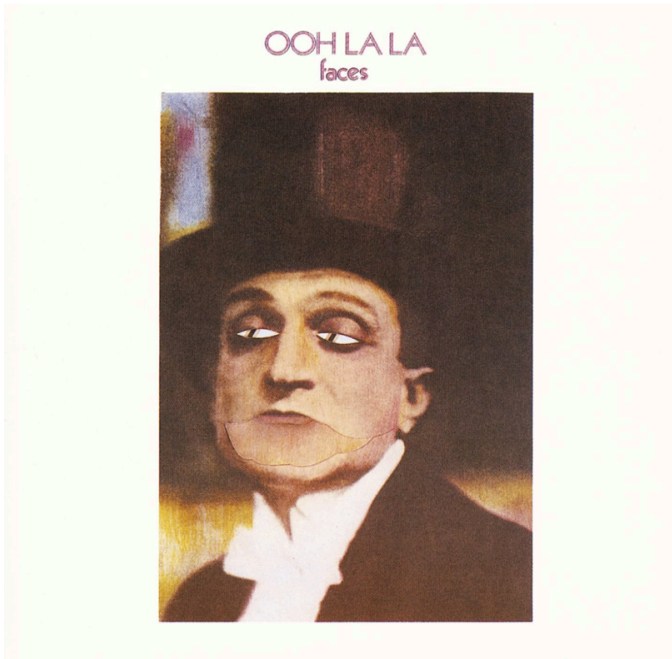
K: od svih tih dodatnih elemenata i plakata, hajde plakati opet mogu da žive zasebno, ali majice i ostalo...ploča jedina sjedinjuje i zvuk...

M: ona je bila centralno mesto. Jer ako je bio dovoljno efektan znak koji je bio plasiran na omotu ploče, on je imao tu mogućnost da se multiplikuje, odnosno da se smesti u drugi medij...da se umreži. Počev od onog čuvenog jezika Stounsa koji živi već 40 godina

K: da da može da se kupi u radnjama kao i majica Ramonsa

A da li su vam bile važne taktilne karakteristike mota? Kakav je karton, papir, kakva je štampa? Da li se to razlikovalo?

M: Da kao što smo protestovali što je izrada našeg vinila bila za bitnu nijansu slabija od ploča koje su stizale iz Engleske ili Amerike, pa samim tim i karton...Uvek je to kod nas za neku nijansu uštede bilo drugačije. Kod nas nisu baš mogli da naštampaju te eksperimentalne postupke koje smo imali na omotima ploča, kao što je onaj album za omot Faces "Ooh La La" gde imate mrdalicu, gde se otvaraju izatvaraju usta, ili za Led Zeppelin "Trojku" ("III") sa onim okretanjem, ili sa "Sticky Fingers" Stounsa...gde je rajsferšlus pravi...ne ne to je kod nas sve bilo odštampano - flet



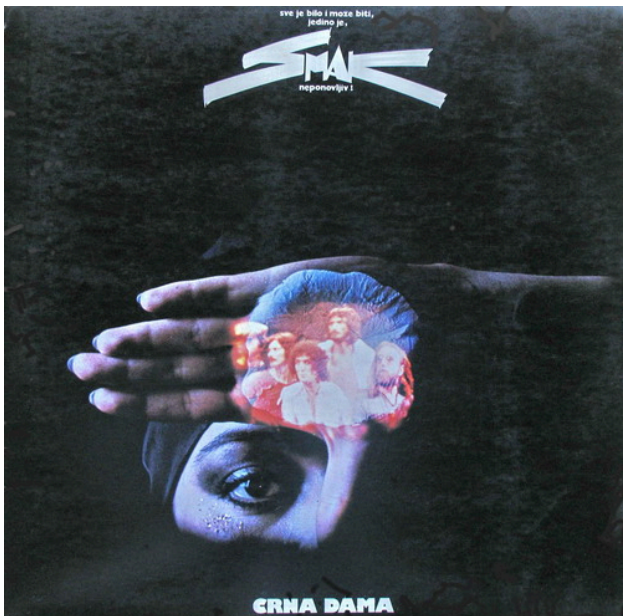
K: mislim da je kasnije taj album svuda štampan bez rajsferšlusa jer se pokazao nepraktičan jer je oštećivao ploče

M: da ali svi jure taj...ili Small Faces omot "Ogdens' Nut Gone Flake" onaj okrugli
Sad je sve to iako su ivice zaobljene, nisu pod pravim uglom, to sve kod nas nije bilo tako i karton je bio uobičajen karton za svaku ploču. Nije se čak ni plastificiralo, mi smo lakirali.



K: Bilo je domaćih izdanja sa...

M: Stefanović se izborio za tu...kako je Bjelo dugme se penjalo na toj listi popularnosti, tako je on dobijao veći prostor i on je jedan od tih prvih velikih dizajnera koje je rok muzika kod nas imala. On je radio za Bjelo dugme, za Smak "Crnu damu"...bilo je tu i preterivanja posle...ali to već nisu mogli da odbiju. To su već radii ozbiljnije...to je bio domaći proizvod

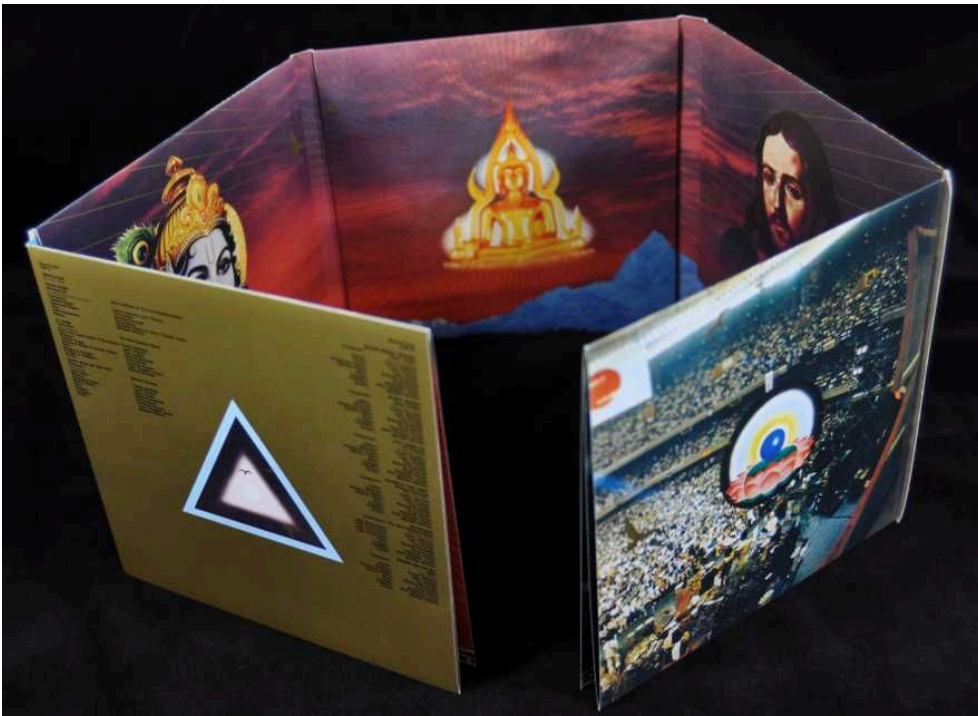


K: da li vam je značilo kada u omotu pronađete još neki dodatni element, neki dodatak, kad je on malo drugačiji

M: pa da naravno, ljudi su uvek željni i uvek su srećni kad dobiju više nego manje. U tom smislu su 60-ih godina stvari bile prilično jednostavne. Prvo, taj prostor koji je omot zauzimao, prednja i zadna strana i kod nas je RTB stavljao u plastičnu kesu koja ide u omot za razliku od papirnih. Ta plastična je bila nezgodna. Lepi se, gužva, svakako nije bila zgodna. Od kraja 60ih počevši od "Sergent Pepper", tu su Bitlsi napeavili presedan. To je bio prvi album koji se otvarao. Pa ste dobili i te sličice unutra i...

K: on je mogao da se analizira danima, mesecima

M: to se i radilo, a pogotovo kad imate 13, 14 godina onda to predstavlja rebus za dug period. Da i tu je pokrenuta ta sad priča da omoti ne moraju više da budu jednostruki i da mogu i da se otvaraju. Sad tu dalje idu preterivanja. Santana je imao album "Lotus" (1974) koji se otvara sa svih strana.



Pa imate, ne znam koji je, koji se otvara, pa krst napravi...U svakom slučaju nije se štedelo na tome. E sad pride, kad uz to dobijete odštampane tekstove ili još neke stikere koje možete da lepите kao što je Dark Side of the Moon. Čak i u našem izdanju je imao nalepnice. Zgodno je to je ono što vas vezuje. To lepите na svoj plakar ili ormar ili kofer od gitare.

K: Da li ste nekad sledili neku referencu sa omota ploče? Videli ste neku fotografiju ili recimo kadar iz filma, ili vezu sa nekom knjigom i onda da ste zbog toga pogledali film ili čitali knjigu.

M: da, da svakako, u to vreme sam, popularna kultura se zasniva negde na obožavanju, sledenju, nekritičkog u pristupu onome što rade ljudi koje cenite, volite i obožavate. U tom smislu, da kako da ne. Uvek se to pažljivo čitalo i ako on sad uputi na nekog pisca ili na neki film ili na pesnika, onda ćete rado da zaronite u tom smislu. Meni su Bouvi i Feri bili u tom ranom periodu '70 ih godina bili vaćni i po izgledu...ja nisam mogao da budem toliko ekstravagantan da sledim Bouvijevu vizuelnu liniju ali mi je prijao taj Ferijev odnos prema Holivudu i činilo mi se da je to elegancija koja se može dostići i naravno sad tu gledate te reference u tekstovima...Hemfri Bogart, Kazablanka...

K: Kod Bouvija je karakteristično da su omoti puni asocijacija

M: i referenci na svašta. Poćnete da se interesujete šta on to čita, šta gleda...pa sad snimi SF film, onda tragate za tim autorom i onda poćinjete polako da odmotavate celu priću ko SF-a i oko svih tih stvari. Da to je prirodno koliko je to uticajno. Misli da su svi širom sveta potpali pod taj pozitivni uticaj.

K: svaka informacija koju naćete na takav naćin postaje dragocenija nego kad je servirana

M: još kada se na omotu naće neko delo bilo iz istorije ili savremen umetnosti, meni kao istorićaru umetnosti...

K: baš kod Bouvija ima tih primera konekcija sa omotom Igi Popa i umetnosti, slikarstva...nemaćkog ekspresionizmom

M: Nouvi je jako voleo nemaćki ekspresionizam a i sam je bio slikar kao što su se i drugi muzićari bavili slikarstvom, Makartni slika, Brajan Ino, Džoni Mićel je ozbiljan slikar, Ron Vud je isto ekspresionista...isto iz umetnićke škole.

K: Postoje neki muzički pravci kod kojih omot ima svoje vizuelne karakteristike i gde on postaje prilično važan u smislu preporučivanja muzike.

M: Da pank ima svoju estetiku, koja može da se objasni...

K: Čak i ako niste čuli ploču, videćete...

M: Pa džez ima tu karakteristiku...čitava ova recimo ECM produkcija tog novog džeza što je počelo 70ih godina a traje do dana današnjeg, Pastorius i ta linija muzičara je isto prepoznatljiva i preko omota, otprilike možete da nevezano da li znate za autora ili je novo ime, ali ćete na osnovu fotografije i dizajna smestiti u koju kategoriju to pripada...

K: da tipično za džez, krupni plan, portreti, vidi se tekstura kože...

M: Zaronite malu o tu ECM, pogledajte, ja mislim da oni imaju jako zanimljiv tretman fotografije, koliko se ja sećam, ali bih rekao da oni imaju...pošto je to, ne baš avangardni džez, nije ni eksperimentalni, ne spada u kategoriju Kejžda ali to ipak izlazi iz džeza, to je moderan džez pristup koji je negde blizu nju ejdž, ima negde dodira, ali mislim da su oni čitavu tu svoju produkciju u vizuelnom smislu zasnovali na jednoj seriji probranih i zanimljivih fotografija koje možete da čitate na taj način

K: prvo mi padne napamet Irvin Pen i fotografije Majls Dejvisa, njegovih prstiju...vrlo plodno područje za fotografiju, kao da postoji ta džez fotografija

M: To je toliko ekspresivna muzika da može da se tretira i da se pokaže od fokusa na prste do...

K: Da li vi možete da izdvojite nekog dizajnera ili omote koji su vama posebno interesantni iz bilo kog razloga

M: pre svega, naravno najviše ceni, volim sa jedne strane klasične umetnike koji su se pojavili i kao dizajneri omota. Od Pitera Blejka za "Sgt. Pepper" (Beatles) do Ričarda Hamiltona za Beli album ("White Album", Beatles), Vorhola za Velvet Andrgaund ("Velvet Underground") za bananu, za Stonse to što je uradio... Što se samih dizajnera tiče, imate Hipgnosis, su mi uvek bili jako zanimljivi još iz detinjstva. Imate od ovih mlađih recimo Pitera Sevila koji je radio za Fektori, on je napravio vizuelni identitet Fektorija, onda, Anton Korbin (Corbjin) isto ima svoj izraz, za U2 za Echo and the Bunnyman, Depeche Mode...To su sad već autori koji...recimo Korbin ulazi u sferu da on nije samo dizajner, on je snimao i spotove, radio filmove, tako da je sve to povezano u tom njegovom svetu koji je možda ne na prvi pogled toliko efektan ali u svakom slučaju izraz jednog promišljenog umetnika.

K: baš to promišljenog...njegove fotografije deluju vrlo aranžirano i promišljeno kao u ostalmo i Pitera Sevila isto

M: Tu sad ima ta kombinacija, recimo, dizajneri imaju omiljene fotografe sa kojima saraduju, sa kojima se razumeju kako da aranžiraju šta žele.

K: Poznata je ta kombinacija, recimo Von Olivera iz 4AD sa Sajmon Larbalestierom fotografom koji je radio na omotu za Piksis. Sada je skoro izašla jedna deluxe box set - "Minotaur" sa izdanjima Piksis. Vrlo je interesantno kako su se prepoznali.

M: Blago vama, vi sada imate tu mogućnost koju mi nismo imali sedamdesetih a ni osamdesetih da možete da nadete sve to...Piter Sevil i uđete u njegov svet. Ja mislim i da on ima sajt i mnogo intervju...i dan danas je aktivan. Imate od literature? One Dinove albume...

K: ono što mi nedostaje od literature, to su stari brojevi časopisa od sedamdesetih i osamdesetih godina koji bi mi značili kao informacija kakav je bio odgovor na pojedina izdanja u tom vremenu

M: što se tiče časopisa, vi sad...zanimljiva je stvar da englezi nisu imali časopise muzičke do sredine 80ih. Q je bio prvi muzički časopis

K: NME.. Melody Maker

M: to su novine, nedeljne novine...oni nisu imali potrebu da prave magazine. E sad kako se to već dešava da se smenjuju generacije, u novinama radite kada ste u 20-im godinama sad ovi koji su u 30-im i koji su napravili ime kroz to imali su želju da naprave magazin, mesečni. To što znamo Q, Mojo i Uncut, to su sve magazini koji su nastali iz tog izvora NME i Melody Maker. Tu vam na žalost ne mogu pomoći...

K: nađem ja tu poneku skeniranu stranicu...

M: Ali Rolling Stone mogu da se nađu bar naslovne strane...da to bi vam bilo zanimljivo kao autentična informacija jer ti fotografi su imali regularan posao pre svega u časopisima. Recimo Peni Smit koja je slikala The Clash ta je regularni fotograf NME baš iz tog perioda. Džil Farmanovski isto...verovatno ima i ona negde neki omot. To su bili fotografi koji su stalno radili. Na amerikance se nisam fokusirao da bih sad neko ime rekao

K: Ima dosta informacija i ti fotografi imaju svoje sajtove. Može to da se pronade. Internet mnogo olakšava to istraživanje. To je kao neka aktuelizacija onoga što su nama ploče bile. Mi smo ploče tretirali kao što sada tretiramo internet. Mi smo sve informacije crpeli odatle. Jedan drug je imao satelitsku antenu pa smo tu gledali MTV 120 minuta, takve misije i tako saznavali za nešto. Tako da su nama ti omoti i ti podaci sa omota i ko je kod koga svirao bili neko uputstvo šta da tražimo. Ploče smo kupovali u Beograđanci gde niste mogli da kupujete a da ne znate šta hoćete, jer ljudi koji su tamo radili nisu znali ništa da vam preporuče niti ste mogli da pridete pločama. Mi nismo imali prave prodavnice ploča.

M: Pa da, sada ste me podsetili, pa mi smo kupovali...nije bilo tih prodavnica ne znam koliko u Beogradu sedamdesetih. Mogli ste da kupujete u PGP-ovoj u Makedonskoj i Jugotonovoj kod Opštine Stari grad i recimo Kultura na Terazijama, preko puta bioskopa Zvezda, gde je Jat imao poslovnicu. I tu je bila, veća knjižara u Beogradu ali na gornjem spratu je bilo mesta za ploče. I mi smo otprilike znali kad dolazi kontigent iz Suzija i Jugotona. E sad, obično bi se desilo da oni objave po 5-6 izdanja i ne šalju po jedno svaki dan, nego jednom mesečno stigne i Suzijev i Jugotonov kontigent i obično se dešavalo da stignu i jedni i drugi i onda ste u nevolji. Na jednom ploče nisu bile preskupe da ne možete da kupite ali ako vas zanima 5 ili 6 odjednom, to je ozbiljan problem. Tako smo se mi dovijali na razne načine. Izvagaš koje dve ili tri ćeš kupiti odmah, ali moraš još 2-3 da nađeš. Te količine koje su stizale ovde nisu bile velike, stizalo je po 5 ili 10 komada. Sad vi znate da u gradu ima ljudi koji će kao i vi nagnuti da to kupite, pa počnete da ih sakrivate, pošto ima rok odeljenej, ima recimo popularna-zabavna i imate narodnjake. Onda smo mi čupali te ploče i smeštali među narodnjake jer smo znali da ih tu neće ovi tražiti. I onda odemo za koji dan, kad skupimo dovoljno novca i odande vadimo. Vremenom i to nije više bilo dovoljno jer nije bilo teško da se i drugi sete da to rade...

Razgovoru se na kratko priključuje Mirko Četković

K: Ambrozić mi je pomenuo knjižaru Kultura i pomenuo mi je Mirkovog teču

Mirko: Šandor Tot je kum mog teče Miše Pavela. Miša Pavel jebio šef ploča

K: Kaže Ambrozić, tu je radio jedan mađar koji je sve živo znao o muzici i donosio je ploče i birao je šta će doći i znao je da preporuči ploču, što nije bilo uobičajno za ostale prodavnice

M: Pa nije bilo uobičajeno ni knjige da vam preporuče a kamoli ploče.

Mirko: Ima ogromna kolekcija ploča koju je moja sestra sačuvala jer tu ima malotiražnih izdanja jer su oni mogli i da naruče nešto.

M: To su bila vremena, da se vratim na onu priču, kraj 60ih, početak 70ih kad smo naručivali, imao sam tu sreću da je moj komšija iz zgrade, 2 godine stariji od mene, već je studirao a ja sam bio u gimnaziji ali nas je spojila muzika, i sad sam ja preko njega uleteo u sve to jer je on stalno naručivao. Ali, on je imao odličan...ja sve što dobijem želim da zadržim a on je imao taj komercijalni odnos prema stvarima. Naručimo, onda sam ja imao magnetofon, presnimimo odmah na trake i idemo i prodajemo. On je sve prodavao. I naravno, jedan od prvih ljudi u gradu koji je dobijao te ploče i prodavali smo ih pored Mažestika. Bio je Mali Mažestik na Obilićevom vencu, nekibife, kao preteča kafića. Imao je 3-4 stola napolju, i u ovo vrem, oko 17h bismo mi išli sve do 20h uveče. Ljudi su se navikli da kupe. A tu je bila jedna prodavnica stranih ploča koje su bile basnoslovno skupe ali je napravljena po uzoru n engleske odnosno američke prodavnice sa kao telefonskim KABINICAMA ne zatvorena i vi tražite da vam puste neku ploču i uđete u kabinu da slušate. Ali su ploče bile basnoslovno skupe, tako da su ljudi dolazili tu da gledaju malo ploče a mi smo to mesto izabrali da bi tui mogli da prodajemo.

Mirko: ja sam kupio jednu ploču u toj prodavnici - "Tako je govori Zaratrusta".

M: Sećam se da su godinama tamo u prodavnici bili neki rani solo albumi Džeka Brusa, nikad se nisu prodali mislim...skupo je bilo ali mi smo tu dobro prolazili. Naravno pijuckali smo votku da nas roditelji ne bi lako provalili da već pijemo i pušimo. Dobro ja sam bio nešto mlađi pa me ne bi baš gledali sa odobravanjem i sećam se neke smešne situacije. Recimo Hajduk dolazi u Beograd i igra sa Zvezdom i Partizanom. Jedno od mesta gde bi fudbaleri odsedali, bili su ili Palas koji nam je bio preko puta, tamo smo stanovali ili Mažestik. Sad hajdukovci su došli u Mažestik i izašli predveče i dolaze Džoni i Jerković i vide ploče. Sad tu je neka Uraja Hip nova, tek što je izašla. I sad Jurica, koji je očigledno imao odnos prema tome, gleda i kaže...a mi smo zvezdaši...a on kaže pošto je a ovaj mu odvali nešto 3 puta skuplje nego inače ponudio, a on kaže...ne ipak će ovi moji mornari da mi donesu, tako da ga nismo prevarili. Tako je tad to izgledalo.

Muzika je bila centralno mesto. Ono što je izgubila ili ovo što je danas, ona je bila centralno mesto tog druženja. Kad vidite koje ploče neko nosi pod miškom odmah ste znali da imate potencijalnog prijatelja sa kojim možete da komunicirate. Postojala je postpuno jasno razgraničenje između toga ko sluša rok, ko popularnu-zabavnu muziku i ko sluša narodnjake. Ti svetovi se nisu baš mešali, što danas nije slučaj. Na moje veliko čuđenje postalo je sve jedna smeša, gde sve može...

Mislím da su i ovi mediji doprineli dosta tome. Miksuju sve, tako da

K: moguće je da je takva situacija ne samo kod nas, već trend svuda...

Da li ste nekad kupili ploču samo na osnovu omota

M: Pa jesma, jesam...da...pogotvo...sad kao istoričar umetnostiu govorim...kad mi je zapalo za oko, a valjda sam već u to vreme razmišljao o tim izložbama omota ploča i o svemu tome, onda sam tragao za nekim specifičnim, pa to "Ooh La La" omot od Faces i ovaj okrugli od Small Faces, to sam baš naručio iz inostranstva da bih dobio baš takav omot kakav je u originalu. To je bilo ne ideja da me... kod Small Faces sam bio emotivno vezan a kod Faces već nisam toliko bio vezan u muzičkom smislu da mi je bila neophodna ta ploča ali sam baš zbog omota insistirao da je dobijem. Da da i ja sam žrtva toga da bar 30%...

K: da li čuvate te ploče

M: da da, vremenom se ta kolekcija malo okrnjila i meni...bar dva puta kad smo se selili se kolekcija okrnjila. Kad smo se selili pre 20. godina, celokupna kolekcija stripova, novina, mi je ostala bačena u stare novine, tako da sam tu onda izgubio želju za bilo kakvim kolekcionarstvom, ali onda dođu deca pa oni preuzmu neki emotivni odnos prema tome...kao to je starije od nas i onda oni to i dalje čuvaju

K: pa ploče imaju tu tendenciju da kod ljudi stvaraju neko poštovanje....

M: da da teško je baciti...šta god to bilo, mislim ipak....

K: čak i ovaj svet koji se ne bavi previše muzikom i pločama...sada kada je Studio B bacao ploče, pa su se svi šokirali i pitali ko sme da baci ploče?

M: Da ploče imaju to...čak i kad preskaču i kad šušte

K: za razliku od diskova...

M: da da to je ta razlika između te upotrebne vredosti

K: Da li sada prelazak na manji format, na manji omot na omot CD_a da li na neki način omot gubi naznačaju?

M: naravno...PA jedan od glavnih prigovora kad su CD-ovi ušli u upotrebu je taj da smo ostali bez tog impozantnog formata i da smo dobili nešto što je 12, minijatura. Kao otprilike sa fresko slikarstva da ste prešli na minijature. Ok, može i tako ali to je već bio sasvim drugačiji medij i odnos i dizajnerski je to moralo drugačije da se rešava. To su knjižice ili ono preklapanje, pa su to sitna slova i onda vi morate lupu da uzmete da biste mogli da pročitate tekstove. Sve je to lepše kad je većeg formata. A izgubio se taj...forma, format, on je bio definisan pa sad vi njega možete da širite ali on je jasan. Ovde već na jednom nije jasno, da li je knjižica, da li dvolist, da li je poster koji se otvara...

Mirko: I taj papirni omot ploče se lepo slaže sa knjigama one se jedne na druge nadovezuju. Ovo na CD-u je plastika, to je mrtvo.

K: Jeste i nezgodne su kutijice, uvek su se lomile, otvarale se nezgodno, ispadali diskovi...

Mirko: ja ne vadim ploču nego čitam najtanji deo

M: ima u tom taktilnom i vizuelnom smislu taj ritual kad uzimate ploču, pa vadite sad onaj unutrašnji omot pa iz nje vadite vinil

(pokazuje rukama)

K: da da tačno ti pokreti ruku...

M: pa ga stavljate na gramofon, pa čistite o prašine, pa vodite ručku do pesme koju želite da čujete...ali sve je to vidljivo, sve opipljivo i vidljivo...A sada uzmete CD i stavite u plejer i on nestane!

K: i šafl i on pušta svojim redom

M: OK ima to svoje neke prednosti, tako su ta izdanja mogla da se slušaju u kolima, da se slušaju preko plejera u pokretu, autobusu, sve što inače ne možete sa vinilima, ali je muzika izgubila tak svoj originalni format. I muzička industrija je zapravo strašno izgubila zbog toga. I u finansijskom smislu.

K: a muzika je izgubila tu pažnju

M: jer koliko god da vi presnimili ploču na kasetu i imali dobar zapis, to nije isto kao kad držite vinil u rukama. A ovo sada sa CD-ovim je postalo nevažno da li je baš originalni zapis, jer ako ga presnimite 1:1 svaki sledeći je identičan, što ima svoje prednosti, naravno, ali očigledno ima i svoje mane

K: Ali taj disk nema tu auru koju ima ploča

M: E sad, ima ljudi koji tvrde da, ne znam koliko tu nostalgija igra ulogu a koliko igra ulogu ono što čovek može da čuje, tvrde da je vinilni, odnosno zvuk preko gramofona, sa dobrih pojačala i svih tih uređaja, da je to zapravo najbolje iskustvo slušanja muzike

K: Da je to prirodno...pa najviše ogovara našem uhu...

M: Da je taj analogni način prijemčiviji našem aparatu nego digitalni tonski zapis - jedinice i nule pretvoreni ponovo u analogno da bi mi to čuli. Ja moram priznati da nisam toliko rigorozan prema tome, relativno i dan danas dobro čujem iako sam išao po tim koncertima ali nisam ogluveo, nije mi oštećen, bar ne bitno, aparat, ali verujem da godinama ljudi gube...kao što kad starite gubite brzinu neku - ne možete da se merite sa mladima, tako i sva ostala čula postaju manje osetljiva. Tako da u tom smislu, ja nisam baš sklon da to poredim na taj način.

K: Slična debata postoji i u fotografiji - digitalnoj i analognoj, da te suvišne informacije koje postoje u digitalnoj fotografiji, da se izrazim više umetnički, vredaju oko, pa ne možemo da prihvatimo, odnosno neprirodno nam izgledaju i zbog toga prijatnije deluju analogne fotografije. Možda ta ista analogija može da se primeni na zvuk.

M: Da, ali opet fotografska umetnost je približena ljudima, jer to sad više nije tako skupo, ranije ste morali da bi ste razvili slajd film...prvo biste morali da kupite taj film a onda ne biste mogli u svojoj kući to da razvijate... Ja mislim da postoji ta priča gde su sedamdesetih godina u Plejboju i u tim velikim magazinima ljudi radili na stotine slajdova da bi došli do naslovnice i onih fotografija u sredini i da su to ljudi gledali kao "faca, faca, faca, ovo je zanimljivo, faca, faca, bacaj, zanimljivo..." E sad, kad postoji velika kuća i kad može da napravi 500 fotografija, naravno da ćete dobiti 5 na kraju dobrih. E to sada radi digitalna fotografija daleko jeftinije. Sad možete lako da kažete ovo me ne zanima i da izškljocate hiljadu fotografija i dobićete tih 5 koje su dobre. I to sad svi mogu. Svi mogu da dođu do toga. Naravno, zavisi od senzibiliteta, od kulture šta tražite.

Ja ne verujem da je to reverzibilan proces. Ne verujem da je moguće vratiti se na staro, tako da će i to, pošto poslednjih godina ponovo pokazuje interesovanje prema vinilima, ja ne verujem da će to preporoditi sad ponovo muzičku industriju, ali bi bilo dobro da zadrži još bar neko vreme taj format koji je odličan, mislim, znate, kad su počeli kompakt diskovi, izgubio se taj format albuma, mislim mi i dalje zovemo album. Album je reč koja ne pripada ni tim modernim vinilima koje mi znamo. Albumi su bile one prve ploče, još ne ni na vinilu nego na šelaku. Nekoliko ukoričenih ploča - e to je bio album. E sad taj izraz se preneo posle u vinilna izdanja koja su počela ali svakako ne možete više to da nazovete albumom ove CD-ove, oni su izgubili taj format. Jer, vinil je ograničen time da može 45 minuta najviše 50 ili 60 minuta a CD može do 80 minuta da traje. Onda su naravno ovi u diskografskim kućama dopunjavali taj prostor uvek nekim bonus pesmama. Tako da se izgubio i taj odnos prevashodno

K: Pogotovo sad s prelaskom na mp3. To je sada kao neki džuboks beskonačni.

M: Tako je. Ipak je to izazvalo i drugačiji odnos, pogotovo mladih prema muzici i prema pesmama. Uvek ima tih anegdota kojima se smejemo. Recimo mom prijatelju koji pripada tom starijem vremenu, dođe devojčica i kaže: "Jao ti slušaš muziku, preporuč mi na koji album da obratim pažnju." On kaže hajde uzmi De la Soul ako te zanima rep. A ona kaže: "A koju pesmu? A on kaže: "Kako koju pesmu, valjda album?" Ali koje su to pesme, koji su to hitovi? Ali...to je tako...

K: Pa dobro i taj način slušanja muzike koji ste pomenuli upravo doprinosi tome

M: Da drugačiji ritam. Mi smo sedeli i slušali. Mi smo te ploče čekali. Pa stigne novi album, stigne Pink Floyd novi album - "Dark Side of the Moon" pa se satima sedelo. Skupimo se nas 10, slušamo pa pričamo o tome, pa ponovo...KO će sada da se skupi da bi slušao muziku?

K: Skoro sam pričala sa Žikicom Simićem. On poredi baš to slušanje ploča i ispijanje vina. I jedno i drugo zahtevaju vreme i posvećenost i hedonizam. Taj ritam života koji je aktuelan i mnoštvo informacija gde stalno mislite da propuštate nešto

M: Da da, ako stanete izgubićete. Vinil je imao sad to svoje zasebnu potpuno mesto upravo zbog toga što ste ga morali imati. Niste mogli baš lako da ga prebacite u drugi medijum. Sad u digitalnom svetu to više nije važno. Ne morate disk da imate, možete da imate usb

K: A i to što nije svako mogao da snimi ploču. Smatralo se za veliki uspeh. Taj način proizvodnje je bio kompleksan.

M: Ali dobro ceo svet je otišao daleko u tom komercijalnom smislu. Mislim to može da se poredi i sa tim cenama koje ti vrhunski sportisti dobijaju, milionske cifre, to su stotine miliona, tako da su i u muzičkoj industriji kreuli tako. Postoji taj jaz između onih koji su jako uspešni i koju mogu da povrate taj novac, ponekad se desi i da ne. I sad, ovi koji treba da krenu tim putem... Nekad je ta linija bila laganija. Vi ste znali da, ako objavite album, pa onda uspešna turneja, pa će drugi album da podigne tu lestvicu. Postojao je neki put. Ljudi su brinuli. Ovo sada više nema velikih strategija. Ceo taj posao i u filmskoj i u muzičkoj industriji pa i u sportu preuzele te agencije koje po prirodi svog posla brinu samo o komercijalnoj strani svega. Ja volim da citiram Dona Henlija (Don Henley) iz Iglsa (grupa Eagles) koji je pre desetak godina kada su ga pitali kakva je razlika između vremena kada ste vi počinjali i danas, onda je on rekao : Kada smo mi počinjali, onda su u muzičkoj industriji radili neki mladi ljudi koji su bili zaljubljeni u muziku a danas rade neki mlai ljudi koji su zaljubljeni u novac." I to je taj odnos koji se promenio. Zbog toga je cela ta zbrka.

K: Da, kao da se promenio zajedno sa formatom, jer ploča je iako je industrijski proizvod, nekako se izdigla iz te industrije upravo zahvaljujući sadržaju. I dosta je bilo umetnika koji su namerno kroz ploču izražavali neslaganje sa tim materijalističkim odnosima.

M: Pre desetak godina je Džoni Mičel (Joni Mitchel) poludela kad je otišla u neku od tih izdavačkih velikih muzičkih kuća i onda su razgovarali sa njom odmah krenuli hajde izdanje, pa promocija... A ona kaže: "Ja ne razumem, o čemu oni pričaju? Šta sad treba da se skidam gola da bih promovisala svoju ploču? Šta oni uopšte očekuju?"

Ali ni to nije sad preterana novost u celoj toj priči. Postoji opet čuvena anegdota - Dejvid Lin, Most na reci Kvaj, Lorens od Arabije, oskarovac, veliki čovek... i sad prošlo je 10-15 godina od kako je on snimao svoj poslednji film i odlazi u Holivud kod nekih, obilazi producentske kuće da ponudi svoj novi film. I u jednom od tih susreta dolazi kod nekog mladog producenta, i pušta ga sekretarica i ovaj mladi kaže : "Izvolite gospodine Lin. Hoćete li da mi kažete šta ste vi do sada uradili?" Ovaj ga pogleda i kaže ;" Ne prvo vo. Kažite šta ste vi do sada uradili."

I dan danas se zaprepastim kad u nekom razgovoru sa , ne moraju biti klinci, neki ljudi u treidsetim godinama... hajde Pol Makartni je opšte mesto, ali kažete Brajan Vilson (Brian Wilson) iz Bič Bojsa (Beach Boys) ja očekujem da je to opšte poznato kao Hičkok a oni me pitju a ko je to? Tako vam je kad dovoljno dugo živite.

K: To je taj kulturni kapital koji je bitan u tom kontekstu današnjeg vremena i neke savremene komunikacije ali ipak u tim nekim krugovima koji su dublje ušli u te neke kulturne tokove, je važno da li znate za Brajan Vilsona i razumevanje samih omota i fotografije na omotima, uopšte dizajna omote ploča, za njihovo razumevanje je potrebno je izvesno obrazovanje. Na to su računali i sami kreatari tih omota. Nisu podcenjivali publiku i nudili neko gotovo rešenje.

M: I ta kontekstualizacija, moraćete da se pozabavite, ipak to je analogno doba sa objašnjavanjem ekonomije sedamdesetih i osamdesetih. Jer upravo u sedamdesetim je taj tehnološki zamah bio ogroman i počeo je da raste interes u širem smislu. A u osamdesetim su tiraži bili milionski. Svi su kupovali jer je to najednom postalo dostupno. Zato je "Triller" (Album Majkla Džeksona) mogao da ode u 40 ili koliko već miliona a "Roumors" Fleetwood Mac u 30 miliona.

K: Muzička industrija se ravnala prema kupovnoj moći klase kojoj se obraća. U nekom momentu su singlovi, koji su bili pristupačniji bili aktuelni, pa se to smenjivalo. A i sama gramaža ploče se smanjivala....

M: Pazite tu se isto menjao taj odnos, krajem šezdesetih početkom sedemdesetih uglavnom su mladi ljudi kupovali ploče, jer ako biste pogledali sad neke top liste sa kraja šezdetih i početka sedamdestih vidite da su na prvih pet mesta po prodaji albuma u SAD Dženis Džoplin, Džimi Hendriks, Dorsi, Stonsi i tako... A pogledajte danas, mislim danas poneko rok ime ćete naći u prvih 10. Generacijski se to podudaralo, da je mladima odgovarao taj format i bili su spremni da ga prihvate.

K: I danas uglavnom ljudi koji kupuju ploče su ti isti ljudi samo stariji. Grade neke svoje kolekcije i osećaju da je to važno. Možda i zbog toga što se digitalni formati često menjaju a i pitanje šta će sa svim tim informacijama biti. Ipak ono što je analogno, to je u nekom čvrstom stanju.

M: Da to je vidljivo, ovo je nevidljivo

K: Isto kao i sa fotografijama. Radil sam jedno istraživanje, šta ljudi misle sa tim fotografijama koje sada čuvaju na telefonima i hard diskovima. Šta će se sa njima desiti. Da li ih oni čuvaju kao uspomenu? Ili ih možda koriste samo da preko njih trenutno komuniciraju šta su jeli i gde su bili?

M: Danas svi slikaju i slikaju i šta ćemo sa tim obiljem materijala?

K: I fotografije spadaju u jedan od tih predmeta koji se na bacaju kada su u opipljivom stanju

M: Bouvi je isto to pre 10-15 godina, kada je komentarisao tu novu situaciju na tržištu rekao: "Ljudi se žale da muzička industrija propada. Neće ona baš propasti ali bi morali da shvate da se stvar okreće u pravcu da muzičari treba da razmišljaju o novcu za život preko živih svirki a ne više preko izdanja." Izdanja su im bitna samo kao vizit karta da kažu to smo mi, da li želite da nas čujete?

K: Da, a nekada je bilo obrnuto. Bitlsi su shvatili da ne mogu da izvode ono što mogu da snime

M: I to ali sa druge strane je bilo potpuno normalno da morate da imate izdanje da biste krenuli na turneju koja promovise to izdanje. A sada je obrnuto. Sada imate situaciju da svi ti muzičari izlaze i sviraju na koncertima greatest hits. Tri-četiri nove stvari, tri-četiri koje oni sami vole, i onda ono što je najpopularnije.

K: Podseća na neki proces koji se desio u likovnim umetnostima koje su prešle iz opipljivog stanja u performans, pa je onda i performans se razgradio...

M: U tom smislu ovaj period u kome se trenutno nalazimo je jedan prelazan period koji će opet iščistiti...i u tom smislu novog formata ili forme i usmislu predavljanja. Postojeće mali klubovi, amateri iz kojih se crpi ono što je najbolje i postojeće veliki majstori kao u klasičnoj muzici

K: Skoro sam videla da je neka od ovih novih zveda otkrila kako će izgledati omot njenog mp3 albuma. I dalje se govori o omotu iako se ne radi o fizičkom izdanju. Možda će oni objaviti, kao dosta njih koji prave ploče

M: Još uvek moraju, koliko god se sve to izmenilo, moraju da razmišljaju, jer omot jeste i dalje važan jer na Amazonu ili bilo kojoj od tih platformi gde se kupuju izdanja, mora da postoji sličica tog novog izdanja. Mora da se vizuelizuje jer nećete staviti portret i reći ovo je ta ploča, ovo je ta ploča...

K: Koliko može dizajn omota da doprinese razumevanju muzike ili doživljavanju muzike=

M: Ja ne bih rekao da može nešto bitno otkrije, on može da ukaže na neku proširenu dimenziju shvatanja. Ne možete jednom slikom da dočarate celu priču ali može da pomogne. Da vam ukaže da li je to odmak, da li je to eksperiment ili je to sad klasičan performans trubadura koji izlazi... Dilanu je dovoljno njegov portret ili on sa gitarom i odmah je jasno o čemu se radi. On je taj klasičan trubadur koji radi to ceo život. Neko kao što je Pink Floyd je morao da ima tu produženu liniju i vizuelizaciju onoga što oni žele da saopšte o svetu. Dakle on retko kad može da objasni celu priču, uostalom kao i korica knjige, ona ne može apsolutno da vam sugeriše sve o knjizi, zašto bismo čitali knjigu ako bismo mogli da preko slike shvatimo celu priču ali može da ukaže na kompleksnost odnosno na dubinu onoga što se tu kazuje.

K: Da li kad slušate ploče da li ste gledali omot? Šta se dešava sa omotom dok slušate ploču?

M: Prvih par puta gledate i pokušavate da povučete sve te linije veza koje mogu da postoje. Te linije su često ukrštene ali postoje. Retko kad se dešava da i to nisu dobra dizajnerska rešenja, kada taj vizuelni doživlja predstavljjen na omotu se bitno razlikuje od sadržaja koji je na albumu.

K: Da li se sećate nekog primera?

M: Najčešće iz popularne muzike, recimo...pa nemam ne mogu da se seti, sad ste me uhvatili u raskoraku... ima ih svakako. Ima i u tom rok smislu da omot predstavlja neki ekspresionizam a ono nema veze neka je lirska banalna tema

K: Robert Smit (iz grupe The Cure) je često pominjao kako mu se ne sviđa omot ploče "Three Imaginary Boys" gde su oni predstavljeni kao 3 kućna aparata (lampa, frižider i usisivač) a sećam se da je na mene taj omot ostavio utisak kao neki geg ustvari a njihova muzika je daleko od toga.

M: Da u njegovom shvatanju, kako je on doživljava svoju muziku nije mu odgovaralo i da ga prikazuju kroz humor i kao neke upotrebne predmete.

K: U suštini je to bila pogrešna informacija kroz omot

M: Verovatno je komplikovano uvezati sve te veze koje dovode do toga da imate novo izdanje. Od vaše unutrašnje želje, kako bi to moglo da se predstavi, preko menadžera, preko dizajnera koji to treba da uobličie, pa do toga da vi morate da pregovarate da vi želite jedno a oni imaju drugačiju priču jer oni konsultuju drugačiju agenciju koja kaže to nije komercijalno.... MIslim, komplikovan je taj put. I što ste niže na toj lestvici, sužen je prostor za taj manevar.

K: Postojale su izdavačke kuće kod kojih je to bilo značajno. Pomenuli ste Pitera Sevila i Fektori rekords...

M:Jedan je Toni Vilson koji je insistirao na slobodi izražavanja muzičara i dizajnera.

K: Tu je jedino Piter Sevil morao da se objašnjava sa muzičarima...

M: Radili su Hipgnosis za Led Zeppelin za album "Houses of the Holy". To je isto bilo strašno da se Plantu i Pejdžu uopšte nije dopao taj prvi koncept. I sad ko je tu sad jači, ko će da se povuče? Opet Storm Torgerson koji je vodio Hipgnosis je bio autoritet nije dozvoljavao da mu neko prigovori.

K: Evo nekih omota, kao što sam rekla ja analiziram te liste najprodavanijih albuma... To je od sedamdese do osamdesetdevete godine imam izabran po jedan omot, negde gde je bilo značajnijih ima i više pa sam htela da istakne. Možda će vas nešto podstaći da se nečeg prisetite. Prvi je Nil Jang...

M: On je uvek hteo da bude drugačiji, mislim u svojoj muzici da se odmakne od klasičnog roka i kantri roka

K: INteresanтна je ova starica kao da izlazi iz njega i uopšte kako je došlo...

M: On je ekscentrik, tako da je to prirodno. Ako bismo pogledali verovatno čitav njegov opus a tu ima preko 30 ploča, ponekad je brinuo o tim omotima a ponekad kao da ga nije bila briga

K; Da kao album iz osamdesetdevete "Freedom", to je kao sa koncerta neka fotografija

M: Dobro i "Rust Never Sleeps" , pogotovo ti živi albumi, totalno fotografija onako... i to ne preterano odabrana da vidite da je tu sad nešto specijalno

K: Ali ova baš nosi u sebi neku uznemirujuću atmosferu.

M: Pa da on insistira da nikog ne ostavi ravnodušnim

K: Pročitala sam da je fotografija bila zamućena jer su bkretu pa je solarizovana da bi se dobila atmosfera a da bude oštija da ne deluje kao greška

M: Aha Meddle (Pink Floyd) pa to su Hipgnosis sa tim gigantiranim uvetom i kapima vode, mehurićima. To jeste direktno preslikano ono što se čuje to je početak albuma. To je eksperimentalno. Evo ga Bouvi spreman za velike poduhvate iz bara...

K: INterasantan ke ovaj znak K. West koji je u centru

M: Svi oni ostave po neki element toga da se pitamo zašto baš to. Čuveno je ono za tumačenje Abby Rooda. Tu imate celu tu priču... zašto baš 28, pa je on bos, hoda u kontra ritmu

K: Da, oni su namrno potencirali tu priču o smrti Pol Makartnija

M: Ali to su te zgodne igre na kojima... bilo bi zanimljivo pročitati šta sve i ovde ima . To je preparirana fotografija, ona je bojena, kao crtež. Sad ne znam da li je u originalu bila crnobela pa je bila bojena, liči čak da je tako.

K. Moguće.

Ovo je scena iz nekog filma i kao da su samo dodate fotografije članova benda na retrovizoru (omot albuma The Who - "Quadrophenia") da je to neki lik ustvari

M:Pravo da vam kažem ne sećam se te priče osim što je to sad iz te Mod mitologije, kao što znate ko su Modsi, ovde je malo sve to pomereno. Modsi su kao prvo vezani bili za skutere u tom trenutku su Vespe bile glavni motori koji su se vozili sa gomilom tih retrovizora, što više retrovizora da bude nakićenije. To što malo pomera tu stvar, modsi su inače insistirali na elegantnoj odeći. Nosili su one vetrovke ali obično su se oblačili u odela ili op art majice i ovo je malo iznenađujuće da je tu patika koja odudara od tog mod stila... Ali pošto je "Quadrophenia" , 10 godina pošto se stvar desila, to je jedan malo sumoran prikaz generacije koja je izašla i dala osvrt na to šta im se desilo, kuda je moglo da ode a kako se čitava ta priča završila. Zato je valjda siv omot

K.: I cela atmosfera koja asocira na superheroja sa plaštom

M: Ali koji ulazi u maglu. Ne izlazi iz magle, nego odlazi u maglu. Ah, Ino (Brian Eno)...

K: Ova fotografija deluje kao da ima puno referenci

M: Nisu baš o leteringu previše...malo odudara od Ina (Brian Eno), to je sad on - glem rok sa uvelim cvećem

K: rekviziti za nastupe, Kamel cigarete, fotografije... kao da je isečak iz nekog intimnog dela stana

M: Malo je dekadentno, malo vuče na tu kao tridesete godine. Ovo je spojeno sa celom pričom tu je bazirano na ovim pesmama Money i Welcome to Machine. Jer kao oni su, Waters je taj tip koji je imao problem sa tim socijalnim miljeom i on sad pokazuje odnos između umetnika - autora i bankara ustvari, šefa, menadžera... i kao ti ćeš uvek kad se rukuješ sa njima izgoreti.

K: Obojica su u nekom poslovnom... ne zna se ko će. Interesantno je da fotografija izlazi u realni svet, nagoreva plamenom omot

M: E da, ovo je sada (Ramonés - Ramonés) pankerima je bilo sasvim dovoljno da slikaju pored starog zida i grafita ispisanih

K: To je zid kluba CBGB, to je bitno mesto

M: Kad ovo pogledate vi shvatate da tu nema glamura nema ničega, već ogoljenosti do suštine. Mi smo ti koji ćemo da vam kažemo priču sa ulice

K: Interesantno je to koketiranje sa tim da su oni kao mentalno retardirani a što naravno nije bio slučaj...Ali stav na omotima je gotovo isto

M: Da mi smo klinci sa ulice i mi se vama obraćamo, klincima sa ulice

K: "Heroes" David Bowie i "Idiot" Iggy Popa. Ta dva omota pokazuju da su njih dvojica na noge načine povezani. I ovaj poslednji album Bouvjev objedinjuje čitavu priču kroz omot

M: Da da on je razmišljao duboko o svakom svom koraku i izrazu. On je jedan od zaista retkih ali velikih umetnika koje je rok muzika porodila baš tim insistiranjem na stalnom menjanju pozicije, gledišta, rakursa i u muzičkom i u tekstualnom i u svakom smislu

K: On je tu popularnu kulturu izneo na jedan mnogo ozbiljniji nivo tim svojim opusom

M: Bez njega bi sve bilo mnogo siromašnije jer on je umetnik koji je objedinio i dizajn i odevanje i modu i muzički izraz i uopšte i literarni i razmišljanje o rokenrolu, ne kontinuitetu nego promenama

K: To je taj sličan položaj ruku (Idiot - Iggy Pop) i veza sa nemačkim ekspresionizmom
U prvom momentu kad sam videla da je to najprodavaniji album sedamdesetdevete godine ("Darkness of the Edge of Town" - Bruce Springsteen), mislila dobro, ovo je obična fotografija, međutim interesantno je da je što više gledate, na toj običnoj fotografiji se vidi neka atmosfera, nešto može da se zaključiti

M: Malo je taj album... ja sam voleo taj album, dugo ga nisam slušao, meni je jedan od dražih Springstinovih albuma. Tu ima i jedna predivna stvar koju sam zapamtio "In Candys Room" gde on objašnjava atmosferu sobe jedne prostitutke sa kojom je on vodio ljubav ili već šta i sad tu ima malo klaustrofobičnog jednog...i njegovog, ne ni drskog pogleda, nego jednog pogleda momka koji dolazi iz radničke klase i negde pomalo buntovnik bez razloga a pomalo kao siguran u sebe, gleda u nas. Tako to izgleda iz radničke perspektive.

K: Jeste, i ove roletne, ta južnjačka atmosfera, kako mi zamišljamo Ameriku

M: i ovi tapeti , da da da Može da se oseti taj znoj i ta vlaga

K: Ovo je interesantan omot gde su namerno potencirali te štamparske greške, ne vidi se slovo E i T i gde su ušli štamparski registri ("This Years Model" - Elvis Costello)

M: To je Seville... ja mislim da je on to?

K: Ne ne ovo je Barney Bubbles koji je uglavnom radio za Elvise Kostela. Imao je tu svoju estetiku koju je vezao za njegove ploče

M: Kostelo je izašao iz tog pank perioda ali on je, ako je Wellers predvodio mod liniju u novom talasu u doba panka a pankeri su bili odrpani kao i Ramonsi, onda je Kostelo izašao negde između te linije sa nekom klasičnom, singersko-vrajterskom linijom koja nas vodi do direktne veze sa Buddy Holly-em i on je između ostalog zbog tih naočara, da deluje i intelektualno a i takvi su mu i tekstovi bili i očigledno nije hteo da ga ... zauzeo je posebno mesto u toj priči, da. On slika nas. Da se pitamo ko je napisao te tekstove, da li su to naši tekstovi koje on samo uobličio u pesmu

K: Da li on nas posmatra ili mi njega

M: Evo i to insistiranje Elvise

K: I ta stvarno ikonična fotografija

M: INače Pennie Smith koja će posle biti vezana, oni će biti vezani ovaj basista...bili su posle u vezi, da li su ozvaničili. Ali ona ga je uhvatila, bila je na toj turneji, to je neka sedamdeset osma godina, i tu se sad desilo da je trebalo da bude neki veliki koncert da li u Americi ili Evropi, postojao je problem sa ozvučenjem i njegovo pojačalo je krčalo i on nije mogao da namesti bas da to zvuči i u jednom trenutku je šiznuo do te mere da je skinuo gitaru...koliko je onaj Elvisov krik i vapaj bio krik jedne nove generacije koja je željna da podere sve iz prošlosti, da izađe na scenu, toliko se ovde pokazuje sputanost i nemoć i bes...i posle je to postala jedna od ikoničnih slika

K: interesantno je da je ona htela prvo da odbaci ovu fotografiju kao mutnu i da su sami članovi grupe prepoznali taj autentični momenat pre nego što će on razlupati taj bas. I stvarno se oseća ta tenzija To je baš izdizajniran...ovo je Peter Saville "Closer" - Joy Division

M: Da to je jedan od tih ranih... Onu prvu je uradio sa onim talasima
A ovo je jedan barokni - renesansni, da barokni

K: Ovo je ustvari fotografija sa groblja i naravno i font je kao da je sa nadgrobnog spomenika a i onda se samoubistvo Iana Curtisa povezivalo...kao da je to neka najava... slično kao sa Abby Road ne ka poruka. Zapravo, pretpostavlja se da su Iana Curtisa zapravo privlačili takvi sadržaji koji su doveli do takvog ishoda

Interesantno u kontekstu pank omota gde novinska fotografija menja svoju namenu i postaje omot Dead Kennedys "Fresh Fruit For Rotting Vegetables"

M: To je vorholovski, električna stolica, političke aluzije...interesantno da je stavljeno sa ovom goticom u kombinaciji sa gotskim leteringom. Dead Kennedyds su koketirali sa tim iako su bili levičarski bend, to je verovatno još jedna provokacija

K: Ovo je prvi omot "Remain in Light", Talking Heads, koji je digitalno obrađen, gde su oni napravili maske struganjem sloja slike, oštećivanjem digitalnim

M: To koincidira sa vremenom digitalizacije. Jer negde '79 ili '80 Ry Cooder je snimio "Bop till You Drop" koji je bio prvi digitalni album, pa su Flletwood Mac izašli sa "Tusk", dakle tu sad ulazimo polako u eru digitalnog sveta

K: io ova podela kao kod Bitlsa na četvrtine, kao i kod Queen-a i dosta omota koristi tu organizaciju, četvoročlani bend, 4 jednaka dela ... ali ovde je možda i namerno protest protiv tog izlaganja autora na omotima. Često su izdavačke kuće insistirale na pojavljivanju na omotima

M: pa da oni bi najradije samo portrete stavljali, najbolje

K: Evo jednog atipičnog omota za hard core bend Black Flag jer se radi o profesionalnoj fotografiji ali je prilično eksplicitna, Album se zove "Damage" a pitanje je da li je oštećen samo odraz u ogledalu ili je sam autor oštećen

Interesantan izbor fotografije za omot ploče jer ne postoje nikakvi sadržaji koji bi je preporučili "

M: Da ovde je malo uz dlaku svim uzusima. To je valjda grupa u tom trenutku već sigurna da je samo ime preporučuje do te mere da ne mora da ivše insistira na bilo kakvom egzibicionizmu (Faith - The Cure)

K: Jedan njihov član Porl Tompson je osnovao grafički studio Parched Art su se zvali i oni su radili sve omote nakon fjaska sa "Three Imaginary Boys", pretpostavljam da je i sam Robert Smit izabrao fotografiju na kojoj je Parohija Bolton, razrušena crkva gde su oni dosta vremena provodili. Fotografija je u tom melanholičnom tonu srednjeg molskog tona, nema ni crne ni bele, sve je u sivilu...ilustruj ceo period njihovih života...i sami su pričali da su im se u tom periodu dežavale te velike životne stvari i ta pitanja koja su postavljali, egzistencijalna

M: ali to je baš pomerena i blurovana fotografija, oštra jedna travka, mikro jasan a makro je nejasan

K: verovatno je njihova publika takva da su oni računali da će oni istraživati o čemu se zapravo radi. Kao i do mnogih omota kasnije dolazi do tog otkrivanja šta je to ustvari. Kao kad otkriju neku fotografisanu lokaciju i onda uslede hodočšća ka toj lokaciji kao za "Joshua Tree" od U2

Ovo je konstruisana fotografija, Rush "Moving Pictures"

M: Ubacivanje slika u neku galeriju, ili iznošenje... a šta je ovo ovde?

K: To je neka prosuta kesa sa voćem

M: a ovi oplakuju? otac teši decu, ovo su baba, deda...dobrostojeća porodica a ovo su nemilosrdni radnici koji nose slike

K: da, oni menjaju jedno iznose, drugo unose...čitava ta scena ustvari deluje postrevolucionarno

M: pa da, ja nikad nisam preterano voleo Rush tako da ne znam šta je sadržaj pesama tog albuma ali efektno

K: interesantno je sad se kroz analizu zainteresujem i za muziku.

Ovo je interesantno, on je ovde još uvek crnac na ovom omotu ("Thriller" - Michael Jackson) i deluje pitomo na ovoj fotografiji a 10 godina kasnije je izašao njegov album "Bad" gde je obrnuta situacija

M: odmah nakon "Trillera" je izašao, nakon 3 godine

K: Interesantno je kako je "Bad" negativ ove ploče, on se izbeleo a tamo je u crnoj jakni kao prestuonik ovde je u belom sakou, elegantan

M: Mada je i ovde on igrao na toj ambivalenciji između pitomog i mačo i u Billy Jean ili već u kom on nosi kožne jakne u tim spotovima, ali u pravu ste "Bad" je bio baš kao da je opozit, ako je ovo lepa slika ovo je opozit.

K: ovaj font ne daje uvid u sadržaj albuma, sad ja stvarno ne znam do koje je mere Michael Jackson koketirao sa tim odnosom prema crncima kroz svoje omote. Čini mi se da jeste s obzirom na taj odnos crno-beli

M: pa dobro u svakom slučaju je išao na tu populaciju crnaca koji se uključuju u taj visoki biznis u život na belički način. I oblače se kao belci

K: Interesantno da je ovde pitomi crnac a tamo je divlji belac...

M: Ja mislim da njega baš nisu obožavali ovi crnci iz geta, nego uspešni crnci i belci koji su prihvatili tu takvu sliku crnaca

K: REM su dosta vodili računa o svim omotima, i naravno dosta intelektualizovali taj pristup. Na ovom omotu je biljka - korov i ovo mesto je takođe ("Murmur" - R.E.M.)

M: to je verovatno neko groblje...

K: to je neka oblast na Jugu gde je taj korov uzeo maha i gde se razmnožio pa je i to mesto postalo kultno zbog njihovog omota

M: E ovo je Korbin (Corbjin) ("War" - U2)

K: Da to je fotografija brata od prijatelja Bono Voksa. Ima dosta tih tekstova na internetu...šta je sada sa tim likovima sa omota

M: ne verujem da su oni imali prethodni album koji se zvao "Boy", nešto je sasvim drugo na tom omotu...

K: isto je dečak...samo naravno drugačiji izraz

M: A da ovo je sad baš kontrapozicija, nedužnog, nevinog dečaka koji gleda da li je zaprepašćeno, ljuto ili već kako

K: čini mi se sa ovom ranom...kao da osuđuje

M: ali mislim, golog torza sa rukama koje su ne ruke u vis...ruke...moderna kosica, ne bih rekao da baš napaćena deca izgledaju

K: može dvostruko da se posmatra

M: u svakom slučaju nevin u odnosu na ovo što sugerise naslov albuma. Da li hoće da kažu da su to najveće žrtve ili da upozore na mogućnost...

K: obično se i koriste deca...

M: a da to su Smitsi sa čitavom tom serijom najrazličitijih poruka

K: ovde se vidi tetovaža crteža Žan Koktoa, što je interesantno ("Hatfull of Hollow" - The Smiths)

M: Morisi insistira na toj intelektualnoj liniji. On se često predstavlja kao maltene naslednik Oskara Vajlda ili Šekspira, da da , voli da insistira na toj engleskoj tradiciji ali pomereno

K: Sve omote Smitsa je on izabrao fotografije i bap u svojoj autobiografiji kaže "naravno da mora da bude fotografija i da bude monohromatska" i stvarno je tako dosledan na svim omotima. Ovo je isčak iz kadra sa Džo Dalesandrom...on na taj način postavlja niz novih mreža i referenci

M: to i kaže u ovom velikom tekstu, da je on kao da je postavljao znakove na putu, preko kojih se krećete da biste prošli kroz Smits priču

K: izvršio je dosta uticaja na svoje fanove... i to njegova želja da se poveže sa tim svetom u Njujorku i Njujork dolsima...

M: to je jedan od primera tog serijalnog odnosa na omotima ploča gde pojedinačno sama fotografija može ali ne mora da kazuje ne znam koliko puno ali kada se vidi razvoj, odnosno kada se poređaju sve jedna pored druge, shvata se i kontinuitet i cela priča i razlog, dobije na većoj težini. Neko godinama razmišlja... E da da 4AD ("Treasure" - Cocteau Twins)

K: 4AD je jedna od retkih kuća kod kojih je prvi zaposleni bio dizajner omota koji je zvanično zaposlen

M: Ivo

K: Ivo je zapravo vlasnik a prvi zaposleni je Von Oliver i on je formirao 23 envelope agenciju i on je menjao fotografe a najduže je ostao Nigel Grierson

M: Oni su uvek insistirali na toj posebnosti 4AD. Nekomercijalno. Da dizajn bude sastavni deo priče, kao što je u muzici su uvek nešto pomereno u odnosu na vodeće struje i to je dobro, 4 AD je doprineo tih '80ih i '90 ih godina

K: Sad sam skoro čitala intervju sa Ivo Vots Raselom (Ivo Wats Rusell) da je prosto ostao bez finansija

M: On je prodao prava, pre iks godina e sad da li je baš...njihov slučaj kad kažu da su ostali bez... to je malo drugačije u odnosu na našu priču

K: A Von Oliver predaje na fakultetu dizajn i često ga studenti zovu "The Record Design Guy" Ovo je još jedno pozicioniranje teksta kao kod Elvis Prislija i kod Clash ("Rain Dogs" - Tom Waits) i opet crnobela filmska fotografija

Ovde je fotografija obrađena ("The Meat is Murder" - The Smiths)

M: Ali vorholovski po 4 puta, bez izmena, kao da je hreo da zakuca poruku

K: Ovo je takođe iz filma - Alen Delon koji je u umirućem položaju

M: U umirućoj sceni, da

K: Naravno i opet u tom Oskar Vajld stilu ("Queen Is Dead" - The Smiths) i tu se i pominje, ima niz referenci u pesmi "Cemetery Gates")

M: To je "Joshua Tree" (U2) i taj filmski format kadra gde je pustoš

K: to je ustvari pejzaž - američki, Navara pustinja

M: to gde se Džoša drvo nalazi u toj pustinji

K: ideja je bila da se snime fotografije na mestu gde je Zabriski point pa su usput čuli za džoša drvo išta ono predstavlja

M: to je malo i hodočašće, mislim da je Grem Parsons završio život u toj pustinji i to u blizini. E sad ima onda i neka priča...to je neki zanimljiv tip koji je jedan od prvih žrtava SIDE li on je strašno nešto vodio računa o sebi i sagradio je sebi pustinji studio koji je kasnije postao toliko popularan da je njihov producent Deni Lenoa (Daniel Lanois) voleo da radi u tom studiu jer je to stotinama kilometara daleko od bilo kakve civilizacije i osećali su slobodu. Tu su i Foo Fighters...vole svi muzičari da se malo tu osame da su u dodiru sa nepatvorenom prirodom. pa između ostalog je i U2 snimao album na početku baš tamo ili su išli uhodočašće.

K: Oni su hteli kroz ovaj album da s epovežu sa američkom kulturom

M: da obilazili su ta neka ključna mesta

K: Zbog toga su išli tamo da se fotografišu. Taj album je njihova vizija Amerike

M: Ovo je Janes Adiction ("Nothing's Shocking")

M: To je već grandž

K: interesantno je da je pevač napravio ove skulpture. Prvo je želeo da napravi istu takvu skulpturu od stakla pa da one iznutra gore. Išao je kod nekog majstara za staklo i tamo se informisao kako da to napravi i rekao mane, ja ću to sam da napravi i napravio je ove sijamske blizakinje. To je sve njegova kreacija. Inače je omot morao da se prodaje u papirnoj kesi kao i dosta tih omota

M: da parents advisory...

K: da bi se prodavali u supermarketima u Americi

M: u molovima i da deca ne bi zapitkivala roditelje, zašto ove tete gore

K: meni je interesantan taj fanatizam i trud da se dođe do tog omota. Dosta je truda i energije uložen a posle i da se odbrani pravo i želja da se pojavi takva fotografija

M: Da li one lebde?

K: ne one su u stolici koja se ljuja sa strane

M: A da li to stoji na podlozi ili lebdi?

K: Pa deluje kao da lebdi

M: da kao da ima neku senku

K: A album se zove kao "nije ništa šokantno"

M: Ovo su Pixies ("Doolittle")

K: Da to je fotografija Sajmona Larbalestiera (Simon Larbalestier) koji je imao svoju diplomsku izložbu kada ga je primetio Von Oliver, doduše ne ovu fotografiju nego sa albuma Come on Pilgrim gde je prikazan čovek sa veoma dlakavim leđima i tako su se ustvari povezali. Ta njegova estetika oštećenih, nagriženih

M: ovo je kao neka igračka Flamenka

K: kao i sve njegove fotografije, one su pažljivo aranžirane. Vrhunac je ustvari fotografija za "Monkeys Gone To Haven" gde je potpuno sve aranžirano. Inače vrlo zanimljiv fotograf. On i dan danas eksperimentiše u fotografiji ima vrlo interesantne projekte. U to vreme je dobio neku najnoviju fotokopir mašinu da eksperimentiše šta sve sa njom u likovnom smislu može da se dobije pa se bavio dosta i tehnikama fotokopiranja i montaže kroz fotokopir mašinu.

Evo to je taj "Doolittle", onda je svaku pesmu obradio kao posebnu fotografiju. Tu ima interesantna priča za ovaj omot Von OLivera koji kaže da je razgovarao sa Blek Frensisom, pevačem grupe Pkisis i da mu je on objasnio da je za uspešnu pop pesmu potrebno slediti određena matematička pravila: koliko traje pesma, kakav treba da bude refren... i onda se on strašno razočarao jer je mislio da sve to ide iz srca. Tako je došao na ideju, da ako je to tako u muzici proračunato, onda je to kao zlatni presek u umetnosti pa je onda dodao ove geometrijske linije na omot ploče da ilustruje to novootkriveno saznanje.

M: malo mu je razbio iluzije o tome kako se stvara muzika. Mada je u pravu. Ima dosta matematike u muzici a i u umetnosti uopšte.

K: New Order - Peter Saville a album je "Technique" ali je interesantno da ovo deluje kao da je neka skulptura u pitanju ali su to oni baštenski ukrasi obražen na taj tehno način

M: to je već Photoshop, mislim solarizacija i takva obrada

K: ta mogućnost da se i ne stavi ni ime albuma i benda na omot ploče je arakteristično za indi etikete

M: to je još Hamilton (Richard Hamilton) hteo da uradi sa Belim albumom ("The White Album" - Beatles, da ne bude ničega i samo da bude serijski broj...kao svaki je unikat. Ali onda su ga ipak Bitlsi nagovorili da stavi brajevom azbukom, da bude reljef. Odatle su krenuli ti omoti kao gde nije bilo imena autora ni naslov ploče, nego sam omot postaje nezavisan i ta ploča postaje nezavisna.

K: Ploče, kao i fotografije, imaju svoj život kasnije. One imaju i taj svoj određen život ali svaki primerak ima svoj neki život. Neka ploča zavrpi u Muzeju, neka u kolekciji a neka na deponiji

M: pošto su sad svi ovi već stari...Sonsi imaju sad taj egzibicionizam i sad imate sve te njihove omote i to sad postaje sastavni deo cele te priče o rokenrolu, neizbežno. Ili Vorholove... Bio sam u Pragu, pre 2 nedelje to je sad sastavni deo izložbe su omoti ploča

K: Ali ploča nije uvek imala taj status

M: Pa na žalost tek kad..."Bouvi je rekao uradi nešto važno da te stavim u galeriju."

K: u početku nije prepoznat kao neka bitna stvar

M: pa da on se izborio za to od '60ih godina

K: prvo je bila ona okrugla etiketa i bilo je prvo važno ko je napravio ploču a ne čiji je sadržaj na ploči. I onda kada je sadržaj, muzika postao važniji od samog proizvoda, omot počinje da dobija na značaju
Tekst o omotu plča Šarla akrobate ili možda Paket Aranžmanu...

M: To je Vejvoda radio fotografiju...

K: Njima je isto bilo jako bitno u tom beogradskom Nju Vejvu...

M: Pa jeste ali to je bila situacija...sve su to bile grupe i Idoli i Šarlo i Električni orgazam...to su sve grupe koje su iznikle u SKC-u...a sad opet u SKC-u je vladala umetnička klima 70ih godina pogotovo, ceo taj svet je tu funkcionisao i vladala je ta slobodna umetnička klima gde su se mladi ljudi upoznavali, družili i postupali u kontaktu i bilo je prirodno

K: jer oni su iskoristili fotografiju Beograđanke i font robnih kuća Beograd...uopšte antikonzumeristički odnos prema paket aranžman odorima, industrijalizaciji zabave...naišlo je na neku posebnu estetiku na našim prostorima

M: Da to je Branko Gavrić radio omot za "Paket aranžman". Ne znam da li se danas bavi dizajnom ali je u to vreme on bio važan dizajner u Omladinskim novinama ili Časopisu Student i Vidike je ja mislim uređivao, koji su bili u tom trenutku jedno od tih glavnih glasila omladinske kulture koja je politička klima tog doba mogla da proguta i promovise, da daje pare za to.

K: S obzirom da ste radili diplomski rad na temu rok grafike, koliko ste se u tekstovim i kritikama koje ste pisali, prisetili omota.?

M: Imao sam ja tu seriju tekstova. To bi trebalo pogledati po Džuboksovima pogotovo od '77 pa nadalje. Pogledaću pa da vam to spakujem nekako. Tu ima desetak petnaest tekstova na tu temu. Imam ja i posle toga tekstova od Dean-u o Hipgnosis...

K: bio je jedan tekst o pop-artu koji imam

M: ima taj neki tekst u Drugom stranom gde sam pisao o omotima Novog talasa kod nas ...Posle sam i sam radio neke omote

K: Kada ste radili sami omote, da li ste više obraćali na samu estetiku ili na sadržaj ili značenje

M: Uvek je zahvalno da čujete. Moj kum, sada pokojni i ja smo početkom '80ih smo napravili umetnički duo koji se zvao "U maniru" jedan od naših prvih zajedničkih radova imali smo izložbe u Beogradu i Zagrebu. Jedan od prvih zadataka nam je bio album za U škripcu, prvi album. Ženske ruke koje drže cveće. Jedino što je u sito štampi urađen pa obojen pa predstavlja...jedini problem sam ja tu imao, ali u tom trenutku sam bio u vojsci pa smo se dogovarali samo bili tako da ga je završio moj kum. Imao sam problem što ne znam kako se zvao taj album, pisalo je dole a ne gore. Trebalo je da naziv piše gore a ruke dole ali to se nismo sporazumeli kum i ja. A posle smo radili "O je!", ali tu smo se naradili jer smo tu pravili neke kolaže i grafike od

fotografija. Svaka pesma je dobila svoju sliku. Negde morate da imate zamisao kako vi doživljavate tu muziku i šta je najadekvatnije, kako da je predstavite. Ponekad se tu provuče taj sopstveni izraz, sva sreća te u tom trenutku nismo bili ni veliki, ni popularni, ni zvanični dizajneri da bismo insistirali na svojoj velikoj zamisli koja je važnija od njihove muzike, tako da su nam to bili prvi zadaci, pa smo i mi bili strašno zagrejani kako da to uradimo. Ali Delča i momci iz Škripca su imali apsolutnu... mi smo i malo stariji od njih pa onda sam im ja bio urednik u SKC-u pa onda su imali dobru volju da se ne mešaju u bilo šta nego što god dobiju, biće im super...što olakšava naravno.

Posle sam radio za Decu Loših Muzičara onaj logo DLM na žutoj pozadini. A pre toga za Lake Pingvine album "Striptiz".

K: Da li su se oni mešali?

M: Ne, ne. Đorđe je bio fenomenalan menadžer...to puno olakšava. Kad imate problem u komunikaciji sa ljudima, kao i u svakom poslu, onda je teško ... Ljudi su suptilni po prirodi stvari i niko ne voli da im se neko meša u posao

K: Pogotovo u umetničkim vodama

M: posle sam u 90im živeo praktično od grafičkog dizajna ali više sam radio korice knjige i časopise i tako. I tu sad imate tak problem što ljudi...podrazumeva se on vas plaća i oni sad najednom uvek imaju neku ideju kako bi to trebalo da uradite. Ponekad su te ideje zaista zanimljive i moguće ih je sprovesti. Ponekad su toliko blesave da vi kažete ja to ne želim da uradim. Onda dođe do toga ko tu daje pare. A onda ti kažeš evo vam onda ovo ali ja ga neću potpisati.

K: to su najgori odnosi gde ste vi samo alatka nečija ali kad živite od toga...

M: Kompjuteri su malo doprineli da to sve izgleda jeftino i lako.

K: jeste mnogo lakše sada

M: naravno da je mnogo lakše i efikasnije u tom smislu...ali da li od toga pravite umetnost ili ne prvite ništa, onda ljudi misle da se vi tu nešto zabavljate igrate pa kao napravite od toga nešto....pa kao moraš da objašnjavaš

K: Da da potpuno je jasno. To je u dizajnu baš karakteristično da svako ima svoje mišljenje i onaj ko plaća smatra da je on vlasnik i autor.

Ono što je interesantno je da kod omota ploča baš ti poslovi nisu klasični dizajnerski poslovi niti je to klasičan odnos klijent-poslodavac. To je mnogo kompleksnije

M: To je nemoguće izbeći emotivnu dimenziju čitave te stvari. To nije čak ni omot knjige, mislim ne podcenjujem koricu knjige ni dizajn magazina ali to je neka unikatna forma koja sama po sebi nosi izazov

K: korica knjige je sastavni deo knjige i kad čitate knjigu vi ne vidite koricu...

M: i on stvara taj emotivni odnos između učesnika u toj igri - muzičara i dizajnera ili već koga ko treba da predstavi tu atmosferu

K: pogotovo u tom periodu 70ih i 80ih kada nismo u toj meri bili izloženi tim vizuelnim prikazima...morali ste da čekate da vidite na TV neki video spot....tako da nije bilo toliko sadržaja

M: retki su mediji kao što je omot koji možete da uramite i da stavite na zid i da to funkcioniše kao slika

K: taj format je takav da možete da ga posmatrate jedan na jedan, da ga držite u rukama a da budete posmatrač a možete i da ga izložite na zid. TAlno kad ga držite u ruci imate osećaj da držite nešto važno

M: da, nešto što je sastavni deo te igre...ne mora da bude umetnički pretenciozno niti delo ali može da bude. Ne mora ali može to da bude i često i nije. Ipak je to popularna kultura koja podrazumeva 90% treša u svakom smislu, ali tih 10% su itekako vredni pažnje.

K: interesantno je da je dosta te komunikacije kroz omote nije toliko pretenciozna, ne pretenduje na taj umetnički doživljaj već više na neposrednu komunikaciju
To je interesantno i u savremenom dizajnu gde više nije poenta

M: kad čovek retroaktivno razmisli i shvati koliko je dobrih fotografa i dizajnera izašlo iz tog sveta i postalo važno a da su prevashodno bili autori omota

K: dosta fotografa poznatih koji su bili i pre uspešni, radili su omote Annie Liebowitz, Irvin Penn, Eglston...
Kako sam analizirala taj period od 20 godina, pola fotografija, pa i malo i više su fotografije na omotima

M: I za Peti Smit fotograf Mejlptrop i obratite pažnju i na Grejs Džouns, kao statua ona fotografija poznatog fotografa....

K: Mislim da je to Irvin Pen

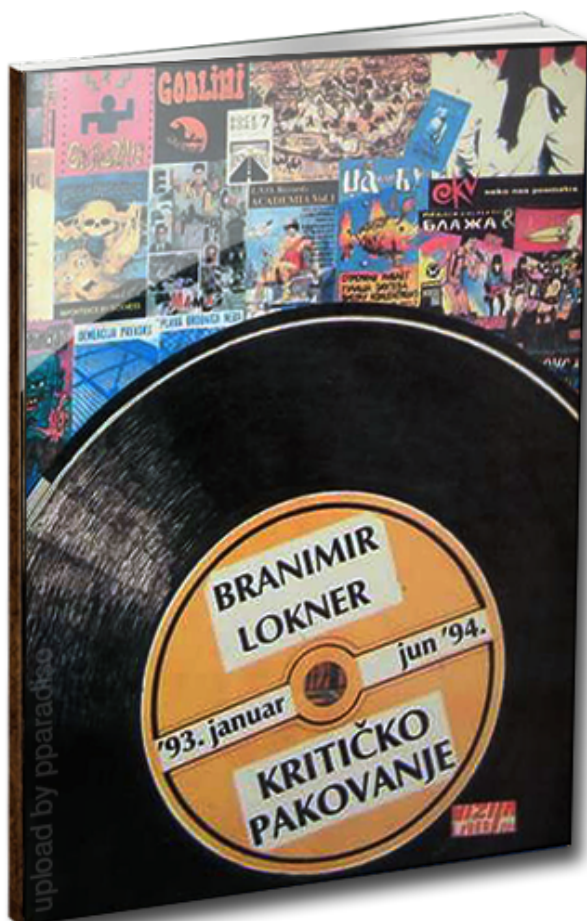
M: moguće da je to fotografija...imate onaj omot sa njenim licem koje je kolažirano pa je napravljen vrat duži nego što jeste...

K: Onda je bio Ričard Avedon i njegove fotografije na omotima

M: Zašto je tu Grejs Džons, zašto sam je pomenuo, ona je i u muzičkom smislu negde odvela u te remikse i haus muziku, pomešala je rege sa R'n'B, sa elektronikom, rokom, francuskom šansonom, sve to u jedan drugačiji izraz i u tom smislu su i ti omoti zanimljivi...ta njena statua ona je takvu pozu, ne može u prirodi da neko zauzme, ali kao skulptura deluje fenomenalno.

Intervju sa Branimirom Loknerom, muzičkim kritičarem i kolekcionarom gramofonskih ploča

K: Ja sam videla da ste vi objavili dve knjige, “Kritičko pakovanje“ i to „pakovanje“ me je odmah asociiralo na pakovanje ploče. Nažalost, nemam je i ne znam da li još uvek može negde da se nabavi, ali vidim da su bili omoti prikazivani, znači ipak nešto znaš o tome...(smeh)...



L: Ja sam tad radio tu izdavačku periodiku, kritike izdavačke periodike tada, konkretno u Srbiji i izdanja koja su tada izlazila, pa sam ja kao ilustraciju svakog mog teksta, svake kritike, stavljao i omote. U suštini, ja sam te obe knjige rasprodao, odavno već, imam kući jedan i po primerak, a drugu dva primerka. Čekam da ih reizdam sa nekim, ali ja nikako ne mogu da stignem jer svakog dana obaveza je puno i borba za opstanak je ovde jako teška...Sada ćemo da krenemo, otprilike, ima jako puno stvari. Mislim, imam ja sliku oko svega u glavi, ima tu raznoraznih klasifikacija i svega i svačega. Dobro, ja ću pokušati da pričam neke delove po delove, pa onda ćemo stati, ako treba. Imate neka podpitanja spremna ili...?

K: Imam neki okvir, tako da tek sam, na osnovu tog okvira, razgovarala sa Draganom Ambrozićem, pa bi mi bilo O.K. da se neka pitanja ponove, a naravno, sloboda može da postoji...Ja bih počela, ako se slažete sa tim, kako je izgledao vaš prvi kontakt sa pločom, ako još uvek imate kontakta sa pločama više nego sa Mp3 ili FLAC formatima?

L: Ja sam kolekcionar, ja nisam dobar primer. Ja sam kolekcionar i moja kolekcija je, možda, po kvantitetu najveća u zemlji. Ja imam 100 000 nosača zvuka u mojoj kolekciji.

K: Odlično.

L: Imam 40 000 diskova, 22 000 LP-ija, otprilike, 18 000 singlova i oko 20 000 kaseti. Ali, pošto sam ja u tome potpuno paralelno, pored mog novinarskog rada, ja se bavim i prodajom. Ali, svi kolekcionari se bave i prodajom, sa strane, tako da, nisam ja dobar primer...

K: Ne, odličan si primer, zato što meni...

L: Ali, izuzetak sam, izuzetak sam u tom smislu jer sam s tim stalno. Stručnjaci koji su analizirali i pravili komparacije između ploča i kompaktnog diska se slažu, kasnije i dizajneri koji su pravili dizajne za kompaktni disk izdanje, da sam čin vizualizacije omota ploča ne može da zameni čin vizualizacije na kompaktnom disku, kaseti, sad dobro Mp3 i ostalim stvarima. To je jedna stavka u kojoj se svi slažu i stručnjaci koji su tokom 80-tih godina, kada je nastao kompaktni disk, kompaktni disk je nastao u drugoj polovini 1983. godine, ali prvi primerak za prodaju su štampali u prvoj polovini 1984. godine i kod nas negde 1988-1989 prva, uslovno rečeno, pripremna izdanja, a više, otprilike 1990-te.

K: To su bili Dire Straits, oni su prvi izdali...

L: Ja nisam siguran da je to baš prvo izdanje. Ja mislim da su prva izdanja bila da je PGP objavio nešto „Srećna Nova Godina“ kompilacije jedan ili dva diska, jedan zabavna, jedan narodna muzika i mislim da su to prva izdanja, ali ona su kao nešto bila kao polu-promo, nisam siguran da su bila u prodaji.

K: A šta ste vi pomislili, kada ste videli, kada ste bili suočeni sa tim primercima kompaktnog diska?

L: Mislite, prvim u životu, u svetu kada su se pojavila?

K: Da.

L: Ja nisam radikalno u stavovima ni prema diskovima ni prema pločama. Ja mislim da je to jedan prirodan razvoj, da li to možemo nazvati tehnološkim napretkom ili nekim tehnološkim produžetkom, sasvim svejedno, ali ja nisam nikad imao odbojan stav. Mađa, moram da priznam, da dubokom analizom shvatam da naša uva...nama je prirodno slušanje analogno slušanje, a ne digitalno i samim tim i ploče i kasete su prirodnije našem uvu. E, sad, ove generacije rastle su sa nekim drugim stvarima, možda će vremenom kod njih izbledeti taj prvi intuitivni kontakt na slušanje koje su imale te generacije kojima ja pripadam, uslovno rečeno. Dubokom analizom stalnom, nepristrasnom, ja se trudim da budem nepristrasan, nisam fanatik ni u jednom smislu, shvatam to kao jednu tehnološku neminovnost i shvatio sam i tada kao tehnološku neminovnost, nisam a priori bio niti za ni protiv, ali slažem se sa tom teorijom da sama vizualizacija omota ne može da zameni i to se svi slažu...

K: Jel to bio glavni efekat kada se pojavio CD, jao, zašto je ovako mali u odnosu na ploču? (smeh)

L: Pa, kada se pojavio CD, glavna stavka je bila da je to zvučni napredak i da se tu briše šum i da se tu elimiše elemenat šuštanja. Tu sad postoje neke dve stvari koje, kasnije će se pokazati, govore u suprotnosti toj teoriji. Da, šum se briše, ne postoji to neko pojačavanje negativnog konteksta slušanja, međutim, nekih par meseci pre zvanične objave nastanka kompaktnog diska lepo su izmislili gramofon laserski koji je trebao da košta negde oko 1800 dolara, ako se ne varam, a koji briše sve šumove. Međutim, iz nekog razloga, industrija ga je potpuno zanemarila i odbacila kao da ne postoji.

K: Sećam se, vertikalno je stajala ploča...

L: Da, da... i dan danas postoje neke sprave za čišćenje zvuka koje mogu da eliminišu čak i jako duboke rezove igle koji su se...

K: Ali, kažu da naše uvo, naš mozak je istreniran da ignoriše to pucketanje ploče i da se fokusira na muziku, tako da to, u suštini, nije smetalo.

L: Možda je smetalo u nekim segmentima...

K: Možda u klasičnoj muzici...

L: Da, ili ako je pucketanje zaista veliko, zato što sad to, ako bi to pratila na jedan način, ima određenih vrsta muzike gde možda taj šum baš smeta, ali puno godina kasnije, u nekoj analizi, recimo sad kada stavim albume da preslušavam albume koji pucketaju, uopšte više ne smeta ili manje smeta sa jednim dodatnim saznanjem oko postojanja kompaktnog diska ili digitalne varijante. Pitali ste da li mi je to, nije mi izazvalo neki specijalan efekat, smatram da je to tehnološka neminovnost, kao što je za nove generacije tehnološka neminovnost digitalna varijanta i ja mislim, iz mog ugla gledanja, da treba da postoje sve opcije. Jako komercijalni bendovi, uslovno rečeno, ili popularni, daju mogućnost svojim pristalicama, fanovima ili kupcima, da na njihovim sajtoevima kupe sve opcije. Znači, štampaju u ograničenim tiražima vinil, zatim štampaju više varijanti: crno-beli vinil, kolor vinil, onda štampaju u varijanti kompaktnog diska i daju mogućnost digitalnog skidanja.

K: Pa da, ali sada je, evo informacija, da je prodaja ploča premašila prodaju diskova. Znači, CD kao format, u stvari, gubi trku u odnosu na taj „stream“ na internetu, a to fizičko zadovoljstvo posedovanja se ponovo prebacuje na gramofonsku ploču. E, sad, zbog čega je to tako, u redu, ajde, negde moja generacija koja je

rasla uz ploče i vaša, jasno nam je eto, sećamo se kako smo nekad slušali muziku. Potpuno je drugačije bilo slušanje muzike nego sada „shuffle“, ne znam... ali, kako to da sada generacije koje prvi put otkrivaju ploče, ponovo se vraćaju tom formatu.

L: Ja tu imam isto teoriju. Mislim da to nije tačan podatak, da tiraži ploča prebacuju tiraže diskova. To je netačan podatak. Prodaja, po zvaničnim statistikama izdavačkih kuća, ali sad je vrlo jednako pitanje, po mom nekom mišljenju, da količina onih izdavača koji nisu „major“ izdavači prevazilazi puno one koji su „major“ izdavači, pogotovo što postoji ogromna količina onih koji sami objavljuju. Tačan je podatak da prodaja vinila stalno raste i da je ona sad dostigla, poslednjih godinu-dve dana, najveći postotak od kada je prestala prodaja. Mislim da je taj postotak negde između 24 i 28 posto prodaje svih nosača zvuka, a da je bio, kada je bio najniži, da je bio 8,5 posto. Ja ne verujem da je on sada preuzeo, međutim disk ima stalno sistem opadanja. Sad, tu postoje dve stvari: vinili više nisu roba za svakoga, to je sada skuplja investicija od kompakt diska i kompakt disk sada polako ima ulogu vinila koju je imao pred taj zalazak. Vinili imaju jako male tiraže, skupi su, ali i diskovi sada imaju jako male tiraže, ali diskovi će vrlo brzo i već jesu neki, počinju da se traže i postaću traženom roba. Dakle, tu treba sačekati. U svetu postoji, od pre godinu-dve dana, veliki „revival“ kasete. Zašto, recimo, ovde ljudi pojma nemaju, ali to je tačno. Ogroman „revival“ kasete, samo treba videti po e-bayu. Ako je do pre jedno tri godine ukupna prodaja na svim e-bay sajtovima bila 250 000, a sada ih ima 25 000 000, samo kasete. To znači da je „revival“ kasete jako veliki.

K: Dobro, na kolekcionarskom tržištu, ali da li se izdaju nova izdanja?

L: Određene kompanije izdaju i nova izdanja, isto u ograničenim tiražima. Ovo su sve ograničeni tiraži, dakle sad uvek govorimo o malim tiražima. Sada, tu treba odvojiti dve stvari. Glavna inicijacija za „revival“ vinila su disk džokeji, a druga stavka su kolekcionari vinila koji, na njihovo iniciranje, pojavio se velik razlog za reizdanja određenih ploča, pogotovo iz starog perioda, iz 60-tih, 70-tih itd.

K: Kako se među kolekcionarima ta nova izdanja kotiraju u odnosu na stara, originalna izdanja? Kakav je odnos prema, recimo, novom načinu štampanja omota.

L: To zavisi od kolekcionara, koju vrstu muzike „kvotuje“ ili šta skuplja. Od toga zavisi njegov odnos prema svemu tome. Kod nas, najveći broj kolekcionara je vezan za progresivnu muziku. Drugi kolekcionari „kvotuju“ EX Jugoslovensku muziku i oni sve traže šta ima od toga i što se pojavi novo.

K: A s obzirom da imate tako veliku kolekciju, najveću kod nas, šta je popis vaše kolekcije?

L: Ja nisam dobar primer zato što sam muzički kritičar i ja sam stalno dobijao...to je meni osnova... i nisam dobar primer, ja se time bavim 24 sata.

K: A, kako izgleda taj prvi kontakt, kada vam stigne ploča?

L: A, jeste, taj miris ploče ima jednu specijalnu hemiju. Ranijih godina, najlepše su mi mirisale ploče iz Amerike i američke ploče su imale tu neku „čar“, uslovno rečeno. To se tačno videlo koja su izdanja. Italijanske ploče su posebno mirisale, grčke ploče posebno, „Dum Dum India“ produkcija, indijske ploče, opet na jedan određen način. Najmanje su mirisale. iako je njih možda količinski bilo najviše u Evropi, nemačke ploče. A najskuplje ploče su uvek bile japanske ploče, kao što je i dan danas slučaj.

K: Zbog čega je to tako?

L: Pa, prosto zbog toga što se japanski jen uvek daleko bolje kotirao od svih ostalih valuta i drugo što pojavom kompakt diska, a i kasnije, a sad tu postoji ovaj jedan drugi način, tih specijalnih izdanja. Japanska izdanja su imala jednu specifičnu težinu i mnogi naslovi su bili specijalno štampani samo za njihovo tržište. I to je bio jedan specijalan dil između „major“ kompanija i japanske muzičke industrije. Zato postoje određena izdanja, naročito živi albumi mnogih bendova koji su, u ono vreme, izlazili samo na teritoriji Japana. Oni su dolazili importno u zemlje Evrope, ali su koštale puno više. Recimo da im je skoro cena bila od jedne trećine do duplo skuplja nego normalnih ploča.

K: A, jesu li na omotima bila japanska slova ili...?

L: Da, japanska slova se zovu „obi“. Oni su kombinacija njihovog načina pisanja sa slikom i oni to zovu „obi“, kolekcionari, od svih tih varijanti zvu „obi“ taj način...mada, sada oni prave specijalna izdanja kompakt diskova koji imaju te „obi“ znakove i koji su, obično, u levom uglu diska, omota i oni imaju isto skuplju cenu.



K: Aha, znači, to isto ima neku kolekcionarsku vrednost kada postoji taj „obi“.

L: Da, da...

K: A, na koji način dolazite do ploča, osim toga što nešto baš želite. Gde kupujete ploče? Gde ste ih kupovali nekada, a gde ih kupujete sada?

L: Pa ovde ja znam sve ljude koji se bave tim. Meni je to pojednostavljeno, mislim nije nikakav problem da zamenim u inostranstvu i čak i meni „iks“ njih ponudi neka menjanja...

K: A, kako ste počeli?

L: Pa, počeo sam jednim fanatizmom potpunim. Kada sam shvatio da to volim imao sam jednu fanatičnu dimenziju traženja, traženja...

K: Jel se sećate nekih prodavnica kod nas?

L: Da, bilo je nekoliko prodavnica koje su bile jako zanimljive. To je bila ovde u Makedonskoj ulici, jedna pored druge PGP-ova radnja, i pored nje je bila Jugotonova radnja. Onda, „Kultura“, preko puta bioskopa „Zvezda“, knjižara „Kultura“, a ovde u Nušićevoj ulici, dakle, ovde iznad ove sadašnje komercijalne radnje, tu je bio čuveni „Komision“ gde su dolazile ploče koje bi naša carina zaplenila na granici i imale su malo skuplju cenu i obično su te ploče bile izložene da se prodaju subotom pre podne, do dva sata. Bio je i čuveni „Bezistan“, tu prostor od bočne strane McDonaldsa do Doma Sindikata gde su uvek stajale ploče koje su bile na rasprodaji, uglavnom od zagrebačke izdavačke kuće „Suzy“, nešto od našeg „PGP“a. To je sada jedna fenomenalna stavka koju sam ja analizirao dugi niz godina. Jednu zanimljivost možete da zapišite: kad god su neke ploče dugo na rasprodaji, to je neverovatno da posle nekih 10-15 godina oni dobiju najveću moguću cenu koja postoji. I to je, ja se sećam, tu na rasprodaji su bile u „Bezistanu“ prvi album „Pop Mašine“, prvi album grupe „Dah“, grupe „Opus“, to su sve izdanja koja u „mint“ stanju danas vrede oko 200 do 1000 evra komad, ako je „mint“ stanje. Naravno, ako nije „mint“ onda pada cena. Pa, mislim, sigurno, oduvek je bilo to neko veliko uzbuđenje. Mi smo imali, ta moja generacija i malo stariji, imali smo dve izdavačke kuće iz Engleske, jedna iz Walesa, tačnije „Cob records“ i „Gemma Records“ i oni su slali na ovu teritoriju ploče, znači originale i njima se moglo platiti, kako se kaže „mail hidden cash in letter“, dakle umotaju se pare u pismo da se ne vide i onda se svi mole bogu da to stigne i onda su ploče dolazile.



K: I uvek su bile nekako sjajnije, imale su plastifikaciju u odnosu na ove...

L: Pa ako su nove, imale su plastifikaciju, ako su „second hand“ ne mora da su imale plastifikaciju. Ja kad sam odlazio u Englesku i Nemačku, to je jedno, uslovno rečeno, iskustvo, uvek sam, na neki način zbog toga, proklinjao što sam rođen ovde i što ne mogu da uživam u velikoj količini svega i svačega. Susret u Kelnu, sa „Satomhanzom?!?“ , njihovom najvećom prodavnicom nosača zvuka u ono vreme, dakle, to su počeci 80-tih godina, 16 spratova, od kojih su 3 sprata uređaji, a jedan sprat su kasete bile, a 12 spratova su bile samo ploče.



K: Da, i uvek je kod njih moglo da se presluša...

L: Nije poenta bila u preslušavanju, bila je poenta u ceni. Ako imate jedan sprat sa nekih 15 000 do 20 000 naslova gde su cene samo 0,99 maraka, onda imate drugi sprat gde su cene 2 do 3 marke i dva sprata gde su najviše cene 5 maraka...to je, mislim, raj na zemlji. I to je, jednostavno, tako.

K: Koliko vam je bitan sadržaj omota? Znači, da li ima nekih dodatnih elemenata, estetski kako izgleda...

L: Jeste, sad sve to zavisi od autora benda, da li je bend hteo nešto da kaže, od dizajnera...Mnogi omoti albuma su imali određene poruke, bilo direktne bilo skrivene, mnogi nisu imali. To sad sve zavisi od onog ko je stao kompletno iza te poruke i sad to zavisi, tu ima slučajaja i slučajaja. Mislim, tih omota koji ostaju većito

upamćeni do onih koji su, uslovno rećeno, lako zaboravljivi. Međutim, sa današnjeg ugla gledanja, ja mogu da kaŹem da su svi ti omoti, iz onog vremena kada su nastajali, imali određena obeleŹja tog vremena. Mi vidimo kakve su ljudi nosili frizure, kakva je bila generalno psihologija kod mladih ljudi i mnoge neke stvari koje su ljude tada interesovale, koje su bile centralne za, recimo, tu vrstu kulture. Pop kulture, rock kulture, tako da mnoge stvari se mogu naućiti iz omota.

K: Pogotovo u ono vreme kada nismo mogli da pretraŹujemo na internetu informacije pa je trebalo traŹiti razne mrvice informacija, reference na određenim omotima, kao na omotima Beatlesa, recimo „Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band“, tu ima dosta nekih referenci...

L: Omoti su stvarno...Kada govorimo o Engleskoj koja je dala najviše tih modernih dizajnera, tu imamo dve struje: firmu koja se zvala „Hipgnosis“ i imate dizajnera Roger Deana, koji se smatra jednim od najvećih dizajnera i verovatno jednim od najvećih autoriteta i dan danas, kada govorimo o dizajnima albuma. Obe te firme su imale procvat tokom 70-tih godina i obe firme su kreirale jednu psihologiju omota koji su postali specifićni. Roger Dean, on se smatra, na neki naćin, i kreativnim ocem progresivne muzike, muzike koja je nastala u drugoj polovini 60-tih godina i prvi talas imala do neke 1974-te godine. 90-tih je doŹivela, uslovno rećeno, „revival“ i poznati su njegovi dizajni omota za njegov matićni bend, bio je prijatelj sa njima, na neki naćin Źiveo i druŹio se sa njima, grupa Yes. Ali, on je radio za more tih progresivnih izvođaća: Emerson, Lake and Palmer, Gentle Giant, mnoge druge... Njegovi albumi su imali elemente futuristićkog, za one prve, koje su godinama kasnije koristili za inspiraciju i mnogi strip crtaći onog vremena. „Hipgnosis“ su imali jednu varijantu prve generacije tzv. industrićskog dizajna... I oni su, itekako bili znaćajni, naroćito za period novog talasa. Međutim, oni su kasnije kada je nov talas izašao, ne iz mode, nego je izašao kao trend, oni su proširili na raznorazne druge varijante svoje ideje. Imali su ćitave stilove unutar stilova koji su radili, recimo neki „retro“ stil, recimo neki kvazi-moderan stil...Oni su smatraju najpoznatijim osobama. figurama koji su kreirali neku psihologiju omota kao takvih.

K: Jeste, poznat je primer, recimo, izdavaćke kuće 4AD...

L: To je kasnije...

K: Jeste, to je kasnije, ali osnovali su je, u stvari, Ivo Watts-Russell zajedno sa dizajnerom omota, prvo je bio 23 Envelope, tako se zvalo, i oni su imali tipićan stil omota. Taćno je moglo da se prepozna samo izdanje na osnovu omota.

L: Da, da, ali za ono vreme, takođe se smatralo, na neki naćin, i inovativnim jer njihovi omoti su išli...kod 4ADija je bila dobra strana jedna što...moŹda kod neke druge izdavaćke kuće ili kod određenih izdanja nije išla paralelno sama muzika sa omotima kao što je bilo kod 4ADija, što je bila dobra strana 4ADija, mada ja ne mislim da su 4AD toliko civilizacijski znaćajni. Bili su „trendi“ i bili su „in“ u datom momentu. Imali su nekoliko artista koji su bili bukvalno inovativni, Dead Can Dance i šta ja znam...U ono vreme nisu petljali kao „bofl“ već kao neka umetnost, ali ako se stvari analiziraju dublje...

K: Ali su prošli uz ove (smeh)...

L: Da, da...tako je.

K: Slićan princip, opet Engleska, naravno, Factory Records gde je Peter Saville bio zaduŹen za celokupan izgled svega, cele vizualizacije, gde je bila baš vaŹna ta vizualizacija. I kod prog-rock albuma je jako bitan omot i eto, tu se vidi, u sućtini, da je u Britaniji ta umetnost omota prednjaći u odnosu na ostale.

L: Ja više nisam siguran koliko to danas ima tu neku vaŹnost i tu neku specifićnu teŹinu, samo to tretiranje omota. Engleski ćasopis, najćuveniji, „Record Collector“, ima već godinama rubriku jednu gde novije izdavaćke kuće intervjuiše urednik izdanja i onda postavlja pitanje koliko za vas ima znaćaja omot. Međutim, ja mislim da muzića industrija, generalno, ne ide više u tom pravcu. Pošto danas Źivimo u instant vremenu, omot više nije bitan kao nekad, na Źalost. Brzina Źivota eliminiše analizu kao takvu, u toku segmenta delovanja, kreiranja itd...

K: Drugaćije se sluša muzika...

L: Apsolutno.

K: Više ni album kao forma mislim da gubi na znaćaju...

L: Postoje paralelni procesi u svim segmentima. Negde se preslušava album, analizira se, imamo ljude koji objavljuju triologije, peterologije...Imamo one koji se bave samo singlovima, u datom momentu to se vidi preko You Tubea itd. Ali, mislim, da tu stvari idu paralelno, ali generalno prava snaga Źivota eliminiše tu vrstu analitike kao što je nekad bilo, to je isto kao pitanje koje mene ćesto pitaju – kritika danas? Ona ima lepšu i specifićnu teŹinu kada neki kritiće napíše neki tekst nego kad neki bloger ili neko napíše nešto ovako jer više će znaćiti i samom autoru i ljudima koji ćitaju i ima jaću teŹinu, ali generalno sam znaćaj kritike je daleko u opadanju u odnosu kako je nekad bilo. Zlatno vreme je bilo kraj 70-tih, prva polovina 80-tih. Ono

se nikada neće vratiti jer menja se tempo života i sistema vrednosti. Mislim da je tu, sve što je sa tim kreiranjem poruke samoga...zato što ljudi više ne čitaju dugačke tekstove.

K: Da, brzo se konzumiraju sve informacije i nemaju vremena.

L: Dugački tekstovi su kontraproduktivni. Ja sam čuo jednu jako zanimljivu priču isto oko značaja interneta i brzih informacija oko svega. Bilo je pitanje da li treba oko promocije i marketinga deliti flajere na ulicama. Sada većina ljudi kaže „ Ne, to je kontraproduktivno“. Taj koji to bude radio potrošiče pare na ove devojke i momke koji to dele na ulici, to više nema nikakav efekat. Tako da mislim da je to neko zlatno vreme prošlo.

K: Ali, evo, jedna pojava koja je možda drugačija od te svakodnevice je, recimo, poslednji album David Bowieja. Naravno, on počiva već na tom nekom kulturnom nasleđu koje je formirao ranije...

L: On je imao neku njegovu podetiketu koja se zove „Sound and Vision“. Sam taj naziv govori da je njemu vizuelna ilustracija svega bila izrazito važna. On se smatra osobom koja je kreirala trendove. On je osoba kome je to centralna važnost, dakle taj kompletan stajling oko nečega da bude...da ima priču, kompletan film.

K: Ali, eto on je ostavio, bukvalno, artefakt za sobom gde su tek nakon mesec dana otkrili da se pojavljuju one zvezdice na omotu. Znači, niko, čak ni dizajner u svojim intervjuima nije pričao o tome i bukvalno dolazi kao neka posthumna poruka, kao da se javlja sa onog sveta i kaže „ Oh, my god, it is full of stars!“ . Tako da, to jeste brza poruka koja se brzo usvaja. Naravno, ne mogu da je pročitaju oni koji nisu čitali „Odiseju u svemiru 2001“ ili gledali film, ali u suštini...

L: Da, imamo tu nekoliko kontradiktornosti. Recimo, svaki Princeov omot njegovog izdanja ima puno poruka koje se analiziraju u svetu. Isto tako, ako pratimo evoluciju omota i značaj koji su omoti u svetu izazvali najviše pažnje, to su uvek oni omoti gde sama dizajnerska kreativnost ili autorska kreativnost u kreiranju svega toga nije u prvom planu, nego nešto sasvim drugo. Najbriljantnijim omotom do dana današnjeg smatra se jedan od najboljih albuma svih vremena u istoriji rock muzike, to je album „Jimi Hendrix Experience – Electric Ladyland“ . On se smatra najbriljantnijim omotom do dana današnjeg. Jimi Hendrix se slikao sa gomilom golih žena na omotu. To prvo izdanje tog naslova je bilo zabranjeno, kasnije su ga posle par godina su ga pustili u pogon, a u nekim zemljama je bilo zabranjeno, tako da „Electric Ladyland“ ima nekoliko omota...



K: Pa, dobro, zabrane omota, recimo najpoznatija je „Butcher Cover“ od Beatlesa....

L: Molim? Koji?

K: „Butcher Cover“.

L: Od Beatlesa?!

K: Da, to je „Yesterday Today“ album.

L: Aha, da, da, to je „Yesterday Today“. To je album koji je izašao samo u Americi, to nije evropsko izdanje Beatlesa. Beatlesi su isto kao i Stonesi, od drugog albuma su paralelno izdavali albume u Evropi i Americi i određeni albumi nisu imali iste naslove u Evropi i Americi. Recimo, „Beatles“ u Americi se zove „Meet the Beatles“. „Yesterday Today“ predstavlja jednu kombinaciju prvog albuma i kombinacije pesama, singlova sa drugog albuma. Nisu isti, zato je to mene malo zbunilo...



K: Da, ali tu je bila interesantna priča. Krenula je prodaja sa tim omotom koji se popularno zove „Butcher Cover“ zato što su oni preplavljeni nekim mesom, to je bila aluzija na rat u Vijetnamu i bukvalno tog istog dana je naredeno da se povuče sve to i da se prelepi omot drugom nalepnicom. Pa su onda to ljudi skidali i evo sada na tržištu, skoro, 2015-te je prodat za 125 000 USD u „mint“ stanju sa celofanom taj „Butcher Cover“ koji je neko uspeo da sačuva.

L: Beatlesi imaju dva omota koja su isto za analizu, a da nisu dizajnerski toliko interesantni - „Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band“ i „Abbey Road“.

K: „Abbey Road“ je tumačen na razne načine...(smeh)

L: Da, da...naravno. Tu je i kulturni album „Led Zeppelin IV“ koji isto ima tih simbola, ima u sebi neku istu tu dimenziju...setiće se, ima još tih albuma, ali svi su oni karakteristični po tome da sam element dizajna, autorsko delo dizajna, nije primaran nego generalno tako neka ta poruka koju su imali.

K: Pa, dobro, ja mislim da su Beatlesi namerno potpirivali celu tu priču.

L: Ne, naravno. Oni jesu jedan takav bend. John Lenonov značaj nije toliko, pošto ljudi često vole da se takmiče pa da pričaju ko je bolji autor – on ili McCartney. Njih dvojica ne mogu da se mere kao autori. McCartney je bio deset koraka ispred, ali je John Lenon osoba koja...sada, tu ima više teorija, da je on bio čovek vladara iz senke...mislim, ima istine. Način na koji je on, recimo, bio ubijen, to govori. To je način na koji oni ubijaju izdajnike, one koji su otpadnici. John Lenon je jako značajan jer je on bio inicijator u Beatlesima i bio je govornik. Moderan sistem press konferencija u roku koji je on, zapravo, postavio i taj način odnosa sa novinarima je bio izuzetno značajan.

K: A, da li nekada na osnovu omota ploče možete da pretpostavite o kojoj vrsti muzike se radi?

L: Da, da, uvek.

K: Uvek? Nikad nije došlo do prevare? (smeh)

L: Ja, možda će zvučati prepotentno, ali zaista ne. Možda mi se to desilo sa nekim izdanjima iz 70-tih godina, vrlo opskurnim, raritetnim, nekim američkim grupama iz tog doba da sam možda pogrešio. Da sam više mislio da je taj neki žanr, a ispao je neki drugi.

K: Znači, omot retko kad greši ili vi...(smeh)

L: Retko...

K: Da li omot ploče može da doprinese recepciji muzike, da poboljša nekako razumevanje muzike?

L: Da, svakako. Daje potpuniju sliku o svemu, kompletniju, složeniju.

K: Na koji način vi držite ploče u vašoj kolekciji? Kako su one složene? Da li se omot vidi itd?

L: Pa, nemam prostora u stanu za to. Vide se po ivicama. One su uređene po određenoj klasifikaciji. Sa jedne strane je žanr, sa druge strane je abeceda.

K: A, jesu li neki omoti izloženi ili...?

L: Ne, nemam tu varijantu. Nisu mi ukućani dozvolili da toliko ruiniram stan (smeh).

K: Da li ste nekada sledili neku referencu sa omota ploče? Npr. preporuku za knjigu ili film, dalje, prosto neku informaciju? Recimo, imamo primer kod omota Smithsa gde jasno upućuju šta je njima, odnosno, šta je Morrisseyu bilo privlačno. Ima dosta primera tih referirajućih sadržaja u omotima. Da li je nekada to bilo intrigantno za vas?

L: Ja mislim da je muzika ipak viša instanca od književnosti. To nisam rekao ja, to mnogi...

K:...estetičari pominju...

L: Da, da. Nisam sada preko muzike ušao u neku drugu oblast posebno. Ja književnost, film, strip gledam na jedan drugi način, ali nisam ja imao takav odnos da sam se ja sad zainteresovao preko toga. Kada sam bio klinac, a klinac sam i sada, da je recimo neko od ovih muzičara koje sam pratio preporučio nekoga za čitanje, da sam sada baš obratio pažnju na to. Uvek sam istraživao sam, tako da nije mi ta bila...

K: Ja se sećam, kada smo mi bili klinci, mi koji nismo imali starije braće ili sestre, mi smo stvarno gutali i gledali sve te omote, tražili dalje bilo kakvu informaciju da dobijemo. Tako da nam je sad sve to bilo važno, pa rekoh da...(smeh)

L: Da, sad, možda nisam dobro odgovorio. Tih ranijih godina, naravno, svaki omot sam dugo držao u ruci i analizirao. I dan danas ja imam taj osećaj i nađem sebe u toj situaciji da uzmem omot neke ploče i gledam. Ja sam samo hteo da kažem da nisam preko toga ušao u neku drugu oblast. U druge oblasti sam ulazio posebno, ne preko toga.

K: A šta kod ploče vas povuče da je ponovo uzmete i da gledate u njen omot? Šta je to, da li možete da pronađete taj momenat?

L: To je odlično pitanje. Ja mislim da je to jedan miks ponovnog preispitivanja tog izdanja i upoređivanja sadašnjeg vremena i onoga koje je prošlo. To je jedna varijanta. Druga varijanta, posle izvesnog vremena, da li ću saznati neku novu foru, neko novo viđenje. I treće, iako ne volim da se okrećem ka prošlosti, verovatno i element nostalgije. Ali, on je manje prisutan u odnosu na ova prva dva.

K: A kod kupovine tih starih izdanja, koliko je važno stanje omota, tragovi korišćenja? Da li je to plus ili negativno?

L: Meni je lično važnije stanje omota nego stanje ploče, nego stanje vinila. Tako da dajem prednost stanju omota.

K: Zbog čega?

L: Pa zato što mi je taj segment nekako kompletniji. Mislim da je to kod većine kolekcionara, da im je važniji elemenat omota nego elemenat samog vinila.

K: To je interesantan podatak.

L: Bar kad su vinili u pitanju. Ta situacija ne mora da je kod diskova i drugih oblika, ali bar kad su vinili u pitanju, bar kod velike većine, možda oni neće priznati, ali mislim da je to tako.

K: A, jel vi slušate ploče iz vaše kolekcije?

L: Da.

K: Iako se one oštećuju slušanjem, troše se...(smeh)

L: Pa, ne, ja imam toliko toga da sad koliko se to sad oštećuje to je veliko pitanje. Ako neko ima 10 ploča i pušta ih svaki dan one će da se oštete. Koliko sad ja mogu da slušam nešto? Ni vreme mi ne dozvoljava, niti obaveze druge da sada jednu ploču koju sam nekada mogao da pustim tri puta, sada kada da stignem?

K: A, jel radije slušate ploče ili muziku preko kompjutera? Šta je lakše?

L: Elemenat muzike preko kompjutera ja ne doživljavam sa tolikom radošću i ako preko kompjutera slušam ono što mi prvo bendovi daju da čujem da bi pisao, nešto što mora da se downloaduje ili samo kao informaciju. Tako da sada, neminovno, moram da slušam muziku preko kompjutera, ali staru muziku, ako je ja posedujem nikad je ne pustim preko kompjutera. Međutim, ima mnogo toga što, naravno, ne posedujem u kolekciji i što bi želeo da čujem i zanima me kako to zvuči. Ja to ne doživljavam sa nekom velikom radošću, ali isto smatram da je to civilizacijska neminovnost.

K: Jeste, zgodnije je u svakom slučaju, u nekim situacijama. Prenosivo je, može da se sluša na drugom mestu, ne mora da se okreće strana, ima svojih prednosti u tom praktičnom smislu, e sad...

L: Jeste, to sve stoji, mada, opet ovo što kažem nije to neki potpun užitak kao kada imate omot koji držite u ruci. Mogu da kažem preko drugog primera. Ja sam veliki ljubitelj živih albuma i živih izdanja tzv. „bootleg“ izdanja i to je jedan segment koji ja izdvajam, maltene kao meni najinteresantniji. Ja imam u kolekciji preko 10 000 „bootleg“a. Ranije sam svake godine išao u Italiju gde sam kupovao ta izdanja pošto nisu bila skupa, sada je to dostupno preko interneta. Ali, često obaraju te sajtove, ne može da se

skine....Mene zanimaju živi albumi jer ja volim živu svirku, taj segment mi je uvek interesantniji od studijskog.

K: A, koliko može ploča ploča da prenese taj utisak živog nastupa? Ipak, drugačiji je...

L: Ne, ne, najviše učestvujete kada ste na licu mesta, pa to je isto kao i za sve stvari. Ne može, mislim, da prenese, ali...tu se sada radi o različitim dekadama. Iz različitih uglova te stvari treba da se posmatraju. Različite doživljaje su ljudi imali tada, različite danas i imaće različite za koju godinu. To nisu stvari koje su konstantne. Znači, ljudi često greše kada tako neke stvari analiziraju i definišu. Te stvari su stvar promena i one moraju da se menjaju...Imamo situaciju sa raznim muzičkim žanrovima. I stilovima i idejama koje su bile potpuno neuklopljene u ondašnje vreme pa su sledećih godine išle potpuno unapred, a nisu imali nikakvu podršku tada ili su čak žanrovski potpuno odudarali ali su naknadno prepoznavali taj žanr koga su menjali. To je, prosto, jedna fantastična stavka i to nije konstantno, stalno za sva vremena.

K: A, kakvi su omoti „bootleg“ izdanja?

L: Pa, prave ljudi. Prave ljudi koji to rade, neki su jako interesantni, neki su vrlo obični, od slučaja do slučaja.

K: Obično su, onako, crno-beli...

L: Ne, ovi su u boji...

K: Sada su u boji...

L: Prvi „bootleg“ i na vinilu su bili crno-beli, a ako nisu bili crno beli, onda su bili u jednoj boji: žuto-crvena, žuto-bela itd, ali danas su koloru.

K: Ko to radi?

L: Jako veliki broj ljudi. Mislim da i sama...status kulturnih izdanja se menja iz dana u dan, kao i status autorskih prava i svega ostalog. Do pre pet godina je nešto bilo sumnjivo, a sada je već dozvoljeno svuda. Pojava interneta je i pojava promene u tehnologiji pa se mnogi albumi sada ponovo remiksuju kroz postprodukciju. Najbolji primer je, evo ljudi koji snimaju koncerte. Dva velika, uslovno rečeno, spektakla koji su bila ovde pre izvesnog vremena, kraj 2012-te koncert „Smak“a u Pioniru i sada, pre par meseci, koncert „YU Grupe“ u Hali sportova. To su snimali nekoliko ljudi, organizacija, sasvim svejedno. Ako je neko hteo da prati, ko je hteo da prati preko You Tubea, mogao je da primeti neverovatnu transformaciju od prvih dana do dana današnjeg. Svi snimci imaju postprodukciju, taj tehnički dodatak da zazvuči, ne znam, kao da ste u „Madison Square Garden“u, sada postoje sve te promene...

K: Sada je mnogo profesionalnije, nije više onako kao neka ilegalna aktivnost snimanja koncerta...(smeh)

L: Ma, mislim sada je sve to relativno, šta je ilegalno a šta nije. Sve podleže nekoj drugoj meri...(smeh)

K: Dobro, da li možete da istaknete neku muzičku grupu ili neki poseban album sa posebnim omotom koji je na vas ostavlja najjači utisak? Ne mora da bude jedan, nego eto prosto...

L: Da, da...Pa meni su vrlo interesantni ti omoti koji su nastajali u periodu „flower power“a i acid-rocka, dakle taj period dizajn ikonografije koji je nastao u tom periodu od kraja 1966-te do 1971-e godine i ona se reflektovala te godine. Reflektovala se u omotima i drugih muzičkih žanrova, čak, koji nisu ni imali veze sa tim stilom, u svim zemljama sveta. Tako da imamo situaciju i kod nas, ako pratite omote iz tog perioda od Gabi Novak, Arsena Dedića itd vidite da su ta slova tako koncipirana kao što su izgledale ti omoti i ploče iz „flower power“ acid-rocka, tako da je to jako veliki uticaj. Meni su to danas najinteresantniji vizuelno omoti i jako cenim to što je radio Roger Dean. Ne toliko Hipgnosis i ne toliko te omote koji su nastali u „post new wave“ periodu. Meni jako odgovara ta američka psihologija slobode, prostranstva, divljine i koja je uvek više na njihovim omotima i...



K: Beach Boys?

L: Pa, Beach Boys, isto su omoti...zavisi od slučaja do slučaja. Oni su imali nekoliko faza u svojoj karijeri, kao Beatlesi. Surf faza, na početku karijere, preko isto „flower power“a i „acid“a, mislim, Beach Boysi su jako značajni iz više razloga...Postoje u svetu knjige, odnosno, stručnjaci koji smatraju da je glavna inspiracija za „Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band“ od Beatlesa „Pet Sounds“ od Beach Boysa. Čak je objavljeno i par knjiga na tu temu. Ja sam isto sklon mišljenju da je psihološki dosta uzeto od „Pet Sounds“ a od strane Beatlesa. Tada su Beach Boys jedan od najznačajnijih bendova i isto je njihova uloga, ako gledamo i te neke druge stvari, jako interesantna. Umešanost u politička dešavanja u Americi, imate tu čuvenu priču kada se jedan od braće Wilson udavio u okeanu, slika Cartera (koji je tada bio predsednik) kako plače i onda ispod ide tekst jer tada je helikopter pao u Iranu sa američkim marincima i kaže „Sad plačeš kad je umro ovaj a nije ti bilo žao marinaca“...

K: Da, dobro, ima čitava ta struja dizajnera omota u Americi tih godina koja je bila povezana i sa strip crtačima iz tog perioda. Robert Crumb, recimo, pripada tom stilu...

L: Da, da, da...Mislim, omoti koji su imali, recimo, bendovi iz tog perioda kao Grateful Dead, cela ta San Francisko struja, Jefferson Airplane, Spirit, Santana raniji albumi, svi oni imaju tu jednu „acid“ psihologiju.

K: A, koliko je vizuelna predstava muzike danas manja važna, eto...?

L: Ona će uvek biti važna, samo pitanje je koliko spram onog ranijeg vremena. Sigurno u manjem obimu i manjem procentu.

K: Da li se to, možda, sad preselilo na video, te snimke, fotografije van omota jer uvek će, nekako, biti potrebno da se vizualizuje nešto što se...

L: Ja mislim da je ključ problema i ključ svega u prebrzom tempu života i da on ne dozvoljava analizu, tu ulogu koja je imala ranijih godina. Naravno da će imati tu ulogu uvek, ali koliko i u kom kontekstu...Ja mislim da danas uspeh nečega i uspeh projekta više uopšte nije bitno...Danas je najvažnija stvar ko ti radi i kako radiš medijski marketing, odnosno promociju. Prevažadno preko interneta, pa onda tek na ostalim medijima. Ako bi analizirali kolika je uloga interneta a koliko ostalih medija, ja bih rekao drastično veći procenat interneta nego ostalih medija s tim da mi imamo ovde jednu specifičnu situaciju da je estrada ispolitizirana, Ispolitizirana je estradizovanost kroz političku prizmu, pa tabloidi imaju veliki značaj, sa jedne strane, a sa druge mi smo stara nacija te još uvek jedan veliki broj ljudi nije familijaran sa značajem interneta koji on ima generalno.

K: Znači, još uvek se čvrsto drži za ove tradicionalne medije.

L: Da, to je pola smo stara nacija, a sa druge politička diktatura tog tipa.

K: Dobro, to možda uvek biva tako kod nas (smeh)...

L: Dobro, sad govorimo o ovom segmentu vezanom za temu, ali mislim da na moj odgovor za ovo što ste me pitali koliko omot utiče danas, mislim da to isto vezano sa jedne strane za brzinu tempa života, a sa druge, kao što smo pričali, ali da generalno uspeh i probojnost jednog projekta ne zavisi više od kvaliteta uopšte.

Pre je bila jedna teorija koja kaže ako si kvalitetan i dobar samo je pitanje dana kada, ali ja mislim da to sada više nije bitno. Sada je samo bitno kako radiš promociju.

K: U suštini, to znači da bi sada, ako je nešto kvalitetno može da ostane trajno zakopano ukoliko nema adekvatnu promociju.

L: Može da ostane zakopano, to već sada recimo ja već sada dobijam puno izdanja iz sveta koja su prava remek dela unutar svojih žanrova, ali njih niko nije čuo. Mislim, ne mogu da kažem da niko nije čuo, čuo je, svuda postoje, ali njihovi spotovi i njihovi koncerti imaju od 15 do 300 posetilaca na you tubeu zato što danas svega ima suviše i više ništa nije centralizovano kao što je nekad bilo. Sa jedne strane ta vrsta one pozitivne slobode što postoji, a sa druge strane ima veze sa svim ostalim stvarima. Rock kultura više nije centralna kultura. To je jedno staro pravilo što je, nažalost, tačno – Kada se izmisli nova droga izmisle se novi žanrovi muzike. Kada se izmislila sintetička droga onda su izmislili techno, za nove generacije rock kultura više nije centralna kultura.

K: Da li zbog toga što više nije mainstream, odnosno centralna kultura, da li se sada zbog toga više preselila u taj umetnički domen koja sada ima auru visoke umetnosti u odnosu na ovo što je, recimo, komercijalna umetnost?

L: Ja sad, tu bih gledao iz jednog drugog ugla. Rock kultura danas ima ili rock muzika ima u celome svetu, naročito u Americi, status jedan koji je izuzetno visok i cenjen. Predstavlja statusni simbol. Kod nas jedino ne predstavlja, kod nas ovi koji se bave rock muzikom predstavljaju debile za javnost i sve ostalo, ali svuda je taj status nešto slično kao što je bilo sa jazzom. Međutim, rock muzika isto ima, samo se ne vidi na prvu loptu, sličnu sudbinu koju je imao i jazz. Mi zaboravljamo jednu stavku, da u vreme najveće popularnosti jazz je nastala rock muzika. Upravo u onom momentu kada je jazz počeo da se svira po stadionima. Naravno, izašle su nove droge i odmah je jazz pao. Ima jedna fascinantna stvar šta je sa rock muzikom danas. Veća je ponuda od potražnje. To možemo da vidimo na našem primeru i na drugim primerima da su svi koncerti novih, mladih bendova prazni. Znači, ima puno bendova a nema publike. Isto je bilo sa jazzom. Kada je nastao rock, nekada velike zvezde jazz su se bukvalno tukli kada će ko u kom klubu da svira jer više nije ostalo puno mesta, ali više nije bilo ni puno publike. I to je nešto što je, recimo, slično, mada mi nemamo te podatke da je u ono vreme, kraj 50-tih, početak 60-tih gde tehnološka revolucija nije bila takva kao danas. Odnosno, tehnološki napredak, tehnološka revolucija nije dobar termin.

K: Možda će se desiti sa muzikom... pojavice se nova droga, pronaći će se nova muzika, isto ono što se desilo sa gramofonskom pločom. Ona je nekada bila proizvod industrije a sada je umetnički objekat. Sada je mnogo veća gramaža vinila, mnogo više se ulaže u štampu, dodaju se te razne opcije downloada, usb flasheva i ostalih stvari što bi u stvari pospešilo prodaju, odnosno materijalnost, ipak nešto za šta neko može da se čvrsto „usidri“ dok sluša muziku. Jel imamo vremena da vam pokažem par omota? To su, zapravo, omoti uglavnom onih izdanja koja su prva po prodaji na top listama nekim zbirnim...

L: Danas?

K: Iz 70-tih i 80-tih godina ali su te zbirne liste iz današnjeg vremena. Prvi je Neil Young „After the Gold Rush“.

L: Da, to je treći album Neil Younga.

K: Da, to je 1970-ta godina. Mislim, taj period koji ja obrađujem su 70-te godine...

L: To je 1972-1973 godina, ako se ja ne varam.

K: Interesantno je da je Neil Young bio uključen u rad na ovom omotu...

L: Neil Young je kolekcionar i on je predsednik Vinilne asocijacije Kanade. On je kolekcionar, skuplja ploče i veliki je fanatik oko toga tako da nije čudno, on je poznat po tome što u vreme najveće krize vinila nije hteo da objavi za izdavača albuma ako paralelno ne mogu da startuju i sa LP-ijem.

K: I ovaj omot je zanimljiv...

L: „Meddle“, Pink Floyd.

K: Na šta liči ovo? Na uvo, jel?

L: Pa...

K: Ja sam imala neko Jugotonovo izdanje i nisu ove boje bile toliko žive...

L: Jugotonova izdanja se u svetu kolekcionara traže više nego ostala izdanja, kao npr „Meddle“ ili „Wish You Were Here“.



K: Zbog čega je to?

L: Pa zato što ima neke cake kako su naši drugačije radili u štampi nego u svetu i prilično su tražena.

K: Znači, možda imam neko blago u kući... (smeh)

L: Pa nije to blago, nije to toliko puno, ali veću ćete cenu dobiti ako prodajete našu dobro očuvanu ploču nego englesku ili nemačku.

K: To je baš zanimljiv podatak. Ja sam ovde uglavnom izdvajala omote gde se koristi fotografija. Znači, ti omoti na kojim a je fotografija pa na neki način obrađena čine veliki deo produkcije omota gramofonskih ploča i to je, ustvari, neki fokus mog interesovanja. Jedna od priča gde nije u fokusu cela glava, gde nije glavna stvar sam izvođač već ambijent u kome mogu da se traže dalje reference je npr ovaj omot.

Evo, tu postoji dosta referenci, kao da je putem tih vizuelnih sadržaja hteo da da neki intervju, mislim nešto o sebi.

L: „Wish You Were Here“. Isto, naše izdanje koje ima prvo braon, pa ima crni dodatni omotač sa nalepnicom „Wish You Were Here“ koji nemaju originalna izdanja...



K: Jeste, bila je okrugla nalepnica...

L: Naše izdanje se više traži. Zanimljivo je npr omoti albuma Brian Eno-a. Iz perioda „Roxy Music“-a, a Brian Eno je tada i svirao sa njima...

K: Dobro, ovo je tipično, stavljanje kontekst, to je snimano u klubu Sidvidž...Ovaj omot je kasnije poslužio za...sa onim belim...u stvari tu sada postoji veza i sa Igi Popom, ta poza...Na neki način, oni se umrežavaju i u tom vizuelnom smislu, komuniciraju kroz omote tih albuma...

L: Sledeći album je i producirao Bowie Igi Popu, tako da jeste umreženo...

K: Ova fotografija je dosta sugestivna. Ovo su omoti Barni Bablsa koji je, takođe bio, prilično u Engleskoj popularan...to je neke 80-te...

L: „London Calling“, jeste 80-te. Taj album je objavio „Suzy“ kod nas i on je kasnio 2 godine. Kada je stigao promo primerak u Zagreb da oni štampaju onda je Jasenko Houra iz „Priljavog kazališta“ zatekao tamo pa je maznuo taj primerak.pa su kasnili sa štampanjem i morali da se dovijaju...

K: To je bio razlog što je „The Clash“ stigao ovde kasnije (smeh)...

L: Jeste, jeste. Ovo je priča iz prve ruke.

K: Super (smeh).

L: Neki album, nisam čuo, ima jedan album koji je jako intrigantan. To je izdanje gde ratni veterani američki u svojim kolicima, u stvari, ne kolicima nego kao malim automobilčićima kao u luna parku predstavljaju tu sliku kao da su invalidi i imaju ove zastavice američke. Taj omot se smatra jako intrigantnim i ima dosta analiza u svetu.

K: U moje vreme mi smo „Dead Kennedys“ slušali sa kaseta presnimavanih milion puta tako da nismo imali taj luksuz da vidimo taj omot (smeh). A ovo je jedan od prvih digitalno obrađenih omota. Dobro, oni su već poznati iz umetničkih škola pa...I kod „The Cure“ je interesantno, njima su omoti bili izuzetno bitni...

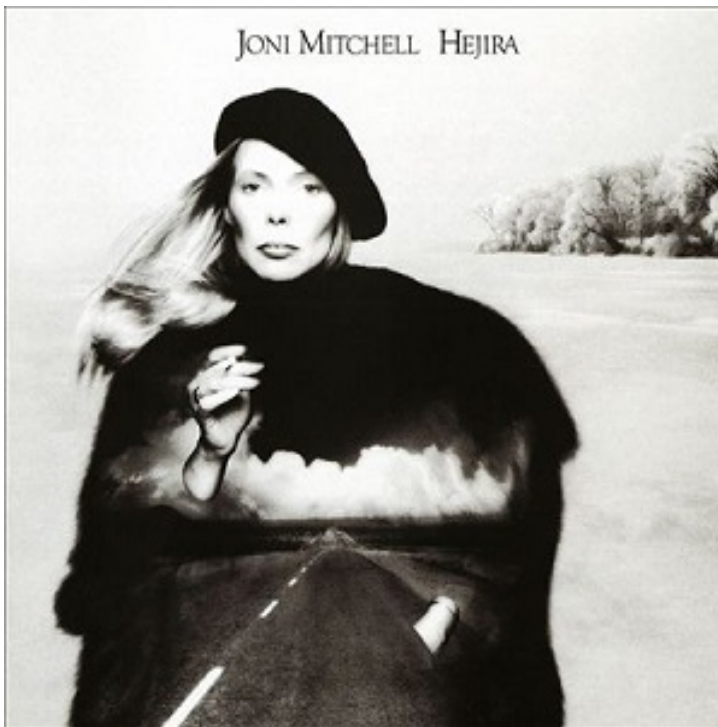
L: Jeste, prvi album im je najinteresantniji...

K: „Three Imaginary Boys“? To je Robert Smith kasnije pominjao, mislim već je dosadila ta priča koliko se spominje, koliko ga je nervirao taj omot, ta estetika i sarkazam gde su oni predstavljeni kao tri uređaja...

K: Ovo je jako interesantan omot. „Rush“. Isto sa dosta referenci. Tipična obrada, kao u ovoj izmaglici...Ovi omoti su, inače, birani po kriterijumu šta je bilo najprodavanije uz neke koji su obeležili taj momenat... Ovde je interesantna konekcija sa The Clash „London Calling“ i Elvis Presleyem, sa tim pozicioniranjem istih fontova...Evo, to su neki od omota koji su obeležili te dve dekade. Da li imate vi da dodate još neki? Recimo, Johnny Mitchell se, meni, kasnije pojavio kao vrlo interesantna sa njenim omotima jer ona je i bila umetnica tj je umetnica..

L: Njeni omoti koji se cene su sa „Blue“ albuma i „Hejira“...

K: I ta „Hejira“, postoji čitava priča o fotografiji kako je snimana. Ustvari, ona je bila umetnički direktor te fotografije. Evo, ja mogu da citiram interesantnog Storm Torgensona kojeg smo pominjali iz „Hipgnosisa“. Kaže: „Setite se svog tog otpakivanja, uklanjanja zaštitne folije, otvaranja omota, traženja strane sa tekstovima pesama i eventualnih poklona kao što su majice i poster.“ Jel vam poznat taj osećaj?



L: Da, da, jeste, ali mislim da je tu, pored svega toga, tu i taj miris...

K: Novog...(smeh).

L: Ne novog nego vrlo specifično...Tačno ste imali različite mirise engleski i američke ploče...

K: A jel i dalje mirišu te ploče ili su dobile nove mirise?

L: Vidite, imate jednu fazu u nastajanju omota kada su unutar pakovanja ploča bili postavljeni neki pokloni ili nešto i tu je najpoznatije izdanje grupe „Manfred Mann' s Earth band“ gde je bio komad zemlje u prvom tiražu – „The Good Earth“ album. Prava zemlja, celofanirana, to je bio talas takvih izdanja...

K: Koja je to godina?

L: 1973. ili 1974. Kasnije, u narednim izdanjima tog albuma nije bilo zemlje...

K: Da, bio je taj period malo kasnije kada je pala prodaja vinila...

L: Ne, ovo su još 70-te..još je bila dobra prodaja...

K: Mislim pre pojave CD-a. Bilo je određenih pravaca.. Određeni pravci su preferirali singl ploče u odnosu na albume i obrnuto. Jel skupljate i singl ploče?

L: Da,da.



K: Jel možete da napravite neko poređenje između singl ploče i albuma? Koliko je kod singl ploče bitan omot?

L: Pa, isto je sve, i u slučaju singl ploče kao i kod LP-ija. Samo, zlatno doba singlova je bilo pre pojave LP-ija. Međutim, singlovi su imali jednu drugačiju vrstu evolucije, određene žanrovske forme su imale neku svoju ideološku oštricu u svojoj poruci upravo u objavljivanju singlova. To se naročito odnosi na period post pank i ranog hard kora gde je kasnije, kada je prošla ta euforija, govorim o periodu '82. –'83. do 90-tih, izdanje, glavni nosač zvuka za te bendove je bila kasete. Ređe ploča, ali glavna kada bend ima nivo i kada se radi o bendu koji ima šta da kaže onda je singl. Uglavnom singl kao EP sa 4,5 stvari, to se kaže 7inčni format. U panku i hard kora on je imao jako specifičnu težinu.

K: Dobro, postojali su i bendovi koji nisu hteli da izdaju singlove smatrajući da je to više stvar komercijalne prirode...

L: Jeste, to je bilo u tom periodu gde se radilo o progresivnoj muzici, to je taj neki period kada je singl izgubio tu svoju neku oštricu jer singl je istovremeno značio i prolaz za hit mejkere, da bude emitovano kao sa hita. A bilo je određenih bendova koji su zarad te svoje progresivne muzike eliminisali su element hita kao relevantan tj. hteli su da se ograde od toga i zato nisu hteli da koriste singlove...

K: Dobra, da... i singl se dosta vezivao za džu boks.

L: Pa u prvoj fazi, kasnije već.. i u prvoj fazi koji se zove rani rokenrol i rokabili...

K: Ali, evo sada, slušanje muzike preko interneta asocira nekako na slušanje preko džu boksa jer to su hitovi tj. zbir nekih hitova koji ljudi slušaju...

L: Ja nemam takvu asocijaciju jer džu boks je više vezan za stil života, za izlaske i za...

K: Za to kolektivno slušanje muzike?

L: Da, i za izlaske i način života, za kolektivni duh jednog vremena koji je naročito bio aktuelan za vreme tedi bojsa i još malo kasnije se zadržao još nešto malo ali je imao bazu u tome.

K: A, da li možete da zamislite formiranje neke izložbe omota i koji bi omoti bili izloženi na njoj?

L: Nas troje smo osnovali „Institut za savremenu muziku“ i imali smo skorije jednu izložbu na radiju u RTS-u gde je bilo jedno 20-30 omota ploča...Teško je uraditi jednu centralnu izložbu jer to bi trebalo izabrati po godinama, stilovima, žanrovima itd...Za jednu takvu izložbu bi trebalo imati jedno 10 tema, govorim o bivšoj Jugoslaviji samo.

K: Pa da, u stvari bi trebalo izabrati kriterijum, da li bi to bila neka emotivna veza ili neki estetski kriterijum...

L: Dekade i stilovi, novi talasi.. Posebno '70te, može zabavna muzika, posebno '90te itd...

K: Možda neki dizajner kao Roger Dean...

L: Da, da...ovde je u '80tim bio jedan dizajner, vrlo rabljen u većini omota, npr poznat po omotima za Bijelo Dugme i još dosta drugih, Dragan S. Stefanović, ali kasnije on nije više bio toliko u priči..i to je to.

K: Jugotonova izdanja su imala zanimljiv dizajn.

L: Pa Jugoton je uvek bio organizovaniji od PGP-a...

K: Jeste, hvalio se skoro ovaj iz muzeja Jugotonovog na izložbi koja je skoro bila u Muzeju nauke i tehnike i bila je tribina gde je pričao o tome na koji način su se u Jugotonu proizvodile ploče i non-stop je isticao kako su oni iz Nemačke uvozili novu tehnologiju i imali bolji materijal i opremu u odnosu na Srbiju i Beograd. I vidim, da zaista, kod nas postoje kolekcionari koji isključivo gledaju da kupuju Jugotovova izdanja kao kvalitetnija...

L: Jeste, kvalitetnija su sigurno, mada nije sve do tehnologije nego mora postojati i sveukupni nivo...Mi imamo neke zaista interesantne omote..Postoji teorija da se seksualna revolucija '60tih paralelno odvijala i kroz nas, kontrolisana kroz Komunističku partiju. Dosta je tu bilo „propuštanja“ raznih provokativnih omota i čudnih...Narodna muzika je tu imala isto interesantne priče...

K: Jeste, evo Mica Trofirtaljka i slični...(smeh)...

L: Pa, Mica Trofirtaljka je jedna od najpoznatijih, ali nisu njene ploče i omoti toliko traženi kao neki drugi...Mislim, ima neka ta seljačka erotika iz '70tih godina koja deluje totalno egzotično strancima...

K: A i nama danas, iz ovog ugla (smeh)...

L: Da, i nama iz ovog ugla danas...hard kor.

K: Dobro, kod nas je bio ambijent gde je neka muzika koja je bila anderground u svetu bila neka vrsta „prećutnog“ main stream-a. Recimo, Šarlo Akrobata, pa posle EKV su imali prostor u SKC-u, mogli su da vežbaju u državnoj instituciji, za razliku od tamo nekog engleskog pankera.

L: Da, jeste, socijalna klima za vreme Tita je bila takva, a pogotovu za Novi talas, koji se desio posle njegove smrti gde je Centralni komitet odlučio da treba dati slobode i da na velika vrata uđe Novi talas. To jeste tačno...

K: Tako da je on imao prostora da se razvija u nešto autentično.

L: To je jako interesantno, ja često analiziram Novi talas. Proživio sam ga, iako Novi talas nije baš „my cup o tea“, ali često analiziram taj period...U jednom delu bivše Jugoslavije, a tu najviše mislim na Beograd i Zagreb, a i Ljubljanu, tih više meseci su bili stvarno neverovatni. Danas, kada analiziram te sve stvari, sa naknadnom pameću, može da se kaže da je jako bitnu ulogu imala država koja je pustila da se to razvija, ali opet je pitanje kako ih je pustila? U izdavačkim kućama kao što je PGP i dalje je bila negativna selekcija urednika koji nisu puštali one najbolje stvari. Pored toga, to stalno analiziram. bilo je i nešto u vazduhu, da se nešto desilo, da se nešto promenilo. Tih 14 meseci tada je bilo stvarno nešto neverovatno, nikada više nije bilo takvih 14 meseci u mom životu...Pošto sam ja stalno bio u rock muzici, išao na koncerte stalno, a počeo sam da slušam muziku '70tih godina, dakle pre 40 godina, sam sam išao na koncerte, ja sam 1961.godište. Tada kada se dešavao Novi talas ja sam već imao veliko iskustvo u muzičkom poslu, a to vreme je bilo potpuno neverovatno vreme...zašto ovo pričam, ne iz neke nostalgije, već su se tu desile...kada bi analitički pisao o tome neki esej, knjigu...jeste država dala zeleno svetlo, a to je bilo 40 posto, 50 posto, a 60 posto je bilo nešto u vazduhu. Kosmički se tu nešto desilo, da se stvore uslovi. To je počelo leti sa svirkama, raznoraznim besplatnim, ali niko nije znao šta se tu dešava. Leti kreću te svirke, leta '80te, Šarlo Akrobata, svi ostali, niko ne zna šta je, ali je leto bilo toliko dobro da se nikom nije išlo na more. Početkom septembra, u gradu milion dešavanja, Točak drži časove gitare na Kolarcu, u Kulturnom centru svirke, u Domu omladine izložbe stripova preko dana, uveče koncerti, počinje i Dadov sa svirkama svakog ponedeljka, u Ateljeu svirke u 2 ujutro...Kao neki drugi grad tokom tih meseci... To je onda trajalo nekih 12 meseci i onda je počelo da jenjava i da gubi tu specifičnost, ali tih 12 do 14 meseci to nije bilo normalno.



Branko Vukojević, Ivica Vidović i Milan Mladenović 23.8.1981 Beograd. Foto: Goranka Matić

K: Tih 12-14 meseci su nekim ljudima i danas fokus...

L: Da, da...Ali, neverovatna interakcija između Beograda i Zagreba, nezapamćena do tada. Beograd, kao i uvek je bio pun kreativne energije što je generalno najvažnije, ali nije imao glamur. Zagrebački klubovi, u ono vreme, su izgledali kao da su najveći klubovi u Rimu. Frizure, neo-romantizam, i u Zagrebu je stalno bio neverovatan rat plakata, estetski jako divni plakati, kolporterer su prodavali novine na ulicama...Toga nije bilo ovde, u Beogradu, ali ovde je bila divljina...

K: Dobro, ali ta divljina je jedina mogla da izrodi nešto novo...u početku kažu da je u Zagrebu bilo dosadno, da nije bilo tako živo kao u Beogradu...

L: Jeste, slažem se...U Zagrebu je uvek dosadno i uvek je depresivno, ali organizacija...Ovde nema organizacije, ali energija je uvek bila što je najvažnije. Ali ta organizacija koju su imali je doprinela klasifikaciji pametnih, da su veliki bendovi prihvatili Novi talas kao obavezu, tipa Parni Valjak, Aerodrom, a naši veliki bendovi su pljuvali na to, kao Smak, YU Grupa...ono „mamu vam jebem, pobićemo vas“ (smeh)... Pa jeste, tako je to bilo kod nas...To je bila jedna jako interesantna pojava, kada danas pričam sa ljudima o tome, država je dala zeleno svetlo, što se tada nije znalo, ali je to bilo samo pola, a pola je bilo u „vazduhu“. Isto kao u San Francisku kada je bila seksualna revolucija i paralelno izbivanje na površinu gej kulture i droga i paralelno bendove. Sigurno je, u političkom smislu, uticao rat u Vijetnamu...to su jako interesantne pojave.

K: Možda je vreme i danas da se nešto novo pojavi...

L: Teško, drugo je vreme, nema više ideje, te zajedničke interakcije...

K: Nema više pasioniranosti, ne može ništa da se razvije...

L: Nema strasti, da...

Intervju sa Žikicom Simićem muzičkim urednikom, autorom muzičkih emisija, muzičkim kritičarem

Ž: Ja sam sada skoro pravio jednu emisiju o albumu „Sticky Fingers“ od Rolling Stones-a i onda sam pronašao podatak, pošto je taj omot radio Andy Warhol, da na originalnoj verziji tog omota ima taj rajsferšlus. Imali su veliki problem, uopšte nije bilo funkcionalno, zato što se ploče pakuju jedna na drugu i onda je taj rajsferšlus cepao omote od drugih onih ploča. Eto, to je, kako bi se reklo, jedan od najpoznatijih omota ali nije bio funkcionalan. Posle se pojavila slika, bez tog rajsferšlusa...



K: Ali nije to to...Na kolekcionarskom tržištu je verovatno...(smeh)

Ž: Nije to to...Da,da...

K: Kao i od Beatles-a „Butcher cover“ poznati koji je bio na tržištu samo jedno prepodne pa su ga prelepili pa se sad na tržištu pojavljuju primerci.

Ž: Da...i to mora da ima neku cenu neverovatnu.

K: To je, mislim, jedna od najskupljih ploča trenutno.

Ž: A sećam se onog kada se pojavio „Blind Fate“ album, ne znam da li znate taj omot? To je ona grupa što su je napravili Eric Clapton, Steve Winwood, Ginger Baker i Ric Grech, jedna super grupa. Tu se pojavila jedna devojčica u pubertetu, gola do pojasa, sa nekim grudima koje su tek počele da rastu i drži model jednog aviona.



K: Da, sada mi je poznato...

Ž: Meni je otac tada putovao u Francusku i doneo mi je odande originalan album ali sa drugim omotom...(smeh)...

K: Verovatno je i u Japanu izašao drugačiji omot...(smeh)...

Ž: (smeh)...Verovatno...

K: Evo, i ja sam isto ponela neke omote na kompjuteru jer moja tema se bazira...fokusirana je na '70-te i '80-te godine i onda sam na listama najprodavanijih ploča izdvojila prvih 100 za svaku godinu i od tih prvih 100 navela prve-prve, neke koje su obeležile tu epohu pa ćemo posle pogledati te omote...

Ž: Važi.

K: Da li možete da se setite kako izgleda taj prvi kontakt sa pločom koju treba da preslušate?

Ž: Pa, sad, kad već pričamo o omotima, taj prvi kontakt sa pločom je...mislim, ploča kao proizvod, u onom dobu kada sam ja počeo da slušam muziku, bila potpuna fascinacija za nas ovde. Naročito, pošto sam ja u to vreme živio u provinciji, u Kragujevcu i Paraćinu, to je bila onako potpuna senzacija. Sam taj oblik, veličina, taj omot, slika, papir od koga je to napravljeno...taj neki gladak papir...to je bilo potpuno neverovatno. Ja se sećam da sam...jedna od prvih ploča koju sam imao, to nije bio bog zna kakav omot, nije uopšte bio poznat po svom omotu, to je bila prva ploča Jeff Beck-a, solo i to je jedan crni omot sa slikom nekog portreta neke devojke, onako rađen, šta ja znam, kao oni neki pre-rafaeliti...Ali to je bilo toliko fascinantno, imati i držati jednu takvu stvar u rukama...Čudesan je to bio i jedan neverovatan osećaj i kasnije kada je došlo to te neke inflacije, kada smo počeli to da nabavljamo na veće količine, opet su tako neki omoti, neke ploče bili zanimljivi i kontakt sa njima, taj prvi, mi je ostao nekako u sećanju. Ja se sećam da sam ovde u Beogradu, na gimnazijalskom nivou, sakupljao onaj album Beatles-a „A Hard Day's Night“. Njihove slike su na omotu. Njih ima četvorica pa su, recimo, u 5 redova poredane. To je isto bilo neverovatno jer nešto tako nije bilo kod nas. Svojevremeno se sećam, dok sam radio kao psiholog u bolnici pa sa jednim kolegom sam doneo CD box i onda smo to gledali i taj kolega, koji je isto bio doktor nauka, je rekao : „Čoveče, kakav je ovo proizvod, ovo je neverovatna stvar, ovo mi ne umemo da napravimo“. A sećam se kada sam u Kragujevcu imao jednu emisiju onda sam poneo box set „Little Feet“ i onda mi onaj tonac što sam mu dao da pusti rekao: „Pa ovo je lepo da čovek ima u kući“. (smeh)



K: (smeh)...za ukras...(smeh)

Ž: Za ukras...da (smeh)...

K: A, da li je otvranje nekih ploča izazivalo posebnu atmosferu, ne znam, traženja tih nekih dodatnih elemenata, da li ima neki poster ili...?

Ž: Za mene je naročito bilo važno, da i ti dodatni elementi, ali su mi važni bili ti tekstovi. To sam iščitavao, mislim da sam sve ono znao, u kom studiju je snimano, ko je bio inženjer, ko je producirao, ko su autori pesama, u onim zagradama...ja sam to iščitavao, ono, danima. U to vreme dobiješ jednu ploču pa je slušaš mesecima i onda je držiš tako ono...i naučiš je napamet, svaki njen detalj. Sećam se, nisam ja bio baš mnogo fasciniran tim nekim dodacima i tim detaljima...Ja kad sam nabavio „Let it be“ u njemu je bio ogroman poster jedan Beatles-a, jedan veliki, ali nekak o nisu me oduševljavali ti dodaci, ja sam posle i poklonio taj poster. Samo me je interesovao originalan omot, ne ti sporedni elementi...Ja se sećam da sam taj poster poklonio jednom svom drugu i on ga je dugo držao u sobi.

K: Koliko obraćate pažnju na naslovnu stranu, šta je tu, da li pratite?

Ž: Pa, jeste, evo, ja sam sad npr. isto jedna od ranih ploča, imam je ovde, sada ću da vam pokažem...to je drugi album solo Rod Stewart-a „Gasoline Alley“. To je neki Marcus Keef pravio omot, međutim, vidite to...to je papir neki, ono, specijalan papir neki sa fantastičkom ovom fotkom koja mene nekako asocira na staru Englesku, na Dickens-a, na Thomas Hardy-ja, na D.H. Lawrence-a... i tu je neka skitnica...To su bile neke potpuno neverovatne fascinacije. Ja sam tu ploču gledao danima i posle i ovo iznutra koje je u potpuno nekom drugom fazonu...



K: A ko je izdavač, nije kod nas?

Ž: Ne, ovo je original, engleska ploča, to je neka kompanija koja se zvala „Vertigo“. Taj Marcus Keef je za njih radio omote. On je napravio onaj čuveni prvi omot za Black Sabbath sa onom ženom u nekom šipražju. Recimo, ovaj omot mi je jedan ono od...ja sad ne znam kako sa tog vašeg aspekta izgleda...ali meni je on potpuno neverovatan. Ne samo zbog te starinske fotke i zbog tog nekog starinskog osećaja već i zbog samog papira...

K: Da, tačno je i ta tekstura u potpunom skladu sa samom fotografijom. Pa, evo sada, koliko su vam važne te taktilne karakteristike, znači kakav je papir, kakav je karton?

Ž: Meni su bile jako važne. Voleo sam te omote koji su bili jako glatki ili kao ovaj imaju tu neku teksturu koja je neobična, nesvakidašnja. Bilo je takvih omota. Bio je jedan sastav koji se zove Head Hands & Feet, potpuno grupa koja je zaboravljena ali je vrlo važan taj njihov debitantski album jer sam negde pročitao podatke da je to prvi album za koji je neka grupa dobila milion dolara budžet da ga snimi. Elem, taj omot je isto napravljen na nekom ekstra luksuznom papiru koji kao da je koža, imate osećaj kao da je napravljen od kože, a u stvari nije. Mislim, taj jedan omot mi je ostao u sećanju kao nešto neverovatno. Znači, jako važan je meni bio taj materijal. Naravno, muzika je bila najvažnija, ali je i to isto bilo jako važno.

K: Muzika je dolazila prosto u nekom obliku...

Ž: Da, da...I to se onda nekako spoji. Ta muzika i taj omot se spoje u jedan doživljaj. Mada, ima i ovih drugih sad jednostavnih omota koji su stav tih muzičara da ne treba puno davati pažnje na te neke...

K: Ne treba vizualizovati...

Ž: Da, da...Ja se sećam neke diskusije svojevremeno, bila je jedna fantastična diskografska kuća kada sam ja počinjao moje radijske emisije, sredinom '80-tih godina, Frontier Records. Oni su izdavali, ne znam, American Music Club, Thin White Rope i te neke nove američke grupe. Vlasnica te kuće je bila neka žena koja je htela da njene grupe imaju odlične omote, da to jako dobro izgleda. A onda su ljubitelji nezavisnog roka nju napali da to nije važno, važna je samo muzika a to je samo stvar tržišta, efemerna stvar na koju ne treba obraćati pažnju. Međutim, ona je žestoko branila svoj stav da njena grupa mora da ima lep, dobro dizajniran i dobro napravljen omot.

K: Pa, dobro, postojali su bendovi, muzičari kojima je izuzetno bila važna komunikacija sa publikom kroz omote.

Ž: Naravno.

K: A postojale su i izdavačke kuće poput te...

Ž: Pa evo, ovaj sastav, ne znam da li znate Little Feet? Evo, vidite, njima je sve omote radio jedan čovek, Neon Park. Na ovim listama 100 najboljih albuma ja mislim da se nalaze bar dva njegova omota, onaj od Frank Zappa-e sa onom lasicom, što se brije sa lasicom i ne znam, još neki. On je radio sve omote za ovu kuću, svaki njihov album je radio. Ovo je kao torta se ljuđa, ovde je neki puž, ovo je neki Mick Jagger, tu je nešto...ne znam kako bi to nazvao...neki nadrealizam, nešto...I svaki omot je sličan. Na jednom drugom su

George Washington i Marilyn Monroe u nekom automobilu koji je kao neki kadilak, kroz Grand Canyon, znači nešto što je jako karakteristično.

K: Pa dobro, bilo je ...i Pink Floyd i Hipgnosis su radili, kao i Peter Saville za Factory Records dosta, pa 23 Envelope za 4AD...

Ž: Tako je...

K: To su u stvari izdavačke kuće koje su bazirane na tom vizuelnom.

Ž: Sećam se, kada smo pričali o tim materijalima, isto je prvi album Ry Cooder-a „Into the Purple Valley“, on ima isto neverovatan omot koji je vizuelno mnogo lep, govorim o nekom automobilu sa nekom devojkom, a papir je neki neverovatan, mislim da i danas kod nas takav papir ne može da se nabavi. I kad bi se kod nas radio taj omot ne znam koliko bi koštao i ne bi mogli ni da ga naprave.



K: Pa da, kod nas je bilo razlike. Ono što sam ja uspela u svoje vreme da vidim, to je bilo iz aviona vidljivo da te naše ploče nisu imale tako živahne boje i nisu imale onu sjajnu plastifikaciju nego su ipak imale onako zagasitije tonove. Nego sam čula, pošto sam i sa Banetom Loknerom razgovarala, kaže da su neka Jugotonova izdanja sada skuplja na tržištu od originala, pošto je on kolekcionar...

Ž: Pa dobro, sada, ima tih raznih slučajeva, negde sam čitao da ima neko bugarsko izdanje Elvise gde su ćirilicom napisani naslovi pa to sada ne znam koliko vredi na nekom tržištu.

K: Evo, sada ovo Jugotonovo izdanje „Wish You Were Here“, recimo, je skuplje nego uobičajeno...

Ž: Evo, ja sada ovde imam ploču za koju sam čuo, to je onaj čuveni Roger Dean, ovo je njegov omot, ovo nikada niste videli ovakvu ploču. Ovo je podeljeno na tri dela...

K: Pa to je kao one slikovnice za decu...

Ž: Da, kao slikovnice za decu. Elem, to sam čuo da neverovatnu cenu ima u Londonu na nekim tim berzama, što zbog ploče a što i zbog omota, pretpostavljam...Roger Dean je onako bio specifičan...

K: Jeste, on je uglavnom za prog rock uglavnom radio omote...

Ž: Jeste, da, ovo nije baš neki prog rock, ali eto...

K: Ali, nekako mi se čini da ima veze...

Ž: Jeste, a to je isto Vertigo. Dakle, Vertigo kao kuća je polagao veliku pažnju na omote.

K: A da li vam je nekad omot poslužio kao uvod u slušanje? Da li ste se nekad opredelili možda da poslušate nešto samo zbog toga što ste videli omot, a da pre toga niste znali o čemu se radi?

Ž: Pa ja sada ne znam baš da vam odgovorim na to pitanje da li sam, ali znam da kada odem u neku prodavnicu ploča negde u svetu privuku me omoti. Čini mi se i da sam se bio izveštio da prema omotu i prepoznam otprilike kakav se sadržaj krije tamo, iza tih ploča...

K: Pa da, prog rock je kompleksna muzika, često su i omoti tako pratili tu priču...

Ž: Pa da, a ja sam nešto shvatao , da je rock muzika, meni bar, se nadovezela mojoj ljubavi prema filmu, prema western filmu, prema film noir-u...I onda sam, ta vizuelna komponenta, znači oni omoti koji su vukli u tom pravcu, koji su mene podsećali na te filmove koje sam gledao su mi nekako bili zanimljiviji nego ovi neki drugi, jel...

K: Često su se neki omoti i bazirali na kadrovima iz filmova.

Ž: Jeste, ima gomila tih nekih omota koji su replika nekih filmova, replika nekih onih plakata ili šta ja znam...

K: Jeste, i na taj način se autori nekako povezuju kulturno umrežavaju. A da li ste nekada sledili neku referencu sa ploče npr. preporuku za film ili za knjigu?

Ž: Da, da, meni je to sve nekako povezano i ja sam uvek nekako kada mi se neki rock muzičar jako dopadne, pratim te njegove izjave. Tu su sad bile neke vrlo zanimljive stvari, tu ima kao neko prepoznavanje koje je vrlo čudno, da ja imam recimo neku ideju o nekoj ploči ili nekoj pesmi i posle nekog vremena pročitam istu tu priču kod autora te pesme. To mi se dešavalo više puta. Znači, ima tu neke komunikacije koja ne ide ovim uobičajenim kanalima, neke meta komunikacije. Neko emituje neku poruku, ja dešifrujem tu poruku a posle vidim da je to tačno bilo, da je to dobro bilo.

K: Jeste jer ploča nije samo za naš gramofon i za naše uši već da dešifrujemo, verovatno, i sadržaj tih omota. Ja sam uvek mislila da u tim omotima možda mogu da pronađem nešto što će samo meni da se obrati, samo za onog ko će stvarno da shvati šta je pisac hteo da kaže, neka skrivena poruka...

Ž: Jeste, sada mi pade na pamet, kada sam slušao, bila neka Iris DeMent svojevremeno, vrlo zanimljiva američka rokerka, sada je izdala ploču gde je uglazbila pesme Anna Akhmatov-e, mislim baš je onako jedna...I sada, ja sam imao neki taj njeni prvi album, to je bilo u doba CD-a, i onda sam slušao te pesme i imao ideju kako bi Peter Bogdanovich mogao da ih koristi u onom svom filmu „Poslednja bioskopska predstava“ i onda pročitam intervju sa njom gde ona isto kaže kako je ona imala ideju da bi to moglo da bude. To su neke stvari koje su meni čudne.

K: Da, to su neka ta poklapanja. Pojedini bendovi su namerno ostavljali kontraverzne poruke na svojim omotima.

Ž: Da, to su bile, imate i onih seksualnih, provokativnih, imate raznoraznih tih nekih i društvenih i šta ja znam...

K: Kod pank omota je, recimo, bilo to jako važno, kreiranje te estetike.

Ž: Da, da, ali meni su više bili ovi neki omoti koji idu ka nekoj mitologiji, ka nekim pobunjenicama, buntovnicima, tako nešto, Dilanovi neki omoti, to je meni bilo čudesno. Rolling Stones-i su isto imali te neke isto fantastične omote.

K: Da, to je neka sprega kreiranja predmeta objekta koji nije više ni umetničko delo a nije ni običan predmet. Nešto je na pola

Ž: To je neka stvar koja je mogla da se kupi u prodavnici, samoposluzi, ali opet je imala neku...a nije samo stvar. Jer valjda to zavisi i od onog što ti uložiš u taj predmet, taj predmet isprovocira da se ti afektivno, emotivno angažuješ i onda on dobije neku , što bi rekli psiholozi, valencu, neku vrednost koja je potpuno iz toga proizašla.

K: Kako ste vi dolazili do ploča?

Ž: U ono vreme sam ja kupovao te ploče. Ove ploče su sve iz '60-tih i '70-tih godina, to nije moglo da se nabavi ovde. Nije moglo ni legalno da se dođe do njih. To se kupovalo u inostranstvu ili kada neko putuje pa naručiš, ali postojale su te neke agencije u Engleskoj koje su slale preko pošte i dinar je bio konvertibilan u to vreme i onda ste mogli da pošaljete dinare, tamo Englezi zamene za funte i pošalju vam ploče. E, sad, nije bilo dozvoljeno slati dinare tamo jer to je bio neki devizni prekršaj, ako vas uhvate možete da odgovarate. Onda smo se mi dovijali na razne načine da ta pisma nekako prođu, a poštari su verovatno znali te adrese i onda su onda oni ta pisma krali. Unutra su bile pare i onda te pare završe kod poštara u džepu. Ali, to je bila cena, neko pismo prođe. Mislim, većina prođe, ali nekai ne prođu.

K: Znači, bilo je i to uzbuđenje...

Ž: Bilo je uzbuđenja i onda se to čeka po 15-20 dana da dođe i onda kada stigne u onom paketu to je bilo oduševljenje. Ja sam danima, kada dođe tako neki album, držao sam ga u rukama i nosio svuda sa sobom.

K: To nošenje, to je i u mojoj generaciji bio slučaj. Mi dođemo ovde u SKC na berzu ploča i onda taj trofej koji smo kupili nosimo po kraju, da svi vide (smeh)...Nije samo to što je to bio trofej nego je to bila i neka komunikacija između nas kao šta ko sluša.

Ž: Pa dobro, ja sam zahvaljujući gramofonskim pločama uspeo da izgradim, na neki način, i sopstvenu ličnost, naročito tamo u provincijskim sredinama gde sam živeo. Ipak je to kada se pojavim sa pločom

Rolling Stones-a nešto značilo toj okolini, da ne ulazimo sada šta je. Nešto je značilo, meni je davalo neku sigurnost i ljudi su počeli da me percipiraju na jedan određeni način, nije kao svi drugi...

K: Među kolekcionarima, takođe, postoje ljudi koji se definišu prema pločama koje imaju.

Ž: Ali ja nisam kolekcionar, ja nemam kolekcionarski pristup uopšte. Ja poznajem kolekcionare i nije mi to blisko. Ja volim ploču kao stvar koja svira, koja ima neke svoje elemente koji su meni privlačni jer nekako zadovoljava moje intelektualne i emotivne potrebe, a ne da ih ja sada imam zato što moram da imam i da moram da znam kataloški broj i izdanje...

K: Da, jeste, to je za njih posebno pitanje, posebna ljubav.

Ž: Da, to je posebna grupa ljudi.

K: Koliko omot ploče može da doprinese razumevanju muzike i da li može da pomogne?

Ž: Pa, može, ja mislim. Ja rekoh da su neki, konkretno, ovaj Little Feet koji je radio Neon Park, to je neka muzika koja je klasičan rok, ali unutra u tom klasičnom roku su mnoge stvari izmešane na neki način koji je, pomalo, nadrealan. Mislim da, otprilike, ovakvi omoti odgovaraju...naročito jedan od tih sa George Washington-om i Marilyn Monroe, to su neke američke ikone, ali su u toj muzici Little Feet stavljene u potpuno drugi kontekst. Dakle, mogu ti omoti da vam pomognu da razumete tu muziku, a naročito kod tih bluzerskih albuma gde vi vidite onog nekog ...Imao sam jedan album John Mayall-a, to je beli bluz muzičar, on na nekoj železničkoj stanici, na nekom peronu, tamo neki vozovi. Mislim, to vam odmah stvori jednu atmosferu i kada pustite to vidite da je to povezano, da je jedno te isto.



K: Mada, tipično je nekako za džez, da su na omotima muzičari u prvom planu, često i sa instrumentom ili je neka apstraktna slika...

Ž: Jeste, mada ovo je bilo za bluz, a za džez – ja slabio sa džezom stojim, ali ima dosta portreta i u rok muzici...

K: Gde publika prosto očekuje...

Ž: Pa, da, naravno, publika očekuje, to je potpuno razumljivo. I ti portreti su rađeni uvek sa stilom. Sada sam se baš setio, kada to rekoste, ima neki gitarista Roy Buchanan koji je svirao neki bluz, ima jedan njegov omot gde je njegov portret napravljen kao da ga je Rembrant pravio, kao neko holandsko slikarstvo.

K: A koliko je taj format bitan, pominjali smo ranije veličinu ploče?

Ž: E, taj format gramofonski, ja mislim da taj odnos je jedna idealna proporcija. Znae, ima kod psihologa, psiholozi su istraživali, e sad ne znam tačno, pokazivali su ljudima razne pravouglove i onda su utvrdili da je odnos ove duže i kraće strane kada je ne znam koliko da obično percipiraju taj kao najlepší, kao harmoničan.

K: Znam, to predajem tu teoriju forme i po geštaltu taj odnos zlatnog preseka je, zapravo, taj harmoničan.

Ž: I u ovome ima nešto, koje su to dimenzije?

K: 41cm x 41cm

Ž: Eto, 41cm x 41cm. Verovatno tu ima nečeg jer je toliko nekako lepo, nije ni veliko, nije ni malo. I kad se pojavio C D nekako je bilo potpuno bezveze, držite nešto malo u rukama, a ovo je baš, dimenzije su idealne. Mogu lepo i slova da se čitaju, može svašta tu da se napiše, razne slike da se stave, ima nečeg u tome. Da je veće ne biste mogli lepo da ga držite, da je manje ne biste mogli sve ovo da stavite. Ja se sećam, izlazile su one i EP tzv. ploče koje su manje. Rickie Lee Jones je izdala onaj svoj čuveni album „Girl at Her Volcano”, to je neka parafraza onog romana od Malcolm Lowry-ja „Under the Volcano”. Ona ga je stavila na manji format i to mi nekako pokvari doživljaj.

K: Da, da, kao neka singlica...nešto između.

Ž: Ali to meni nije bilo ono...meni je ova dimenzija idealna.

K: I mnogim bendovima. Oni su računali na album kao na ozbiljno delo dok je hit singl više bio za pop muzičare, nije imao tu dozu ozbiljnosti kao album.

Ž: Imao sam jednog druga u Kragujevcu koji je bio kolekcionar koji je sve to imao. On je skupljao ploče a nije ih ni slušao. Važno je bilo da ih ima i da ih stavi u neki svoj katalog. On je bio veliki protivnik LP-ija. On je smatrao da je singl idealna stvar. Dve pesme. Jer kao od deset pesama mora da bude nekoliko koje ne valjaju, a ovde kada su dve odabrane to mora da je savršeno. (smeh)

K: Onda njemu odgovara sada ovo slušanje Mp3 formata gde može sam da kompiluje (smeh). A koliko se sada promenio način slušanja muzike promenom formata?

Ž: Pa mnogo se promenio. To više nema veze sada. I uopšte ja više ne znam šta znači slušanje muzike u današnje vreme. Ja sam imao tonca jednog na B92, to je sada skorije, pre nego što će da mi ukinu ovu emisiju i doneo sam gramofonsku ploču jednu i došlo je do situacije da treba da pustimo jednu pesmu sa nje i on mi je rekao: „Čekaj, ja ne znam“. Ne zna da namesti. Kaže: „Ja sam počeo da slušam muziku sa diskova“. Ali, dobro, nije to sada toliko važno, čovek ne zna, ali promenio se način slušanja i, uopšte, ne samo što se promenio način slušanja nego se promenio i doživljaj, promenio se značaj, što je najvažnije. Muzika je, ja mislim, izgubila na značaju u današnje vreme. Ona je nekako otišla u „background“. Znači, pustite sa mobilnog, idete kroz grad, nema tu taj neki odnos. Mi smo slušali posvećeno. Ja sam šest meseci slušao prvi album Led Zeppelin-a, dan i noć. Svaki ton, svaka škripa, sve se to zna. Promenilo se vreme i rokenrol muzika je izgubila na značaju. Jer to je nekad bilo, '60-tih pa i '70-tih jedna jako subverzivna stvar u odnosu na vladajući sistem jer je čitav niz potreba svojih konzumenata ona zadovoljavala i ne samo što im je zadovoljavala nego im je kreirala jednu paralelnu stvarnost u kojoj su oni mogli savršeno da funkcionišu. U današnje vreme toga nema. Neke druge stvari su uzele prevlast. Novac je jako važan u današnje vreme, to je jako čudno. I više nema, to sam čitao pre nekoliko godina u jednom intervjuu John Millius-a koji je rekao da je najveći problem današnjeg vremena što nema mladalačke subkulture. Nema više, jer oni su im sada uvalili taj japi fazon da se nekako ubaciš da radiš za neku kompaniju, da se u okviru te kompanije nešto...

K: ...Da se nađe neka sreća (smeh)...

Ž: Da napreduješ tu, da jednog dana dobiješ, ne znam, svoj auto da voziš. To je to. Duh vremena se promenio. A rok muzika je u okviru tog nekog duha vremena koji je bio imala jako važno mesto. Taj fazom sada sa Mp3 formatima gde vi nemate ništa, nemate odnos prema tome uopšte. To je nešto što je samo na klik neki, a ovde smo mi znali čitave priče, čitave legende oko ovih ploča su bile ispričane u koje smo mi verovali i koje su smatrane za jako važne. Toga više nema.

K: Ali niste mogli da pustite gramofon da svira i da odete. On bi se zaustavio posle pola sata i to je to.

Ž: Da, da. Ovo sada uključiš kompjuter imože danima da svira. Pa, dobro, ne vredi lamentirati nad prošlim vremenima. Svako vreme ima svoje neke uzuse i to je to, šta sad. Ja znam i kada sam ja bio u tim godinama da su nama stari govorili: „Ah, da, u naše vreme je bilo drugačije“.

K: A da li je samim tim što se promenio način slušanja muzike i ta vizuelna predstava muzike postala manje važna?

Ž: Pa da, ja mislim da zato što sada nema tog pakovanja, vi sada muziku skinete sa interneta, nemate nikakav odnos prema omotu, prema bilo čemu. Ima taj jedan fajl i ima ona jedna mala ikonica za Mp3.

K: A ima, ima, da bi se razlikovali ti fajlovi onda imaju i malu sličicu.

Ž: Jeste, ima i tu sličicu, ali ta sličica je mikroskopskih razmera, jel...I ikonica koja služi samo za tu kompjutersku manipulaciju, ne služi za bog zna šta nekakve druge namene.

K: Dobro, ali ploča je sada, pogotovo kod tih autora koji su iz tog vremena kada su i samo ploče bile i dalje obavezan kao objekat kada se izda novi album.

Ž: To je zanimljivo u ovom kontekstu nekog povratka vinila. Ima i novih bendova koji izdaju samo vinil i ljudi koji uveliko kupuju te gramofonske ploče, te prodavnice se otvaraju po svetu, pa se sada rade na nekim posebnim vinilima koji imaju veću gramažu. To je čitav pokret.

K: Ima sada novih izdanja ploča koje su sa traka koje su sa novih mastera...

Ž: Ali kažu mi ti ljudi koji se bave time da ta nova izdanja nisu dobra. Oni bi svi voleli da nađu stara izdanja tih ploča, a ne nova izdanja tih ploča. Ima tu neka priča. Ali ja nisam iz te priče, ali znam da oni vole staru ploču a ne novu ploču. Ima tu nešto što oni čuju. Nije topao zvuk, ne znam, nešto...To je mistifikacija neka...

K: Dobro, ali ploča jeste prilično mističan predmet kao i fotografija jer ona slušanjem umire.

Ž: Da, da... umire, počinje da krcka, da preskače...Ali ploča je dobra sve dok ne počne da preskače, ja mislim. I da krcka i da pucka ništa to...I čak se to nekako i uklopi u sve to, ali ako krene da preskače, onda, već, to ne može.

K: Psiholozi isto istražuju zvuk sa diska, to što mnogi kažu „mnogo je hladan“, ustvari da je taj zvuk, zapravo, zaista previše precizan za naše uvo. Kao i kod digitalne fotografije koja je suviše oštra za naše oči. Da je, zapravo, ta nostalgija vezana za tu potrebu da to bude primerenije čulima.

Ž: Pa verujem ja da je to tačno, ali mislim, šta ja da radim. Ja, nekako, i dalje kupujem, ali kupujem CD-ove, nisam se vratio na ploče. Imam svoje te ploče, oko 1000 tih ploča koje čuvam iz onog nekog vremena, ali ne kupujem više ploče. Nisam se ni vratio na to.

K: Nemate sada neku želju da neku baš posebnu ploču?

Ž: Nemam ni želju, mislim, kupio sam nedavno neku...da, imam želju za 2-3 ploče koje mi fale iz nekog, ...pa sam to kupio, eto. Ali nemam neku želju da sada ja sada kao krenem ponovo da kupujem ploče. mada neki moji drugari, moji vršnjaci, su počeli da ponovo kupuju ploče na veliko, ali ploče su sada skuplje, skuplji su od diskova...

K: Pa, dobro, i sama štampa je skuplja, skuplja je da se proizvede...

Ž: Sve je skuplje, da...

K: Mada, sećam se kada su proglasili ploču mrtvom, baš ovde u Beograđanci mogla su budzašto da se kupe Jugotonova izdanja, za dinar bukvalno.

Ž: A znate šta sam...ja sam čak neke jako dobre ploče, kada sam prešao na CD, ja sam poklonio ploče. Sada mi je to jako žao. Jednostavno, ja sam mislio da to ide dalje, nisam mogao uopšte da verujem da će da se vrati to.

K: Pa da, svi smo...Ja sam jedva čekala kada ćemo konačno da kupimo CD plejer jer to je nekako komfornije za slušanje muzike.

Ž: Komfornije, da. Mogu da odaberem koju hoću pesmu, da namestim kako ja hoću. Ali ploča je ploča. Gramofonska ploča i vino, to su jako važne stvari u sentimentalnom životu čitavih generacija. Ima nešto u tom odnosu između vinila i vina. Mislim da ima jedan omot, sada pokušavam da se setim, sa gramofonskom pločom i tom nekom vinskom čašom, i to jeste nešto što nagoveštava neku atmosferu onog finog, profinjenog hedonizma, ne nekog rskalašnog. Kao na kraju onog filma, Hju Hadson se zove režiser. Radi se o nekom čoveku koji je kasnije bio jedan od direktora BBC-ja pa o njegovom detinjstvu. A taj dečko je odmalena iskazivao jednu sklonost ka hedonizmu. I film se završava što oni svi negde odlaze, a njega nema, pa se otac vraća u kuću da vidi gde je on sada, a on klinac zavalio se u neku fotelju, pustio neki džez i zapalio cigaru (smeh). Mislim da je zaista to, gramofonska ploča, vino, sada ne znam za cigare pošto nikada nisam pušio, da je to nešto onako, jedna fina doza hedonizma. Koja nam nedostaje u današnje vreme.

K: Pa to ima veze možda sa tom brzinom. Jel za hedonizam treba ipak imate neko vreme.

Ž: Vreme, vreme... kao što je u ovoj sceni ovaj dečko seo dok svi idu negde (smeh).

K: Pa sada ste mi jedan zanimljivi aspekt otkrili sad sa ovim vinom i pločama (smeh). Jeste, postoji ta veza uživanja u zvuku i...

Ž: I to ima jedan fini ritam, spori, nije to neko ludilo...

K: Kao i sa pločom, ne kreće odmah. Postoji ta neka uvodna tišina na početku ploče, kao na koncertima klasične muzike, pre nego što krene. A da li ste primetili neki muzički žanr gde je omot izuzetno bitan i izuzetno bitnu ulogu?

Ž: Rekao sam, bluz, kantri, ti neki klasični žanrovi, folk, mislim da je tu omot jako važan jer već kod rok muzike su počeli da se pojavljuju ti dizajneri koji su počeli da nameću svoju viziju cele stvari, ali kod ovih žanrova to je nekako povezano sa samim sadržajem. Znači, tu su neki vozovi, neke ulice, radnički kvartovi, neki pejzaži u kojima jašu kauboiji itd i to nekako prosto izlazi iz te muzike koja je na tim pločama.

K: U stvari, taj omot ne zavodi nego objašnjava...

Ž: Objašnjava, ilustruje, on je sastavni deo cele priče. Muzika ti je kao neki „sound“ - povezana, možeš da kreneš od te slike i da napraviš film slušajući ovu muziku.

K: Onda, u tom smislu, one muzičke razglednice što su bile one su bukvalno to. Omot je na samoj ploči (smeh)...

K: Da, da (smeh)...Evo, sada ću da vam pokažem ovaj omot...Evo, vidite. To jeste jedan fenomenalan dizajn, Moshe Brakha, ne znam da li ste čuli za njega? On je čuveni fotograf. Tačno vam nagoveštava...to je jedan sofisticirani beli soul, evo je ovde jedna ženska ruka, on se okrenuo...Fenomenalan omot...Bozz Scaggs, „Silk Degrees“. Meni je ovo odličan omot i baš je u direktnoj vezi sa muzikom. I to ono vino i onaj vinil to je isto...ova ploča je otprilike ploča koja odgovara tome. Baš taj neki beli, sofisticirani, opušteni soul, neka atmosfera, recimo, neke kasne večeri, par neki u nekom čudnom odnosu, na granici film noir-a.



K: I to svetlo je čudno, kao da je veštačko, kao da je u studiju snimano.

Ž: Moguće. I taj Moche Brakha je napravio nekoliko fantastičnih omota u to vreme i posle je otišao dalje, čovek se bavio fotografijom...

K: Dok slušate ploču jel omot stoji negde izložen, prisutan ili nije važno?

Ž: Znače ono što je Elton John rekao da je vrhunac uživanja da pustiš ploču, da se zavališ u fotelju i da gledaš u omot. E ja mislim da je to to. To je to. Evo, sada ja imam ovde ovaj papir i ja sada gledam ko šta svira, ko je solo, gde je snimljeno i šta ja znam, eto tako i to je lepo, to je super doživljaj.

K: Jeste, ja nemam veliku kolekciju, ali smo tada mnogo više obraćali pažnju na to ko šta je radio, ko je autor koje pesme, da li je ceo bend ili samo jedan...Ko se tu iskazao (smeh)...Evo, ja imam šta je rekao Storm Torgenson, on je iz Hipgnosis: „Setite se svog tog otpakivanja, uklanjanja zaštitne folije, otvaranja omota, traženja strane sa tekstovima pesama ili eventualnih poklona, kao što su nalepnice, posteritd“. To je, u stvari, taj neki momenat kao kada donesete neki trofej kući iz lova pa polako uživajte u njemu (smeh)...

Ž: Jeste, da, to je čudno. Sa tim je povezana jedna jako zanimljiva priča koju sam ja čuo od jednog mog pacijenta, kriminalca. On je rekao da kad on uđe u stan tuđi da je to jedno neverovatno uzbuđenje kada počinje da otvara one ormane, fioke, da vidi gde se šta nalazi, da vidi gde će šta da nađe. To je, otprilike, slično kao kada počinjete da otvarate ovaj omot, ima nekog otkrića, ulazite u neku intimu.

K: Sada ste me podsetili na priču od Miše Savića, koji je naš prijatelj, koji je isto rekao da mu je žao kada vidi da se neko seli pa iznese iz kuće sve stvari ispred, kao da je nekako razgolitio svoj život. Tako da ima negde kod nekih omota ta situacija da neko iznosi tu intimu. Mada i muzika je isto, u većini, iznošenje intime. Hoćete da mi pokažete i ostale omote koje ste poneli?

Ž: Pa, evo, imam samo još dva. Ovo je već jedan, to je čudesni omot. E, sada, u čemu je tajna tog omota. Ta devojčica koja viri kroz to...Detinjstvo, otkrivanje nečega što je sakrivena tamo pozadi...

K: Ali, kako ona tako bosonoga i ranjiva gazi po ovim staklićima, to je onako da se čovek naježi...

Ž: A ovo je neki radio neki Fanki Foul, on je radio isto '70-tih godina prošlog veka. Liči malo na ove druge dizajnere koje smo već spominjali.

K: Tu već može da se govori o nekom trendu.

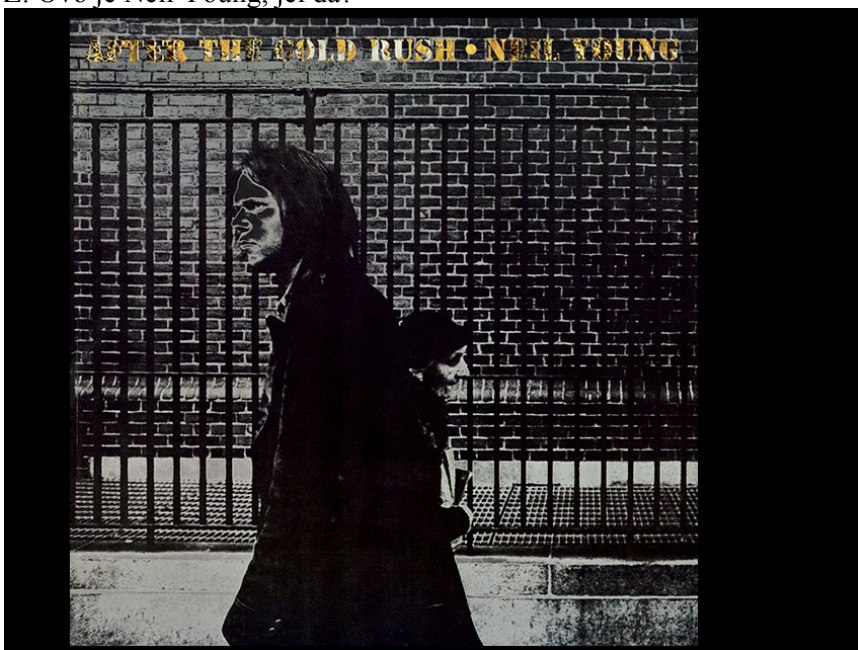
Ž: Da, o trendu. To je jedna fenomenalna bluz ploča, a omot je...

K: Mene bi prešao taj omot, mislila bi da je neka psihodelija.

Ž: Tako je.

K: Sada ću da vam pokažem omote...tu smo se Dragan Ambrozić i ja strašno raspričali kada smo krenuli da gledamo omote...

Ž: Ovo je Neil Young, jel da?



K: Da, tako kreće. On je prvi na listi prodaje...Interesantno je, pošto sam tražila podatke o svim tim omotima, da je on odlučio o fotografiji koja će se pojaviti na omotu što govori da je negde prepoznao tu fotografiju kao nešto što ide uz to.

Ž: Mene taj zid pozadi, ova ograda i ta njegova slika to je meni potpuno odličan omot. Takvi su omoti bili deset godina ranije među engleskim rokerima.

K: Ali, ima nešto i jezivo u ovoj starici koja izlazi iz njega, iz njegovih leđa. Meni deluje pomalo horor, taj neki negativ, pomalo mračno.

Ž: Mimosilaze se meni tako izgleda. A, da, to je sad Pink Floyd, jel da?

K: Da, njima su omote radili Hipgnosis. Sad, ovo uvo, koje asocira i na slušanje i na muziku, to je onako direktna predstava, čudna fotografija, fokusira na jedan deo tela.

Ž: Koji omot možda vama najviše odgovara vašim nekim...

K: Pa ja kod omota uopšte ne gledam više, ne posmatram ih dizajnerski. Isto ih posmatram kao i neko ko se ne bavi dizajnom jer upravo su mi značajne te neke reference na tim omotima. Tako da su meni, recimo, upravo ti omoti Pink Floyd-a dosta značili, pogotovo ta radost otkrivanja kada ja shvatim da sam ja razumela ili otkrila nešto nekako se osetim delom te priče. Kasnije i omoti The Smiths ali više u tom nekom intelektualnom nivou zato što sam iz njih saznavala i o filmovima i o likovima iz filmova i o Jean Cocteau-u...

Ž: Znači, imali su neku informativnu ulogu...

K: Jeste, informativnu ulogu...i neki omoti The Cure tad. Tačno se vidi da su i njima bili bitni i da imaju tu atmosferičnost, videlo se da i njima negde u njihovoj internoj komunikaciji znači i onda sam se osetila da i ja nešto tu pripadam.

Ž: Ovo je Bowie...

K: Da, David Bowie koji nije u prvom planu nego je čitav kontekst okruženja kao kod Dickens-a...

Ž: To je Dickens neki, a on kao da je pao sa Marsa. Pa tako i treba da bude.

K: Ne znam da li ste čuli za poslednji omot David Bowie-ja interesantnu stvar? Mesec dana nakon njegove smrti neko je otkrio da ona crna zvezda na omotu zapravo ima fosforescentne tačke i emituje, reflektuje zvezde, zvezdano nebo. I meni je to bilo onako, naknadno, da je on znao planirao da se pojavi naknadno i da su svi ćutali i njegov dizajner isto sa kojim je nebrojeno intervju bilo posle i da su oni imali kao neki dogovor da to ostane tajna da bi taj efekat postigli i onda, bukvalno sam se naježila kada sam shvatila da je to ono kao replika iz knjige Arthura Clarka „Odiseja u svemiru 2001“ – „Oh, my god, is full of stars“. I da je David Bowie zapravo i uzeo alias iz te knjige i da se sve zaokružilo u tome i da je to maestralno izvedeno i da omot koji igra centralnu ulogu u toj priči to je za mene interesantno.

K: Evo, The Who je isto interesantan sa ovim članovima benda koji se pojavljuju u retrovizoru i ta neka mitološka...Ovo je Brian Eno, interesantan zato što se pojavljuje dosta referenci, ta neka intima. Tu je zapravo čitava priča. Ramones, to je jedna ikonična fotografija i ovaj zid ispred kluba gde su oni nastupali i tu vidim jednuvažnu komunikaciju sa fanovima, kao tu je taj zid, to smo mi i to je to (smeh).

Ž: Ovo je već fenomenalno...

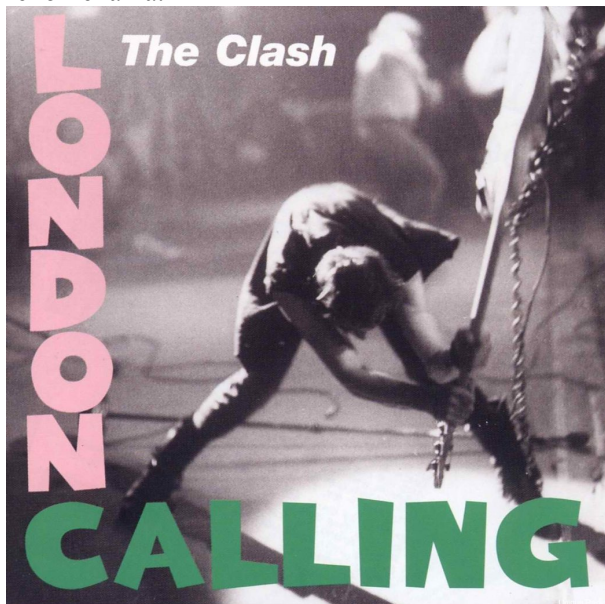
K: Da, i to je taj Bowie-jev intelektualizam koji se pojavljuje na ovom omotu i to neko kulturno umrežavanje zbog čega je ovaj omot posebno interesantan a to je da se ista ova fotografija pojavljuje kasnije na njegovom omotu gde je on prekriven belim kvadratom, to je kao novijeg datuma. A drugo, veza sa Edmund Schiele-om i njegovom slikom koja je takva, sa tim nekim iskrivljenim rukama i sa Iggy Pop-om koga je on protežirao, spasavao i već...koji isto ima na svom albumu Idiot tu pozu. To je ta neka komunikacija između tih omota. Ovo je vrlo interesantan omot, kao to je taj čovek i to je ta muzika. Bukvalno nekako ima tu atmosferu. I to svetlo, i ta pozadina i kako je on obučen, Bruce Springsteen, meni je to kako Amerika izgleda (smeh).

Ovo su sada omot tragičnog Barney Bubbles-a koji je radio mnoge omote, pogotovo za Elvis Costello-a i ovde sada fali slovo E. To su sve tako neke namerne greške...

Ž: Dobro, ovo je poznat omot...

K: To je jedan od najpoznatijih omota i ta veza sa Elvis Presley-om.

Ž: Dabome, Elvis Presley. A ona kaže da je htela da baci tu fotografiju jer je bila mutna...Ona je rekla ne valja a onda je Paul Simon iz The Clash-a valjda rekao :“Ovo je super!“. Ova asocijacija na Elvisa je fenomenalna.



K: U stvari, potpuno je neočekivano da su oni na taj način ostvarili neku vezu sa Elvisom, stavili su ga u taj kontekst.

Ž: Ne znam da li znate, ima onaj bend engleski Atomic Ruster, oni su imali platnenu jedan džak u kojem je bila ploča. Bio je tu i jedan karton između ploče i džaka, to je onaj juteni džak. Ja imam čak tu ploču kod kuće, to je zanimljivo.



K: Da li možete da se setite nekog još omota ili dizajnera koji ostavlja neki jači utisak na vas?

Ž: Pa, ne znam da li sad mogu da se setim još nekog, eto, recimo Neon Park je jako zanimljiv, ima već 2 omota na toj listi najboljih albuma. Ne znam da li mogu da se setim još nekog imena, ali omoti gramofonskih ploča su definitivno važna stvar za nas, ljubitelje ploča.

K: Miris? Da li se sećate nekog mirisa?

Ž: Pa, ne...mislím, nove ploče imaju neki svoj miris, ali taj miris nove ploče je kao miris nove knjige što nagoveštava nešto novo. Mislím, velika stvar je bila, bar meni šta je bilo, kada dobijete novu ploču i raspakujete je, izvadite iz omota i stavite na gramofon i onda taj zvuk potpuno novi, kada čujete novi zvuk meni je to bilo potpuno neverovatno. Sada možete to da čujete, skinite sa interneta, a tada je bilo potpuno iznenađenje. Taj novi zvuk koji je ploča donosila je bila kao Kolumbo koji otkriva Ameriku.

K: Hvala vam!

Biografija autora

Katarina Nikolić rođena je u Beogradu 1975. godine, gde je završila osnovnu školu i Gimnaziju Sveti Sava. Na osnovnim studijama Fakulteta primenjenih umetnosti i dizajna u Beogradu, diplomirala je 1998. godine a 2003. godine je, na istom fakultetu odbranila magistarski rad. Bila je stipendista Republičkog fonda za mlade talente 1999. godine. Katarina Nikolić je doktorantkinja na Odeljenju za etnologiju i antropologiju od oktobra 2012. godine.

Zaposlena je u Visokoj strukovnoj tekstilnoj školi za dizajn, tehnologiju i menadžment u Beogradu od oktobra 1999. godine kao predavač na predmetima Teorija dizajna i forme i Estetsko oblikovanje. Od 2003. godine je viši predavač a od 2005. profesor strukovnih studija na predmetima Dizajn i forma, Osnove dizajna, Dizajn štampanog tekstila i Digitalni dizajn tekstila i odeće.

Kreator je kurikuluma više predmeta u okviru studijskog programa i učestvovala u kreiranju novih studijskih programa osnovnih i master studija u Visokoj tekstilnoj strukovnoj školi u Beogradu od 2005 do sada.

Jedan je od osnivača Udruženja dizajnera "FormArt" 2001. godine, koja je okupljala mlade disajnere i organizovala izložbe dizajna i tribine o teoriji i metodologiji dizajna.

Učestvovala je na više izložbi dizajna u zemlji i inostranstvu. Autor je više društvenih igara od kojih je jedna "Revolucija - Ključ" nagrađena 2019. godine priznanjem "Dobra igračka" koje dodeljuje Udruženje Prijatelji dece Srbije.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Катарина Николић
Број индекса 8E090012

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом
Визуелно кодирање музике у фотографијама на омотима грамофонских плоча у
продукцији '70их и '80их година у САД и Великој Британији

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, _____

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Катарина Николић

Број индекса 8E090012

Студијски програм Етнологија и антропологија

Наслов рада Визуелно кодирање музике у фотографијама на омотима грамофонских плоча у
продукцији '70их и '80их година у САД и Великој Британији

Ментор др Слободан Наумовић, ванредни професор

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањена у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, _____

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Визуелно кодирање музике у фотографијама на омотима грамофонских плоча у

продукцији '70их и '80их година у САД и Великој Британији

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)

2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)

3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)

4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)

5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)

6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.

Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, _____
