

Stvaralaštvo Vjere Biller u kontekstu europske avangarde

Bijelić, Anja

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:216280>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-25**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA POVIJEST UMJETNOSTI

Stvaralaštvo Vjere Biller u kontekstu europske avangarde

MENTORICA: izv. prof. dr. sc. Nataša Lah
STUDENTICA: Anja Bijelić

Rijeka, 29. siječnja 2020.

Sadržaj

1.	Uvod	1
2.	Životopis Vjere Biller.....	4
3.	Društveni kontekst života Vjere Biller	10
3.1	Vrijeme burnih političkih turbulencija	10
3.2	Počeci razvoja popularne kulture	15
4.	Opus Vjere Biller.....	18
4.1	Linorezi	20
4.1.1	<i>Trg svetog Marka</i>	20
4.1.2	<i>Gondola</i>	21
4.1.3	<i>Tržnica</i>	22
4.1.4	<i>Osteria</i>	23
4.1.5	<i>Šetnja Venecijom</i>	24
4.1.6	<i>Stara prodavačica kestena</i>	25
4.2	Pasteli na papiru	26
4.2.1	<i>Željeznica</i>	26
4.2.2	<i>Zenit</i>	27
4.2.3	<i>Pet godina Zenita (1921.-1926.)</i>	28
5.	Stilske karakteristike	29
6.	Tematske preokupacije.....	31
7.	Problem datacija	33
8.	Umjetnica u kontekstu „male“ avangarde	35
9.	Pokret Magyar Aktivizmus (MA)	37
9.1	<i>Sedma grafička izložba MA</i>	38
9.2	Uloga umjetničkog plakata.....	40
10.	Pogled na svijet i aktivnosti u kontekstu pojave <i>Der Sturm</i>	42
10.1	Prikazivanje primarnih osjećaja ili umjetnost iz dječje perspektive.....	44
10.2	Komparativna analiza djela Vjere Biller s djelima Gabriele Münter	46
11.	Vjera Biller i „zenitizam“	49
11.1	Odnos prema tradiciji – „barbarstvo i barbarogenij“	50
11.2	<i>Zenitističko slikarstvo</i>	52
12.	Zaključak	54
13.	Popis literature.....	58
14.	Popis ilustracija	62

Sažetak

Umjetnica Vjera Biller (Đakovo, 1903. - Hartheim kod Linza, 1940.) izlagala je s nekim od najistaknutijih avangardnih pokreta koji su ostavili važan utjecaj na onovremenu Europu, ali i naredne generacije umjetnika. Zahvaljujući poznanstvima i aktualnom stilskom opredjeljenju ekspresionizmu, Vjera Biller je dvadesetih godina 20. stoljeća zastupljena na skupnim izložbama mađarskog MA, jugoslavenskog Zenita i unutar berlinske galerije *Der Sturm*. Unatoč važnosti takvog umjetničkog djelovanja, Biller je hrvatskim stručnjacima i javnosti ostala relativno nepoznata. Nedostatkom publikacija o umjetnici stvorena je potreba za novim pristupima, analizama i istraživanjima. U radu je opus Vjere Biller obrađen kroz analizu poznatih djela te prepoznavanje stilskih i tematskih značajki, a dobivene spoznaje su potom smještane u kontekst avangardnih pokreta u kojima je sudjelovala. Budući da sporni pokreti nemaju jedinstveno stilsko opredjeljenje, a svoje ideje o umjetnosti proklamiraju kroz programatske tekstove, opus Vjere Biller se pretežito analizira kroz komparaciju s manifestima te tekstovima kataloga izložbi i časopisa. Promatranjem opusa Vjere Biller u kontekstu povijesti, popularne kulture i europskih avangardnih pokreta nastoji se pronaći eventualne utjecaje te obogatiti sadržajno i formalno razumijevanje njezina stvaralaštva.

Ključne riječi: Vjera Biller, ekspresionizam Der Sturma, primarna osjećajnost, zenitizam, „mala“ avangarda, Mađarski aktivizam

1. Uvod

Početak 20. stoljeća istovremeno je označen gospodarskim, tehničkim i znanstvenim usponom, ali i neviđenim ratnim stradavanjem globalnog razmjera. Oduševljeno prihvaćanje početka Prvog svjetskog rata, tada poznatim kao Velik rat, pretvorilo se u strah i razočarenje nakon što se sukob odužio izvan svih očekivanja. Načini ublažavanja ratnih posljedica nisu se bazirali samo na mirovnim ugovorima, gospodarskim planovima ili promjeni političkih granica, već i na pokušajima povratka ljudskog digniteta i okretanju ka drugačijoj budućnosti. Umjetnost se kroz oštru kritiku tradicije fokusirala na ovo posljednje, a reakcije umjetnika varirale su od izolacije i introspekcije do otvorene osude političkih sustava. Iako su dominantne umjetničke prakse i dalje stvarale na utvrđenim stilskim postavkama iz prethodnoga stoljeća, početna tri desetljeća 20. stoljeća obilježena su prodorom umjetničkih stilova, pokreta i škola sa željom za kulturnom, političkom i estetskom autonomijom. Ideja negiranja tradicije potaknula je avangardne pokrete na kršenje estetskih normi likovnog oblikovanja, otvaranje osjetljivih moralnih pitanja ili kritiku postojećih političkih sistema.

Umjetnica Vjera Biller (1903.-1940.) izlagala je s nekim od najistaknutijih avangardnih pokreta koji su ostavili važan utjecaj na onovremenu Europu, ali i naredne generacije umjetnika. Iako se deklarirala kao Jugoslavenka, financijske prilike obitelji uzrokovale su čestu selidbu i boravak u inozemstvu koji je mladoj umjetnici omogućio upoznavanje prominentnih europskih umjetnika i osoba u kulturi. Zahvaljujući novim poznanstvima i aktualnom stilskom opredjeljenju ekspresionizmu, Vjera Biller je zastupljena na skupnim izložbama mađarskog MA, jugoslavenskog Zenita i unutar berlinske galerije *Der Sturm*. Unatoč važnosti takvog umjetničkog djelovanja, Biller je hrvatskim stručnjacima i javnosti ostala relativno nepoznata.

Temeljem pisanih zapisa Vjeri Biller se može pripisati oko 30 djela, ali njezin trenutno poznati opus čini tek šest linoreza: *Tržnica, Ostaria, Šetnja Venecijom, Gondola, Trg svetog Marka, Stara prodavačica kestena* i dva pastela na papiru; *Zenit* i *Pet godina Zenita 1921.-1926.* Pastel *Željeznica* poznat je samo iz reprodukcije u 25. broju časopisa *Zenit* iz 1924. godine, ujedno i kataloga *Zenitove međunarodne izložbe nove umjetnosti* na kojoj je umjetnica sudjelovala. Nabrojani radovi su se od 1924. godine nalazili u zbirci Ljubomira Micića, a danas se čitav poznati opus čuva u Narodnom muzeju u Beogradu. Iznimku čini linorez *Stara prodavačica kestena* koju je Muzej oko 1985. godine dao Mađarskoj nacionalnoj galeriji u Budimpešti.

Najveći doprinos istraživanju Vjere Biller dale su dr. sc. Irina Subotić i dr. sc. Vidoslava Golubović iz Beograda, prije svega u kontekstu umjetničke suradnje sa Ljubomirom Micićem i Zenitom. U istim su okvirima radovi Vjere Biller izlagani u sklopu skupne izložbe *Zenit i avangarda dvadesetih godina* u Narodnom muzeju u Beogradu i Gradskoj galeriji suvremene umjetnosti (danas Muzeju suvremene umjetnosti) u Zagrebu 1983. godine. Biller je također predstavljena na izložbi *Konstruktivizm w Jugoslawii. Zenit i jego krag 1921-1926* u Muzeum Sztuki u Lodzu 1986. godine te na budimpeštanskoj izložbi *Az avantgárd Jugosláviában. A Zenit-kör 1921-1926*, u Mađarskoj nacionalnoj galeriji 1986. godine. Dvije su recentne izložbe pridonijele afirmaciji umjetnice na hrvatskoj i europskoj avangardnoj sceni; zagrebačka izložba Jadranke Vinterhalter *Prodori avangarde u hrvatskoj umjetnosti prve polovice 20. stoljeća* iz 2007. godine i *Sturm Frauen: Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910-1932* otvorena u Schirn Kunsthalle u Frankfurtu 2015. godine. Obje su izložbe imale popratne kataloge u kojima su reproducirani odabrani radovi Vjere Biller. Unutar kataloga zagrebačke izložbe Vjera Biller je predstavljena sa dva linoreza i kratkim pregledom djelovanja,¹ a opsežniji tekst o umjetnici na njemačkom jeziku u katalogu izložbe *Sturm-Frauen* napisala je dr. sc. Irina Subotić.² U kontekstu žena pripadnica Der Sturma, Biller je zastupljena i u knjizi Karle Bilang *Frauen im Sturm* 2013. godine gdje se pojavljuje se u poglavlju *Avantgarde vom Balkan*.³ Moguće je da će doprinos poznavanju rada Vjere Biller dati i doktorska disertacija Miriam Wilhelm: *Vjera Biller - Jugoslawische Avantgarde und Zenitismus. Zur künstlerischen Selbstbildung im Sujet des barbarischen Kinde*⁴ ili znanstveni rad Lovorke Magaš Bilandžić *Vjera Biller and the International Avant-garde in the 1910s and 1920s – at the Crossroads between MA, Der Sturm and Zenit*,⁵ trenutno poznati samo iz kratkih sažetka.

Osim navedenoga, Billerino se ime u pregledima hrvatskog slikarstva spominje tek usputno. Zastupljena je u *Likovnoj enciklopediji Jugoslavije* 1984. godine,⁶ ali ne i u *Enciklopediji hrvatske umjetnosti* iz 1995. godine. Grgo Gamulin ju navodi unutar bilješke o

¹ *Prodori avangarde u hrvatskoj umjetnosti prve polovice 20. stoljeća* (ur. Jadranka Vinterhalter), (katalog izložbe), Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2007., 9.-10.

² IRINA SUBOTIĆ, Vjera Biller, u: *Sturm-Frauen: Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910-1932*, Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 2015., 24.-31.

³ KARLA BILANG, *Frauen im Sturm. Künstlerinnen der Moderne*, AvivA Verlag, Berlin, 2013., 230.-235.

⁴ MIRIAM WILHELM, *Vjera Biller - Jugoslawische Avantgarde und Zenitismus. Zur künstlerischen Selbstbildung im Sujet des barbarischen Kinde* (URL: <https://uol.de/graduiertenkolleg-selbst-bildungen/Ste-generation/mirjam-wilhelm>) pristupljeno: 7.10.2019.

⁵ LOVORKA MAGAŠ BILANDŽIĆ, *Vjera Biller and the International Avant-garde in the 1910s and 1920s – at the Crossroads between MA, Der Sturm and Zenit* (URL: <https://www.bib.irb.hr/776995>) pristupljeno: 7.10.2019.

⁶ Vjera Biller, u: *Likovna enciklopedija Jugoslavije 1*, (ur. Žarko Domljan), Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, Zagreb, 1984., 131.

Ljubomiru Miciću u knjizi *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*, i to kao Veru umjesto Vjeru Biller,⁷ a u knjizi *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975.* spomenuta je samo u kronologiji koju je priredio Darko Šimičić.⁸ Recentno objavljena monografija Mirka Ćurića *Vjera Biller umjetnica u zenitu oluje* iz 2019. godine predstavlja obimom najveći hrvatski doprinos poznavanju života i rada Vjere Biller. Knjigom su okupljeni do sada poznati podaci i objavljene nove spoznaje na planu umjetničina osobnog života, a kao stručna suradnica ponovno se pojavljuje dr. sc. Irina Subotić.

Unatoč skromnome broju, nabrojene publikacije korištene su kao polazna točka za vlastito istraživanje stvaralaštva Vjere Biller. Opus je najprije obrađen kroz analizu poznatih radova te prepoznavanje stilskih i tematskih značajki, a dobivene spoznaje su potom smještane u širi kontekst europske umjetnosti. U promatranju umjetnosti rane ili povijesne avangarde Miško Šuvaković sugerira da se analizu odmakne od pitanja o karakteristikama pojedinačnog umjetničkog djela ili života avangardnog umjetnika: „Naprotiv, bitna su pitanja o instrumentalnim mogućnostima ili realizacijama avangarde kao interventne materijalne umjetničke prakse između ili naspram dominantnih i marginalnih područja, praksi ili paradigmi unutar povijesnih ili aktualnih kultura.“⁹ Poštujući takav pristup, u radu je stavljen naglasak na smještaj Vjere Biller u povijesni kontekst; politička događanja i popularnu kulturu, a njezin se poznati opus smješta u okvire europskih avangardnih kretanja u kojima je sama sudjelovala; MA, Zenit i Der Sturm.

Budući da navedeni pokreti nemaju jedinstveno stilsko opredjeljenje, a svoje ideje o umjetnosti proklamiraju kroz programatske tekstove, opus Vjere Biller se pretežito analizira kroz komparaciju s manifestima te tekstovima kataloga izložbi i časopisa. Poglavlje o MA tako otkriva moguće utjecaje na umjetničin odabir grafičke tehnike linoreza i razvoj interesa za izradu plakata, dok poglavlje o Zenitu dovodi umjetnicu u vezu s vodećim idejama pokreta i uklapa ju u estetiku zenitizma. Dio o Der Sturm bavi se pitanjem „dječjega“ crteža u ekspresionizmu i nudi usporednu analizu radova Vjere Biller i Gabriele Münter. Promatranjem opusa Vjere Biller u kontekstu europskih avangardnih pokreta nastoji se pronaći eventualne utjecaje i obogatiti sadržajno i formalno razumijevanje njezina stvaralaštva.

⁷ GRGO GAMULIN, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća 1*, Naprijed, Zagreb, 1997., 353.

⁸ *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975.* (ur. Ljiljana Kolešnik, Petar Prelog), Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012., 414.

⁹ MIŠKO ŠUVAKOVIĆ, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005., 90.

2. Životopis Vjere Biller

Zasada poznati podaci o životu Vjere Biller dostatni su za uvid u njezine česte promjene boravišta, a poznati su zahvaljujući istraživačkim naporima dr. sc. Irine Subotić i Mirka Ćurića. Kao važan izvor pojavljuju se i sačuvana pisma koje je Vjera Biller slala pjesniku i uredniku *Zenita* Ljubomiru Miciću 1923., 1924., 1927. i 1928. godine.¹⁰ Budući da je riječ o jedinom primarnom izvoru podataka koji je umjetnica pisala osobno, analiza pisama je zbog svoje važnosti obrađena kao dodatak biografiji umjesto poglavlju o Ljubomiru Miciću i Zenitu. Zaslugom Vide Golubović, korespondencija je danas prepisana i objavljena u Beogradskoj *Književnoj reči* 1980. godine. Osim biografskih podataka, pisma nude uvid u Billerino umjetničko obrazovanje, preferirane slikarske tehnike, odnos s Ljubomirom Micićem, financijsku situaciju obitelji Biller i želje za budućnost, uz osobne komentare.

Vjera Biller rođena je 7. prosinca 1903. godine u Đakovu što potvrđuje *Spomenica Hrvatskog pjevačkog društva Sklad – Preradović*,¹¹ ali i sama umjetnica u pismu Ljubomiru Miciću 8. prosinca 1923. godine.¹² Rođena je u židovskoj obitelji u vrijeme kada je židovska zajednica u Đakovu bila utjecajna, ali ne i osobito velika. Mirko Ćurić navodi da je veliki problem u istraživanju podrijetla Vjere Biller činila česta zabuna u pisanju prezimena njezine majke Malvine; Kugler umjesto Kugel.¹³ Uviđanjem te pogreške došlo se do informacija o smještaju obiteljske kuće u današnjoj Ulici Ivana Pavla II., tada Gospodskoj 35, glavnoj ulici u gradu, a zahvaljujući crtežu prema razglednici iz 1898. godine moguće je i rekonstruirati izgled same kuće. Za pretpostaviti je da je riječ o mjestu na kome je Vjera Biller rođena i na kojemu je barem jedno vrijeme živjela s majkom Malvinom, ocem Emilom i bratom Gualtierom, moguće uz baku i djeda.¹⁴ „U vrijeme Vjerinog rođenja, 1903., Emil Biller zabilježen je kao član Upravnog odbora Pjevačkog društva Sklad-Preradović, vrlo važne institucije društvenog života u Đakovu, koja je okupljala gradsku elitu.“¹⁵ Iz tih je podataka vidljivo da je Vjera rođena u dobrostojećoj i uvaženoj đakovačkoj obitelji. Sudeći po zapisima o sudjelovanju Emila Billera u radu Upravnog odbora 11. siječnja 1904. godine, za zaključiti je da obitelj još nije preselila u

¹⁰ VIDA GOLUBOVIĆ, Pisma Vjere Biller Ljubomiru Miciću u: *Književna reč*, 154 (1980.), Beograd

¹¹ MATO HORVAT, *Spomenica Hrvatskog pjevačkog društva Sklad – Preradović u Đakovu 1863-1939*, Đakovo, 1939., 149.-150.

¹² GOLUBOVIĆ (bilj. 10)

¹³ MIRKO ĆURIĆ, *Vjera Biller umjetnica u zenitu oluje*, Đakovački kulturni krug, Đakovo, 2019., 19.

¹⁴ ĆURIĆ (bilj. 13), 20.

¹⁵ ĆURIĆ (bilj. 13), 23.

obližnji Osijek.¹⁶ Domoljubne aktivnosti i uporaba hrvatskog jezika u društvu Sklad-Preradović sugerira da je Vjera Biller odgojena u domoljubnom duhu te da je znala pričati hrvatski, što i sama potvrđuje u pismu Ljubomiru Miciću: „Ja imam austrijsko državljanstvo jer je moj otac Austrijanac, ali ja sam, ustvari, Jugoslavenka, pošto sam rođena u Hrvatskoj i moj prvi jezik je bio hrvatski (...)“¹⁷ Osim materinjeg hrvatskog, Vjera se u pismima Miciću služila njemačkim jezikom, a moguće je pretpostaviti da se znala barem koristiti talijanskim i mađarskim jezikom.

Selidba u Osijek vjerojatno je uslijedila nakon prodaje kuće 1905. godine. O poznavanju toga perioda obitelji uvelike je pomogao stečajni predmet „Emil Biller“ Kraljevskog sudbenog stola u Osijeku kojega prenosi Mirko Ćurić.¹⁸ Prema predmetu se pretpostavlja se da je obitelj živjela u iznajmljenim stanovima zbog stečajnog postupka koji se u to vrijeme vodio protiv Emila Billera, a koji je vjerojatno bio i povod selidbi iz Đakova. Iznajmljeni stan nalazio se u osječkom Gornjem gradu u Destičinoj (Deszathyevoj) ulici broj 7. Poznavanjem mjesta boravka zaključuje se da je Vjera pohađala neku od obližnjih škola. Budući da o njoj nema zapisa u dvije pučke škole, vjerojatnije je da je pohađala židovsku školu čija je dokumentacija nestala tijekom Drugog svjetskog rata.¹⁹

Nakon pokretanja stečajnog postupka Emil Biller bježi iz Osijeka u Berlin, a obitelj s cjelokupnom imovinom odlazi u Volosko, odnosno Opatiju. Mirko Ćurić prenosi Dopis stečajnog upravitelja Kraljevskom sudbenom stolu u Osijeku: „...gospodin [kućevlasnik] mi je saobćio da se g. Biller jur prije nove godine [1913.] iz stana izselio i pokućstvo navodno na Rieku poslao. S druge strane saobćeno mi je, da se g. Emil Biller nalazi u Berlinu, a pokućstvo kod njegove supruge Malvine Biller stanujuće kod njezinih roditelja gg. Lavoslava i Cecilije Kugl u vlastitoj vili u Voloskom.“²⁰ Lavoslav i Malvina Kugler ispitani su na zahtjev suda, a nalazili su se u Opatiji, u hotelu *Lackner*, umjesto u Voloskom. Mirko Ćurić smatra da je obitelj provela barem dio 1913. godine u Opatiji, a odmah potom, 1913. ili 1914., sele u Budimpeštu.²¹

Nesuglasice u kronologiji selidbe moglo bi činiti Vjerino pismo Ljubomiru Miciću u kome mu 8. 12. 1923. godine piše: „Živjela sam do svoje devete godine u Hrvatskoj, u Osijeku i Zagrebu, tada sam se preselila u Budimpeštu.“²² Budući da dokumenti potvrđuju da su

¹⁶ ĆURIĆ (bilj. 13), 23.-24.

¹⁷ GOLUBOVIĆ (bilj. 10)

¹⁸ ĆURIĆ (bilj. 13), 30.

¹⁹ ĆURIĆ (bilj. 13.), 31.-32.

²⁰ ĆURIĆ (bilj. 13.), 35.

²¹ ĆURIĆ (bilj. 13.), 37.-42.

²² GOLUBOVIĆ (bilj. 10)

Malvina Biller, Lavoslav i Cecilija Kugler bili u Opatiji 1913. godine, moguće se zapitati gdje se tada nalazila Vjera. Čini se da za to postoje dvije mogućnosti; ili su ju roditelji na neko vrijeme poslali u Zagreb dok se pravna situacija ne smiri ili Vjera u pismu namjerno izostavlja dio svoga života u Opatiji. Čini se pretjeranim pretpostaviti da je izmislila da je kao dijete živila u Zagrebu, stoga nije isključeno ni da se obitelj tamo nalazila u nekom kraćem vremenskom periodu. Prihvatanjem mogućnosti da umjetnica namjerno prešućuje dio života u Opatiji dodatno se argumentira teza Mirka Ćurića da su stečaj i bijeg bili traumatični za Vjeru Biller.²³

Iz spomenutog podatka o selidbi kojeg šalje Ljubomiru Miciću moguće je precizirati da obitelj u Budimpeštu seli 1913. godine budući da je Vjera tada imala 9 godina.²⁴ Budimpešta je ujedno i prvi grad u kome se počinje ozbiljnije baviti umjetnošću i izlagati svoje radove. U pismu koje šalje Miciću 8. prosinca 1923. godine zapisuje: „Slikala sam oduvek, već kao malo dete. Sa 14 godina poslali su me u slikarsku školu, ali ja sam tu ostala samo 14 dana pošto sam videla da se umetnost ne može naučiti. Sa 15 godina imala sam svoju prvu izložbu u Budimpešti u: „Ma“.“²⁵ Njezino kratko umjetničko obrazovanje nije ostalo zabilježeno u dokumentima Akademije pa ostaje otvorena mogućnost da nije bila primljena, ali nema razloga sumnjati u informaciju koji daje Miciću.²⁶ Podaci oko načina povezivanja Vjere Biller i avangardnog mađarskog pokreta MA nisu poznati, no sigurno je da s njima već kao petnaestogodišnjakinja izlaže 1919. godine u sklopu *Sedme grafičke izložbe*. Umjesto kataloga, izložba je predstavljena unutar časopisa *MA* iz kojih se saznaje da Biller izlaže šest pastela.²⁷ To je ujedno i jedini poznati zapis o suradnji Vjere Biller i MA. Unatoč tome, poznanstva koja je stekla u Budimpešti omogućila su joj kontakte za daljnje umjetničko djelovanje.

Nakon boravka u Budimpešti Vjera se s obitelji seli u Berlin. Iako je moguće da je selidba potaknuta poslovnim prijedlozima, vjerojatnije je da veze obitelji Biller i Berlina treba potražiti još u 1912. godini kada Emil Biller iz Osijeka bježi u njemačku prijestolnicu zbog pokretanja stečajnog postupka.²⁸ Za pretpostaviti je da su veze s Lajosem Kassákom Vjeri omogućile upoznavanje Herwartha Waldena i izlaganje radova u galeriji *Der Sturm*. Datiranje selidbe obitelji Biller u Berlin problematično je zbog sukobljavanja dvaju izvora; Vjerinog

²³ „U svakom slučaju, znamo da slavonska epizoda obitelji Biller završava stečajem i bijegom, vjerojatno traumatičnim za Vjeru Biller; raskidom sa svijetom djetinjstva, s obiteljskom sigurnošću u Đakovu i Osijeku.“ ĆURIĆ (bilj. 13), 38.

²⁴ op. a. Vjera Biller je 9 godina napunila 1912. godine, ali tek 7. prosinca pa je vjerojatnije da se referira na 1913. godinu.

²⁵ GOLUBOVIĆ (bilj. 10)

²⁶ ĆURIĆ (bilj. 13), 43.

²⁷ *MA. Irodalmi és képzőművészeti folyóirat* (ur. Lajos Kassák, Bela Uitz), 4/1 (1919.), Budimpešta, 5.-8.

²⁸ ĆURIĆ (bilj. 13), 35.

svjedočanstva u pismu Ljubomiru Miciću i knjige gostiju Herwartha Waldena. U pismu 8. 12. 1923. godine Vjera zapisuje da se od prije godinu dana nalazi u Berlinu što bi značilo da se obitelj preselila otprilike krajem 1922. godine.²⁹ S druge strane, zapis u Waldenovoj knjizi gostiju otkriva da se Vjera upisala 1921. godine, bez datuma, s adresom Lutzowstrasse 21.³⁰ Utoliko je moguće da umjetnica 1921. godine samo posjećuje Berlin te da je adresa bila očevo boravište u gradu, ali otvorena je i mogućnost da je Miciću ponudila samo okvirnu vremensku informaciju. Nakon Lutzowstrasse 21 obitelj seli u Swabische Strasse 9, lokaciju koja je od galerije *Der Strum* bila udaljena samo oko 500 metara.³¹ „U galeriji izlaže na 98. izložbi u lipnju 1921. godine kao glavni izlagač s Rudolfom Bauerom; tijekom srpnja i kolovoza 1921. godine na 99. izložbi; na jubilarnoj 100. izložbi u rujnu 1921. godine, u jesen 1922. godine na 111. izložbi te u prosincu iste godine na 114. izložbi.“³²

Tijekom boravka u Berlinu započinje korespondenciju s Ljubomirom Micićem iz koje se saznaju podaci o slanju slika za Beograd i Vjerinom nezadovoljstvu životom u Weimarskoj Republici. Pisma ujedno predstavljaju i početak umjetničke suradnje sa Zenitom koju je ostvarivala iz inozemstva. U prvome pismu kratkoga sadržaja koje Miciću šalje 7. prosinca 1923. godine informira ga o slanju sedam slika za Beograd i procjenu njihove cijene na 5000 dinara po slici. U pismu koje šalje već idući dan, 8. prosinca 1923. godine, predstavlja se kroz nekolicinu osobnih podataka i zapisuje: „Sa 15 godina imala sam svoju prvu izložbu u Budimpešti u: „Ma.“ Drugu izložbu imala sam u Berlinu u „Sturm“-u i jednu u Hanoveru.“³³ Budući da je njezina prva izložba u galeriji *Der Sturm* bila u lipnju 1921. godine, za pretpostaviti je da je ona u Hannoveru uslijedila neposredno nakon; 1921. ili 1922. godine. O toj izložbi do sada nema nikakvih podataka osim ovoga spominjanja.

Vjera u pismu nastavlja: „Od pre godinu dana sam u Berlinu gde mi se uopšte ne dopada i verovatno ću, već sledećeg meseca, otputovati za Opatiju, u Italiji.“³⁴ Dodaje da bi bila zadovoljna i sa 3000 dinara po slici te da uopće nerado prodaje svoje radove. Objašnjava da su slike na prodaju samo kako bi uštedjela dovoljno novaca za putovanja. Iz pisma se doznaje da dvadesetogodišnja Biller nije bila zadovoljna životom u Berlinu, a u idućem pismu iz 16. siječnja 1924. godine nastavlja istu misao: „Nije moja želja da živim u Nemačkoj, meni se ovde

²⁹ GOLUBOVIĆ (bilj. 10)

³⁰ SUBOTIĆ (bilj. 2), 25

³¹ ĆURIĆ (bilj. 13), 48.

³² SUBOTIĆ (bilj. 2), 25.

³³ GOLUBOVIĆ (bilj. 10)

³⁴ GOLUBOVIĆ (bilj. 10)

uopšte ne dopada i bila bih srećna da odem iz Berlina. Mi nameravamo da se preselimo u Opatiju, moj dedu i babi, ali moja majka hoće prvo da proda sav nameštaj, a to sada ide teško; ja ne verujem da ćemo putovati već ovog meseca. (...) Ako u Hamburgu prodam mnogo slika doći ću iz Opatije na neko vreme u Beograd.“³⁵ Kao dodatak na sedam slika koje je Miciću poslala 7. prosinca 1923., Vjera u pismu 1. veljače 1924. obavještava da je poslala još jednu sliku te se informira o otvaranju izložbe, što se zasigurno odnosi na *Prvu Zenitovu međunarodnu izložbu nove umetnosti* koja je otvorena u travnju 1924. godine.

Sadržajem pisma iz 3. ožujka 1924. godine saznaje se da je umjetnica bila u pravu kada je predvidjela odgađanje selidbe u Opatiju: „Išla sam danas po italijansku vizu, a ona će biti gotova tek 28. 3., dakle mogu putovati tek krajem ovog meseca.“³⁶ Osim toga ne nudi nikakav izvještaj o prodaji slika u Hamburgu pa je moguće da prodaja nije bila uspješna, ili da do nje uopće nije došlo. Pismo završava zahvalom za primljeni časopis *Zenit* broj 25 u kome je objavljen njezin danas izgubljeni rad *Željeznica*.

„Iz Berlina se obitelj seli u Opatiju gdje ostaju punih osam godina: od 24. travnja 1924. do 30. ožujka 1932. godine.“³⁷ Vjera se u Opatiji nastavlja baviti umjetnošću, a obitelj razvija zapaženi društveni život i ostvaruje prijateljstva s osobama od europskog značaja, poput Luigia Piranedella.³⁸ Tijekom boravka u Opatiji zabilježeno je njezino sudjelovanje na 118. izložbi u Casa d'Arte Bragaglia u Rimu, ali osim toga nije poznato više informacija.³⁹

Iduće pismo Ljubomiru Miciću Vjera Biller šalje nakon čak tri godine pauze, 29. siječnja 1927. godine. U to se vrijeme Vjera nalazila u Opatiji, u Villi Vesni, a Micić je preselio u Pariz nakon zabrane Zenita. „Političke optužbe prisilile su Micića da u noći između 15. i 16. prosinca 1926. napusti Beograd i preko Zagreba i Sušaka pobjegne u Rijeku, gde je 17. prosinca bio uhapšen. U zatvoru je ostao do 23. prosinca, a zatim je, uz posredovanje T. F. Marinettija, krenuo za Pariz 14. siječnja 1927.“ (...) U očekivanju dozvole da napusti Rijeku, boravio je u Opatiji kod Vjere Biller (...)⁴⁰ U pismu Biller izražava sreću što je Micić preselio u Pariz i nastavlja: „Žao mi je što me Vi i Vaša draga supruga niste ovde posetili.“ Time se otvara pitanje

³⁵ GOLUBOVIĆ (bilj. 10)

³⁶ GOLUBOVIĆ (bilj. 10)

³⁷ Podaci su poznati zahvaljujući policijskoj dokumentaciji koju prenosi Mirko Ćurić. U istima se Vjeru Biller navodi kao austrijsku državljanku koja je rođena u Grazu, ali tu informaciju treba zanemariti. ĆURIĆ (bilj. 13), 50.

³⁸ „U Villi Vesna upoznaje [Ljubomir Micić] slavnoga Luigija Pirandella koji je bio u posjetu kod obitelji Biller.“ VIDA GOLUBOVIĆ, IRINA SUBOTIĆ, *Ljubomir Micić* (URL: <http://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/kolekcija/LJUBOMIR-MICIC~pe4475/>) pristupljeno: 11.08.2019.

³⁹ SUBOTIĆ (bilj. 2), 25

⁴⁰ GOLUBOVIĆ, SUBOTIĆ (bilj. 38)

je li Micić uistinu boravio u Villi Vesni jer, u slučaju da je, ne bi postojao razlog za Billerinim žaljenjem. Posljednje pismo iz 7. svibnja 1928. godine samo je zahvala za primljenu knjigu i srdačan pozdrav. Moguće je da je riječ o Micićevoj knjizi „*Hardi! A la Barbarie. Paroles zénitistes d'un barbare européen*“ koja je izdana iste godine na francuskom jeziku.⁴¹

Selidbom iz Opatije 30. ožujka 1932. godine Vjera Biller započinje dugotrajno liječenje u austrijskim duševnim bolnicama. Prvo je primljena u psihijatrijsku kliniku Am Steinhof s dijagnozom shizofrene psihoze, a od 1. listopada 1935. godine boravi tri mjeseca u Štajerskoj državnoj klinici Am Feldhof kod Graza. Iz bolnice neizliječena izlazi 5. siječnja te idućih godinu dana živi s majkom Malvinom u Grazu. Od 1. lipnja 1937. godine upisana je u Sanatorij Wetzelsdorf, također u okolici Graza. Usponom nacističke vlasti i aneksijom Austrije Njemačkoj u ožujku 1938. godine umjetnica se našla u teritorijalnim okvirima nacističke ideologije. Kao Židovka je 1. lipnja 1938. godine ponovno prebačena u Psihijatrijsku kliniku Am Feldhof, a 28. svibnja 1940. godine s grupom od 204 bolesnika odvedena u Hartheim kod Linza. Tamo je u tridesetsedmoj godini života otrovana karbon monoksidom u okviru prve faze Operacije eutanazije programa Trećeg Rajha.⁴²

⁴¹ Ljubomir Micić (URL: https://monoskop.org/Ljubomir_Mici%C4%87) pristupljeno: 11.08.2019.

⁴² ĆURIC (bilj. 13), 53.-54.

3. Društveni kontekst života Vjere Biller

Kratak životni vijek Vjere Biller od 1903. do 1940. godine obilježen je velikim političkim, društvenim i tehnološkim promjenama u Europi. Sama Vjera živjela je u nekolicini europskih država zbog česte selidbe obitelji, ali i izmjena političkog vodstva koje je utjecalo na prekrajanje državnih granica. Život započinje u Austro-Ugarskoj Monarhiji, a tragično završava u Austriji pod nacističkom okupacijom.

3.1 Vrijeme burnih političkih turbulencija

Događanja u Europi početkom 20. stoljeća rezultat su imperijalističkih težnji i podjeli europskih država na vojno-političke saveze krajem 19. stoljeća. Njemačka i Austro-Ugarska 1879. godine sklapaju savez o uzajamnoj pomoći kojemu se 1882. godine priključuje Italija te s njima tvori Trojni savez ili Savez središnjih sila. Jačanje Njemačke potaknulo je Englesku i Francusku na sklapanje tzv. Srdačnog sporazuma (*Entente Cordiale*) 1904. godine, a pridruživanjem Rusije 1907. godine nastaje savez nazvan Antanta.⁴³ Uslijedila je borba za kolonije i svjetski utjecaj koja je za posljedicu imala vojne sukobe i političke krize te naposljetku kulminirala Prvim svjetskim ratom. Događanja u Africi bila su prva u tome nizu. Burski ratovi između britanskih okupatora i stanovnika današnje Južnoafričke Republike koji su se s prekidom vodili od 1881. do 1902. godine pokazali su brutalnost i do tada neviđeno nasilje engleske vojske. Natjecanje u prevlasti nad kolonijama potaknulo je spor Njemačke i Francuske oko Maroka. Prva Marokanska kriza riješena je pregovorima da bi već 1911. godine došlo do ponovnog zaoštavanja odnosa oko istog pitanja.⁴⁴ Borba za kolonije odnijela je mnoge ljudske žrtve, kako osvajača tako i domorodaca.

Ubrzo se veći problemi pojavljuju i na matičnom kontinentu. Veliku političku krizu 1908. godine izazvala je Austro-Ugarska aneksija Bosne i Hercegovine kojoj se protivila Srbija.⁴⁵ Posljednja kriza prije izbijanja Prvog svjetskog rata i događaj koji se smatra njegovim uvodom bilo je okupljanje država u Balkanski savez sa ciljem preuzimanja teritorija oslabjelog Osmanskog Carstva. Ono se nije moglo oduprijeti zajedničkom napadu Srbije, Bugarske, Crne

⁴³ TATJANA MEDIĆ POSAVEC, VLADIMIR POSAVEC, *Povijest, Profil*, Zagreb, 2012., 442.-443.

⁴⁴ POSAVEC, POSAVEC (bilj 43.), 444.

⁴⁵ POSAVEC, POSAVEC (bilj 43.), 445.

Gore i Grčke te nakon poraza 1913. godine potpisuje mirovni ugovor u Londonu kojim gubi sva područja osim uskog pojasa oko Istanbula. Novoosvojeni teritorij bio je poticaj daljnjih sukoba već iste godine. Kraljevina Albanija stvorena je na poticaj Italije i Austro-Ugarske kako bi se spriječilo jačanje Srbije, no ubrzo dolazi do spora oko podjele Makedonije između Srbije i Bugarske - Drugog balkanskog rata. Dotadašnji saveznici udružili su se protiv Bugarske koja je ubrzo poražena i prisiljena na sklapanje sporazuma. Posljedice ratova bile su slabljenje ionako nerazvijenih balkanskih država i prevlast Srbije nad Balkanom, a ovo potonje je predstavljalo problem za Austro-Ugarske interese na poluotoku.⁴⁶

Položaj Hrvatske u Austro-Ugarskoj Monarhiji određen je Hrvatsko-ugarskom nagodbom još 1868. godine. Njome se Banska Hrvatska nalazila u ugarskom dijelu Monarhije i imala određenu samoupravu, dok su Istra i Dalmacija potpadale pod austrijski dio i bile upravno odijeljene od Banske Hrvatske. Rijeka je tretirana kao posebno autonomno područje do 1918. godine.⁴⁷ Podijeljenost hrvatskih zemalja za posljedicu je imala teške gospodarske prilike pa je početkom 20. stoljeća ideja ujedinjenja zemalja bila vodeći program političkih stranaka u Hrvatskoj. Pokušaj poboljšanja odnosa sa ugarskim strankama kao protuteže austrijskoj dominaciji vidljiv je kroz potpisivanje Riječke rezolucije 1905. godine. Njome ustanovljena politika „novog kursa“ ipak nije bila dugog vijeka jer Ugarska odbacuje rezoluciju već dvije godine kasnije. Godine 1905. ostvaruje se suradnja između hrvatskih i srpskih stranaka te osniva Hrvatsko-srpska koalicija koja je produbila krizu dualističkog sustava i daljnjeg slabljenja Monarhije vidljivim nakon aneksije Bosne i Hercegovine.⁴⁸ Austro-Ugarski nadvojvoda Franjo Ferdinand pokušao je stvoriti privid o idejama preuređenja države kojim bi Slaveni dobili ravnopravan status. Budući da je Srbija računala na južnoslavensko nezadovoljstvo, na nadvojvodu je u Sarajevu izvršen atentat 28. lipnja 1914. godine.⁴⁹ Događaj je iskorišten kao povod za izazivanje vojnog sukoba Austro-Ugarske i Srbije čime otpočinje Veliki rat, danas poznat kao Prvi svjetski rat. Države lančanom reakcijom brane svoje saveznice pa tako na stranu Srbije staje Rusija, a njoj se suprotstavlja Njemačka koja istovremeno objavljuje rat Francuskoj. Osmansko Carstvo u sukob ulazi na strani Središnjih sila, a Italija se 1915. godine pridružuje Antanti nakon što joj je Londonskim ugovorom obećana istočna obala Jadrana.⁵⁰ Uzrok Prvog svjetskog rata bila je podjela moći u svijetu i različiti politički interesi

⁴⁶ POSAVEC, POSAVEC (bilj 43.), 445.-446.

⁴⁷ *Povijest hrvatskog naroda 1860-1914*, (ur. Jaroslav Šidak, Mirjana Gross, Igor Karaman, Dragovan Šćepić), Zagreb, 1968., 38.

⁴⁸ *Povijest hrvatskog naroda 1860-1914* (bilj. 47), 221.-227.

⁴⁹ POSAVEC, POSAVEC (bilj 43.), 456.-457.

⁵⁰ POSAVEC, POSAVEC (bilj 43.), 457.-461.

vidljivi još kroz borbu za kolonije. On je dočekan s oduševljenjem, bez pomisli da bi mogao potrajati duge četiri godine i odnijeti 20 milijuna žrtava.⁵¹ Otvaraju se brojna bojišta na kojima se koriste nove vrste oružja poput bojnih otrova i tenkova. Ruska vojska na istočnom bojištu trpjela je poraze, a u veljači 1917. godine izbija revolucija nakon koje Rusija postaje republikom. U listopadu je svrgnuta privremena vlada, a vlast preuzimaju boljševici koji uvode komunističku diktaturu. Događaj je poznat pod nazivom Oktobarska revolucija i njezine su posljedice bile od velikoga značaja za narednu rusku, ali i svjetsku povijest.⁵² Uspješni protunapad sila Antante započinje 1918. godine dolaskom pojačanja američke vojske. Njemačka je nakon povlačenja bila prisiljena potpisati kapitulaciju 11. studenog 1918. godine čime je okončan Prvi svjetski rat.⁵³

Razmišljanja o političkom uređenju Hrvatske nakon rata bila su različita. „Umjesto izravnog puta k cilju, a on je za modernu naciju vlastita država, zbog teških prilika, hrvatska politička elita, na tradiciji slavenstva (Križanić, Vitezović, Strossmayer...) izlaz vidi u novoj državnoj zajednici koja bi okupila Južne Slavene.“⁵⁴ Hrvatski političari u emigraciji okupljeni u Jugoslavenskom odboru zalagali su se za rušenje Austro-Ugarske i stvaranje zajedničke države Južnih Slavena, dok su političari u zemlji težili preuređenju Monarhije. Hrvatski sabor je 29. listopada 1918. godine proglasio ujedinjenje Hrvatske, Dalmacije i Slavonije te njihov ulazak u Državu Slovenaca, Hrvata i Srba.⁵⁵ Osim nje, raspadom Monarhije stvorena je Čehoslovačka i samostalne države Austrija i Mađarska. Gospodarsko stanje u Državi SHS bilo je iznimno teško, a dodatan je problem činila talijanska prijetnja oduzimanja dijelova jadranske obale koja joj je obećana Londonskim ugovorom. Stvaranje države bilo je privremeno rješenje do ujedinjenja sa Kraljevinom Srbijom. Okolnosti priključenja Vojvodine i Crne Gore Srbiji te prijetnja Italije na moru znatno su ubrzali taj postupak. U prosincu 1918. godine proglašeno je ujedinjenje u Kraljevstvo Srba, Hrvata i Slovenaca s dinastijom Karađorđevića na čelu, a nezadovoljstvo načinom ujedinjenja očitovalo se već dan kasnije.⁵⁶ Pitanje Jadrana nakon dužeg je vremena riješeno Rapallskim ugovorom 1920. godine kojim su smanjeni talijanski

⁵¹ *World war I casualties* (URL: <http://www.centre-robert-schuman.org/userfiles/files/REPERES%20%E2%80%93%20module%201-1-1%20-%20explanatory%20notes%20%E2%80%93%20World%20War%20I%20casualties%20%E2%80%93%20E.N.pdf>) pristupljeno: 8.10.2019.

⁵² POSAVEC, POSAVEC (bilj 43.),463.-464.

⁵³ POSAVEC, POSAVEC (bilj 43.),464.

⁵⁴ LJUBOMIR ANTIĆ, Hrvatska politika u 20. stoljeću, u: *Hrvatska revija* 1 (2001.), Matica hrvatska, Zagreb, 20.

⁵⁵ DUŠAN BILANDŽIĆ, *Hrvatska moderna povijest*, Golden marketing, Zagreb, 1999., 40.

⁵⁶ BILANDŽIĆ (bilj 55.), 62.

zahtjevi. Budući da su Rijeku tada već okupirali talijanski nacionalisti predvođeni Gabrieleom D'Annunziom, odlučeno je da ostane samostalna država.⁵⁷

Mirovna konferencija u Versaillesu koja se održavala od siječnja 1919. do siječnja 1920. godine za cilj je imala odrediti nove odnose snage u Europi i svijetu nakon rata, zemljama gubitnicama odrediti uvijete mira i osigurati buduću sigurnost osnivanjem Lige naroda. Njemačka je morala potpisati da je glavni krivac za izbijanje rata nakon čega su joj nametnute teške odredbe mira; ograničenje vojske i naoružanja, velika novčana odšteta i teritorijalni gubici.⁵⁸ Versajska se konferencija utoliko pokazala jednim od okidača budućega sukoba.

Gospodarska kriza u Rusiji rješavala se tzv. Novom ekonomskom politikom, a u skladu s upravnim promjenama naziv se mijenja u Savez Sovjetskih Socijalističkih Republika.⁵⁹ Vodstvo komunističke partije i države 1924. godine preuzima Josif Staljin koji uvodi diktaturu i likvidira sve političke suparnike. Talijanski narod bio je nezadovoljan nagradom za angažman u ratu te se pojavljuju ideje o teritorijalnom širenju i povratku na veličinu antičkoga Rima. Pod vodstvom Benita Mussolinija u državi počinje jačati pokret fašizma koji od 1926. godine postaje i jedina politička opcija. Nakon kapitulacije Njemačke proglašena je Weimarska Republika i car bježi u Nizozemsku. Ubrzo je u zemlji započela revolucija, jednako kao i u Mađarskoj u kojoj 1919. godine uspostavljena Sovjetska Republika Mađarska.⁶⁰ Ipak, komunistička je vlast u obje države ubrzo obustavljena intervencijom sila Antante. Izlaz iz njemačke gospodarske krize nudila je Nacionalsocijalistička radnička partija Njemačke predvođena Adolfom Hitlerom. Kao glavni ideolog stranke Hitler je zastupao mržnju prema komunistima, Židovima i ostalim negermanskim narodima. Nakon smrti predsjednika Weimarske Republike Adolf Hitler bez raspisivanja izbora preuzima vlast i proglašava diktaturu. Republika je 1933. godine preimenovana u Nacionalsocijalističku Njemačku ili Treći Reich. Do 1935. godine uvedena je opća vojna obaveza i započeto pripajanje dijelova teritorija oduzetih Versajskim ugovorom, bez reakcije Francuske i Velike Britanije.⁶¹ Italija, Njemačka i Japan 1936. godine potpisuju Antikominternski pakt o političkoj suradnji usmjerenoj protiv

⁵⁷ „Grad je ipak prepušten Italiji nakon sklapanja Rimskog ugovora 1924. godine.“ POSAVEC, POSAVEC (bilj 43.), 499.

⁵⁸ POSAVEC, POSAVEC (bilj 43.), 461.

⁵⁹ POSAVEC, POSAVEC (bilj 43.), 482.

⁶⁰ JOHN GRAHAM ROYDE-SMITH, THOMAS A. HUGHES, *World War II* (URL: <https://www.britannica.com/event/World-War-II>) pristupljeno: 8.10.2019.

⁶¹ ROYDE-SMITH, HUGHES, *World War II* (bilj. 60)

komunističkog SSSR-a. Osigurana saveznicama, njemačka vojska već 13. ožujka 1938. godine ulazi u Austriju i pripaja ju Trećem Reichu.⁶²

Prostor Hrvatske također je doživio brojne promjene u međuratnom razdoblju. Službeni je naziv Kraljevstva Srba, Hrvata i Slovenaca Vidovdanskim ustavom 1921. godine promijenjen u Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca, a određena je kao parlamentarna nasljedna monarhija u kojoj kralj ima neograničena prava.⁶³ Reakcije stranaka su bile negativne i usmjerene na preuređenje države na federalnoj osnovi. Kulminacija nezadovoljstva nastaje nakon atentata na hrvatske zastupnike u Narodnoj skupštini u Beogradu.⁶⁴ Kralj Aleksandar odgovara preuzimanjem apsolutne vlasti i uvođenjem osobne diktature te raspuštanjem skupštine. U listopadu 1929. godine država mijenja ime u Kraljevina Jugoslavija, čime su se trebala potisnuti sva zabranjena nacionalna imena.⁶⁵ Već nekoliko dana nakon proglašenja Ante Pavelić, predsjednik Hrvatske stranke prava, s grupom istomišljenika osniva ustaški pokret s ciljem ostvarenja hrvatske samostalnosti kroz oružani sukob. Istomišljenike pronalazi u Mussolinijevom fašističkom režimu od kojega je dobivao i materijalnu pomoć. Ustaški je pokret organizirao atentat na kralja Aleksandra u nadi da će se država raspasti nakon njegove smrti.⁶⁶ Vlast nasljeđuje maloljetni Petar II., a umjesto njega vlada tročlano namjesništvo. Nezadovoljstvo Hrvatske unutar Kraljevine Jugoslavije dobiva internacionalnu pažnju, pa tako Francuska i Velika Britanija vrše pritisak da se riješi „hrvatsko pitanje.“ Sporazumom Cvetković-Maček 26. kolovoza 1939. godine stvorena je Banovina Hrvatska kao zasebna oblast unutar Kraljevine sa većom autonomijom u unutrašnjim poslovima i banom na čelu.⁶⁷ Iako je smatrana privremenim rješenjem do konačnog preuređenja države, do njega nije došlo. Već tjedan dana kasnije Hitlerova Njemačka napada Poljsku čime započinje Drugi svjetski rat.

⁶² POSAVEC, POSAVEC (bilj. 43), 488.

⁶³ BILANDŽIĆ (bilj. 55), 68.

⁶⁴ BILANDŽIĆ (bilj. 55), 80.

⁶⁵ BILANDŽIĆ (bilj. 55), 86.

⁶⁶ POSAVEC, POSAVEC (bilj. 43), 506.

⁶⁷ BILANDŽIĆ (bilj. 55), 99.

3.2 Početci razvoja popularne kulture

Razvoj popularne kulture⁶⁸ rezultat je tehnološkog napretka koji je doveo do povezivanja ljudi i potaknuo nastanak industrije zabave. Neposredno nakon Prvog svjetskog rata SAD je prosperirao zahvaljujući kreditima koje vraćaju Velika Britanija i Francuska pa velik broj izuma potiče upravo iz Amerike.⁶⁹

Uporaba električne energije i nafte sve je zastupljenija tijekom druge polovice 19. stoljeća, a početkom 20. stoljeća postaje vodećim svjetskim energentom. Otkriće prijenosa električne energije putem dalekovoda omogućilo je njezinu svakodnevnu uporabu, a samim time i potaknulo tehnološke inovacije koji ju koriste.⁷⁰ Pojavljuju se brojni električni uređaji za korištenje u domaćinstvu, a značajan je napredak postignut i u prometnoj industriji. Amerikanac Henry Ford bio je među prvima koji su uveli masovnu proizvodnju automobila na pokretnoj traci čime su znatno smanjeni troškovi proizvodnje i proizvod učinjen široko dostupnim.⁷¹ Početkom 20. stoljeća dolazi i do inovacija na planu zračnog prometa. Ferdinand von Zeppelin konstruirao je letjelicu ispunjenu plinom nazvanu cepelinom, a 1903. godine braća Orville i Wilbur Wright izveli su prvi let zrakoplovom. Tijekom idućih desetljeća zrakoplovstvo se ubrzano razvijalo, a nakon primjene zrakoplova u Prvom svjetskom ratu intenzivira se zračni prijevoz putnika i robe. Napredak u prometu omogućio je razvitak turizma; u međuratnom periodu povećano je korištenje automobila, najbogatiji slojevi počinju putovati zrakoplovima i otvaraju se prvi kampovi za izletnike.⁷²

Braća Auguste i Louis Lumiere izumitelji su kinematografa čiju su prvu projekciju prikazali 1895. godine u Parizu.⁷³ U početku su filmovi uglavnom bili dokumentarni, crno-bijeli i bez zvuka. Prvi film koji je doživio internacionalnu slavu, i to kroz ilegalnu distribuciju, bio je *Le Voyage dans la lune* Georges Mélièsa već 1902. godine.⁷⁴ Film u trajanju od 14 minuta

⁶⁸ „Popularna kultura - kultura koja je svima dostupna i široko rasprostranjena; svakodnevna medijska kultura koja prevladava u suvremenom društvu; zajednički skup praksa i uvjerenja koje su stekle globalnu prihvaćenost i koje obilježava medijska dostupnost i pojavnost u obliku komercijalnoga proizvoda.“ (URL: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=49511>) pristupljeno: 3.12.2019.

⁶⁹ POSAVEC, POSAVEC (bilj. 43), 486.

⁷⁰ POSAVEC, POSAVEC (bilj. 43), 494.

⁷¹ POSAVEC, POSAVEC (bilj. 43), 494.

⁷² ERKAN SEZGIN, MEDET YOLAL, *Golden Age of Mass Tourism It's History and Development* (URL: https://www.researchgate.net/publication/224830358_Golden_Age_of_Mass_Tourism_Its_History_and_Development) pristupljeno: 5.12.2019.

⁷³ POSAVEC, POSAVEC (bilj. 43.), 494.

⁷⁴ ROBERT SKLAR, DAVID A. COOK, *History of the Motion Picture* (URL: <https://www.britannica.com/art/history-of-the-motion-picture>) pristupljeno: 5.12.2019.

uspostavio je fikciju kao najpopularniji žanr filma. Popularnost realističnog narativnog filma *The Great Train Robbery* Edwina S. Portera iz 1903. godine bila je toliko utjecajna da je potaknula otvaranje prvih trajnih kino dvorana: njihov broj raste od tek nekolicine dvorana 1904. godine do između 8000 i 10000 do 1908. godine.⁷⁵ Do iste je godine u SAD-u otvoreno otprilike 20 filmskih studija. Ikonom nijemog filma postao je Charlie Chaplin koji se prvi puta u ulozi Skitnice pojavljuje u filmu *Kid Auto Races at Venice* 1914. godine.⁷⁶

Prije Prvog svjetskog rata europskom su kinematografijom dominirale Francuska i Njemačka, a Amerika je za njima zaostajala u pogledu produkcije. Tijekom rata je produkcija europskih filmova stagnirala ili gotovo u potpunosti prestala. Uvoz filmova u ratnom i međuratnom razdoblju poseban je problem predstavljao za Njemačku u koju su dolazili anti-njemački propagandni filmovi iz Savezničkih zemalja. Iz tog je razloga 1917. godine odlučeno osnivanje UFA (*Universum-Film Aktiengesellschaft*) koji postaje najveći filmski studio u Europi.⁷⁷ Time ujedno započinje „zlatno doba“ njemačkoga kina tijekom razdoblja Weimarske Republike od 1919. godine do 1933. godine. Njemačka filmska industrija smatrana je umjetničkom zbog ekspresionističkih filmova poput *Das Kabinett des dr. Caligari* iz 1920. godine, a na istim su postavkama stvarali i Fritz Lang (*Metropolis*, 1926.) i F. W. Murnau (*Nosferatu*, 1922.) Izuzetan je međunarodni uspjeh postigla glumica Marlene Dietrich sa ulogom fatalne žene Lola Lola u filmu *Der blaue Engel* Josepha von Sternberga 1930. godine.⁷⁸ Nakon što Adolf Hitler preuzima vlast u Njemačkoj 1933. godine kinematografija dolazi pod vodstvo Josepha Goebbelsa. Židovima je zabranjeno sudjelovanje u filmskoj industriji zbog čega velik dio njih odlazi u Hollywood.⁷⁹

U Americi je između 1927. i 1929. godine u filmove uveden zvuk, a filmski žanr koji je posljedično stekao veliku popularnost u to vrijeme bio je mjuzikl. Walt Disney je *Skeleton dance*-om 1929. godine započeo žanr koji bi se mogao nazvati animiranim mjuziklom, a mnogi smatraju da povijest animacije uopće započinje premijerom Disneyevog animiranog filma *Steamboat Willie* u New Yorku godinu dana ranije.⁸⁰ Animacija nije bila usmjerena samo na dječju publiku, što potvrđuje Max Fleischerov *Dizzy Dishes* koji sadrži vizualne elemente, priče

⁷⁵ SKLAR, COOK (bilj. 74.)

⁷⁶ *Overview of His Life* (URL: <https://www.charliechaplin.com/en/articles/21-overview-of-his-life>) pristupljeno: 5.12.2019

⁷⁷ SKLAR, COOK (bilj. 74.)

⁷⁸ SKLAR, COOK (bilj. 74.)

⁷⁹ SKLAR, COOK (bilj. 74.)

⁸⁰ DONALD CRAFTON, *Before Mickey: The Animated Film 1898-1928*, University of Chicago Press, Chicago, 1993., 5.

i šale bazirane na seksualnosti. Uvođenjem lika Betty Boop 1930. godine pomicanje su utvrđene moralne granice onoga vremena.⁸¹ Prva televizijska postaja otvorena je 1929. godine u SAD-u, ali veću ulogu u svakodnevnom životu dobiva tek nakon Drugog svjetskog rata.⁸²

Kao novi glazbeni pravac afirmira se jazz kojega razvijaju afrički amerikanci. Glazbeni elementi koji jazz čine prepoznatljivim u odnosu na druge glazbene žanrove potiču iz zapadne Afrike, a u Sjevernu Ameriku ga prenose robovi.⁸³ Do 1915. godine New Orleans je postao žarištem jazz glazbe u kojemu su glazbenici asimilirali afričku glazbu sa folk glazbom bijelaca i popularnim stilovima. Prve snimke jazz glazbe nastaju u New Yorku 1917. godine, a izvode ga bijeli glazbenici iz New Orleansa pod nazivom *Original Dixieland Jazz Band*.⁸⁴ Louisu Armstrongu se pripisuje stvaranje novog pravca jazza brzog ritma poznatim pod nazivom swing. On 1924. godine seli iz Chicaga u New York gdje se razvija u solista i usavršava sviranje trube u glazbenom sastavu *Fletcher Henderson Orchestra*.⁸⁵ Armstrong je učinio mnogo za popularizaciju swinga i jazza uopće te je do danas smatran jednim od najutjecajnijih jazz glazbenika. Prve radiopostaje otvorene su 1920. godine u SAD-u, a do 1933. godine emitiraju se u svim europskim državama. S povećanom popularnošću i dostupnosti zabavne glazbe pojavljuju se plesovi poput fokstrota, swinga i charlestonea.⁸⁶

Revolucionarnu promjenu u modi napravio je dizajn male crne haljine Coco Chanel 1926. godine. Haljina jednostavnog kroja, prihvatljive cijene i neutralne crne boje koja privlači žene svih društvenih statusa nerijetko se uspoređivala sa značajem Fordovog automobila.⁸⁷ Modu dvadesetih godina uvelike su obilježile i tzv. *flapper djevojke* karakterističnog izgleda i ponašanja. Riječ je o djevojkama i ženama koje nose suknje ili haljine iznad koljena i imaju kratku valovitu kosu ili „bubi“ frizuru. Bez obzira na dob ponašaju se mladenački, zavodljivo i „dječaćki.“ Novija literatura *flapper djevojke* ipak ne povezuje sa poslijeratnom euforijom ili popularizacijom jazza, već „ženskim tipom koji je refleksija duboke kulturne anksioznosti adolescentica toga vremena.“⁸⁸

⁸¹ GORDON B. ARNOLD, *Animation and the American Imagination: A Brief History*, Praeger, Santa Barbara, 2017., 77

⁸² POSAVEC, POSAVEC (bilj. 43), 494.

⁸³ GUNTHER SCHULER, *Jazz* (URL: <https://www.britannica.com/art/jazz>) pristupljeno: 5.12.2019.

⁸⁴ SCHULER (bilj. 83)

⁸⁵ SCHULER (bilj. 83)

⁸⁶ POSAVEC, POSAVEC (bilj. 43), 494.

⁸⁷ KAT ESCHNER, *Why Coco Chanel Created the Little Black Dress* (URL: <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/why-coco-chanel-created-lbd-180965024/>) pristupljeno: 6.12.2019.

⁸⁸ *Looking back at the Jazz age: New Essays on the literature and the legacy of an iconic decade* (ur. Nancy von Rosk), Cambridge Scholars Publishing, 2016., 3.-4.

4. Opus Vjere Biller

Unatoč kratkom i turbulentnom životnom vijeku, temeljem pisanih zapisa Vjeri Biller se može pripisati oko 30 djela. Pa ipak, njezin danas poznati opus čini tek šest linoreza: *Tržnica*, *Ostaria*, *Šetnja Venecijom*, *Gondola Trg svetog Marka*, *Stara prodavačica kestena*, dva pastela na papiru; *Zenit*, *Pet godina Zenita 1921-1926* i pastel *Željeznica* koji je poznat samo iz reprodukcije u 25. broju časopisa *Zenit* iz 1.02.1924. godine.⁸⁹ Nabrojani radovi su se od 1924. godine nalazili u zbirci Ljubomira Micića, a danas se čitav poznati opus čuva u Narodnom muzeju u Beogradu. Iznimku čini linorez *Stara prodavačica kestena* koju je Muzej oko 1985. godine dao Mađarskoj nacionalnoj galeriji u Budimpešti u zamjenu za crtež Lajoša Tihanyia s likom pjesnika Branka Ve Poljanskog.⁹⁰ Rekonstrukcija mogućeg obima opusa Vjere Biller temelji se prvenstveno na oskudnim pisanim zapisima i tekstovima kataloga izložbi na kojima je sudjelovala.

Prvi spomen umjetničkog djelovanja pronalazi se 1919. godine kada Biller izlaže u sklopu *Sedme grafičke izložbe skupine MA* u Budimpešti. Umjesto kataloga, izložba je predstavljena kroz tri stranice časopisa *MA* 4/1 iz kojih se saznaje da Biller izlaže šest pastela.⁹¹ Osim podatka o tehnici nije poznat izgled radova, kao niti njihovi nazivi i dimenzije. Nešto više informacija nudi zapis o umjetničnom prvom izlaganju unutar 98. izložbe galerije *Der Sturm* u Berlinu lipnja 1921. godine.⁹² Tada je predstavljena kao glavna izlagačica uz Rudolfa Bauera, a izlaže čak 26 trenutno izgubljenih radova čime se značajno proširuje obim njezina opusa. Nazivi radova su: *Djeca 1*, *Djeca 2*, *Djeca 3*, *Djeca 4*, *Djeca koja se igraju*, *Dvoje djece*, *Četvero djece*, *Kuća i djeca*, *Kuće i djeca*, *Sunca i djeca*, *Djeca i automobil*, *Dvije djevojke*, *Dva čovjeka*, *Ulica 1*, *Ulica 2*, *Slon*, *Ribe*, *Konjski tramvaj*, *Željeznica*, *Ljudi*, *Škola*, *Snjegović*, *Luka*, *Plaža*, *Budimpešta*, *Grad*.⁹³ Iako u ovome slučaju nedostaju podaci o tehnici izrade djela, poznavanje naziva omogućava bolji uvid u umjetničine tematske preokupacije. Zahvaljujući reprodukciji u 25. broju časopisa *Zenit* iz 1924. godine, ujedno i kataloga *Zenitove*

⁸⁹ *Zenit*, (ur.) Ljubomir Micić, 25 (1924.), Beograd, 9.

⁹⁰ SUBOTIĆ (bilj. 2), 25.

⁹¹ *MA* 4/1(1919.), (bilj. 27), 5.

⁹² *Der Sturm Achtundneunzigste Ausstellung: Rudolf Bauer Vjera Biller*, katalog izložbe, (ur.) Herwarth Walden, Berlin, 1921.

⁹³ Nazivi originala, istim redoslijedom: „*Kinder 1, Kinder 2, Kinder 3, Kinder 4, Spielende Kinder, Zwei Kinder, Vier Kinder, Haus und Kinder, Hauser und Kinder, Sonne und Kinder, Kinder und Wagen, Zwei Madchen, Zwei Menschen, Strasse 1, Strasse 2, Elefant, Fische, Pferdebahn, Eisenbahn, Menschen, Schule, Schnemann, Hafen, Strand, Budapest, Stadt.*“ *Der Sturm Achtundneunzigste Ausstellung: Rudolf Bauer Vjera Biller* (bilj. 92), 2.-3.

međunarodne izložbe nove umjetnosti, poznat je izgled Billerinog trenutno izgubljenog rada *Željeznica (Eisenbahn)* koji se spominje kao eksponat 98. izložbe *Der Sturm* 1921. godine.⁹⁴ Svi ostali nabrojani radovi, neki od kojih se na izložbama u *Der Sturm* pojavljuju i više puta, za sada ostaju vizualno nepoznati. Korespondencija Ljubomira Micića i Vjere Biller također se može uzeti u obzir kao izvor informacija o nepoznatom dijelu opusa. Osim što u pismima umjetnica napominje slanje sedam slika i jedne dodatne, misleći na osam danas poznatih djela,⁹⁵ navodi da je izradila jednu sliku u ulju i nekoliko njih temperom.⁹⁶ Iako podaci nisu egzaktni, zbog navedene je tvrdnje opusu moguće nadodati još barem tri rada.

Pitanje konačnog broja radova Vjere Biller je otvoreno, a naponi u pogledu njegova rješavanja iznimno otežani. Prije svega, u obzir treba uzeti da je Biller prodavala svoje radove te da, osim što slike prodaje u gradovima u kojima je živjela; Budimpešti, Berlinu i Beogradu, u pismima spominje i prodaju u Hamburgu i Hannoveru.⁹⁷ Osim toga, oslanjanje na pisane izvore ne može biti dovoljno precizno jer postoji mogućnost da se isti umjetnički rad spominje u više izvora, ili dakako, ne spominje uopće. Iako skroman, sačuvani dio opusa ipak je dostatan za prepoznavanje stilskih i tematskih karakteristika rada Vjere Biller.

⁹⁴ *Zenit* 25(1924.), (bilj. 89), 9.

⁹⁵ SUBOTIĆ (bilj. 2), 25.

⁹⁶ GOLUBOVIĆ (bilj. 10)

⁹⁷ GOLUBOVIĆ (bilj. 10)

4.1 Linorezi

4.1.1 Trg svetog Marka



Slika 1. Vjera Biller, *Trg svetog Marka*, 1921., linorez, 49.7 × 34.7 cm, Narodni muzej u Beogradu

Linorez *Trg svetoga Marka* prikazuje dvoje djece koja hrane golubove na znamenitom venecijanskom trgu. Uz vožnju gondolom, riječ je o jednoj od najpoznatijih turističkih aktivnosti u gradu. Okvir kompozicije čini venecijanska arhitektura; bazilika svetog Marka, zvonik crkve svetog Marka i toranj sa satom, *Torre dell'orologio*, koji su unutar prikaza smješteni vjerno stvarnosti i prepoznatljivi unatoč stilizaciji. Iako je većina dekoracije arhitekture izostavljena, detalji poput točnog broja malih prozorskih otvora na kampanilu, njih osam, sugeriraju da su građevine rađene uz pomoć predloška umjesto iz sjećanja. Iako zvonik sa satom djelomično prati postavke linearne perspektive, perspektivno suženje nije vidljivo u tretmanu kampanila. Zvonik crkve i toranj rubno su smješteni na desnoj i lijevoj strani slike te nisu prikazani u cijelosti. Najviše je pozornosti na detaljima dobila bazilika svetog Marka koja se svojom horizontalnošću suprotstavlja vertikalama rubnih građevina i s njima čini gotovo pravilan pravokutni okvir za centralni motiv hranjenja golubova. Veličina likova djece s pticama u odnosu na arhitekturu nalaže njihovu važnost unutar prikaza. Djevojčica s karakterističnom bubi frizurom i crnom haljinom je pognuta i uspješno ostvaruje interakciju s pticama dok ih dječak s desna ukočeno promatra, tek rukama najavljujući pokret. Golubovi su prikazani u različitim položajima sa zamjetnom razlikom u oblikovanju onih koji sjede i koji su u letu. Emocije djece su suzdržane, a o njima se više saznaje kroz dojam slike u cjelini nego samih facijalnih ekspresija.

4.1.2 Gondola

Monokromni linorez prikazuje tipičan venecijanski motiv; vožnju gondolom. Slika je horizontalno podijeljena na dva gotovo jednaka dijela od kojih gornji zauzima venecijanska arhitektura, a donji uzburkani valovi i gondola s dva putnika. Palače jednokatnice se u oblikovanju odlikuju stilizacijom koja otkriva tek osnovne dijelove fasade: ulaz, prozore, ogradu te krov i dimnjake. Svih pet palača nalikuju jedna drugoj, a razlike je moguće pronaći u smještaju pojedinih arhitektonskih elemenata ili suptilnim varijacijama lukova prozora i glavnog ulaza. Geometrizacija je osobito uočljiva u načinu izrade dimnjaka od tri linije i pravokutnika, ili dvaju pravokutnika, koji nisu povezani s krovom vile niti međusobno. Iako stilizirana arhitektura teško aludira na svoj geografski smještaj, pogled na donji dio slike koji zauzimaju kanal i gondola vrlo jasno upućuje da je prikaz smješten u Veneciji. Voda u kanalu je valovita i titrava, izrađena naoko nasumičnim potezima, čime se ostvaruje napetost između statičnosti i dinamičnosti dvaju dijelova slike. Dinamici donjega dijela doprinosi i suptilan, ali zamjetan izlazak duge gondole iz prizora slike. Mladoliki gondolijer u stojećem položaju upravlja čamcem s jednim putnikom, a smještaj djeteta u sredinu gondole i centar čitavoga prikaza, pa i gondolijerov upereni pogled u njega, promatraču otkrivaju idejni fokus slike. Posjednuto dijete je ozbiljno i gotovo nezainteresirano te ne uzvraća blagi pogled očiju mladića. Njegova snažna prisutnost na slici mijenja tipično turističku temu u prikaz osjećaja otuđenosti i introspekcije, tipičan za ekspresionizam.



Slika 2. Vjera Biller, *Gondola*, 1921., linorez, 34.7 × 49.7 cm, Narodni muzej u Beogradu

4.1.3 Tržnica



Slika 3. Vjera Biller, *Tržnica*, 1921., linorez, 49.7 × 34.7 cm, Narodni muzej u Beogradu

između likova pomalo je zbunjujuća ako se u obzir uzmu tjelesni pokreti i pogledi svakog od njih. Za očekivati je da bi starica sa podignutom rukom gledala u kupce ili voće koje želi dohvatiti, ali njezin je pogled uperen direktno u promatrača. Slično tome majka podiže ruku kako bi uzela grozd od djevojčice u koju gleda, no njezina je preokupacija voće u majčinoj torbi ili događaj izvan prizora slike. Neodređeni međuodnos likova doprinosi osjećaju otuđenosti i distanciranosti koji određuje ton čitave serije, a djevojčica s bubi frizurou se centralnim smještajem ponovno pojavljuje kao fokus slike.

Unatoč pripadnosti seriji linoreza koji tematiziraju boravak u Veneciji, rad *Tržnica* nema izravnih vizualnih poveznica s arhitekturom grada. Pa ipak, moguće je zamisliti da je posjet tržnici bio dijelom jednog od turističkih obilazaka. Linorez prikazuje tri lika; vjerojatno majku i kćer te staru prodavačicu sa druge strane stola, dok gotovo kulisni prostor ulice u kojoj se nalaze akcentira likove u prvome planu. Monotonija kvadratnih prozora svih triju zgrada ublažena je različitim visinama građevina, a velika ulazna vrata u svaku od njih vjerojatno predstavljaju izloge ili ulaze u trgovine u prizemlju. Tri višekatnice i stol sugeriraju gledište iz gornjeg desnog kuta, ali likovi nisu podređeni istoj perspektivi što je osobito vidljivo iz položaja njihovih nogu. Interakcija

4.1.4 Osteria



Slika 4. Vjera Biller, *Osteria*, 1921., linorez, 49.7 × 34.7 cm, Narodni muzej u Beogradu

Iako linearnost karakterizira čitav poznati opus Vjere Biller, noćne scene su najjasniji primjeri takve vrste oblikovanja. Rad *Osteria* gotovo je u potpunosti izrađen korištenjem tankih ravnih linija koje označavaju obrise gostionice, vodene površine i likova. Tek su neke plohe u potpunosti ispunjene; poput mjeseca, kože likova, prozora osterie i hrane vidljive iz izloga. Budući da je riječ o noćnoj sceni, linije efektno dočaravaju svjetlost mjesečine na valovima u pozadini ili obrisima figura, a bijeli prozori sugeriraju da je na prvome katu gostionice također upaljeno svjetlo. Mjesečina otkriva susret dvaju likova na ulici; starca i dječaka, a svjetlost s kata gostionice i treću osobu koja ih promatra. Perspektivno skraćeno vidljivo je jedino na obrisnim linijama građevine, a u ostatku su slike omjeri veličina korišteni proizvoljno, ovisno o detaljima koji se žele naglasiti. Stilizirano linearno oblikovanje starca dozvoljava tek naznaku odjevnih predmeta i lule koju ima u ustima. Više je pažnje vidljivo u izradi njegova lica, brade i bora koje ga starosno određuju. Nasuprot starca nalazi se dječak koji mu odvraća pogled i primiče ruku ka ustima. Oba su lika stabilna i ne odaju dojam kretanja, iako se može pretpostaviti da je njihov susret bio slučajan. Treća je figura s prozora vrlo nalik dječaku po stilu frizure i velikim bademastim očima. Vizualnim smanjenjem veličine građevine u kojoj se nalazi, dijete s prozora postaje ravnopravno zastupljeno u interakciji s ulice, a takav pristup oblikovanju pozadine označava da je odnos likova glavni motiv slike.

Iako linearnost karakterizira čitav poznati opus Vjere Biller, noćne scene su najjasniji primjeri takve vrste oblikovanja. Rad *Osteria* gotovo je u potpunosti izrađen korištenjem tankih ravnih linija koje označavaju obrise gostionice, vodene površine i likova. Tek su neke plohe u potpunosti ispunjene; poput mjeseca, kože likova, prozora osterie i hrane vidljive iz izloga. Budući da je riječ o noćnoj sceni, linije efektno dočaravaju svjetlost mjesečine na valovima u pozadini ili obrisima figura, a bijeli prozori sugeriraju da je na prvome katu gostionice također upaljeno svjetlo. Mjesečina otkriva susret dvaju likova na ulici; starca i dječaka, a svjetlost s kata gostionice i treću osobu koja ih promatra. Perspektivno skraćeno vidljivo je jedino na obrisnim linijama građevine, a u ostatku su slike

4.1.5 Šetnja Venecijom

Linorez *Šetnja Venecijom* jedini je koji prikazuje veću skupinu ljudi i Billerinu mogućnost linearnog, ali detaljnog oblikovanja tamne pozadine. Pogled na palače, vodenu površinu i gondole kroz lukove arkade otkriva da je riječ je o prizoru večernje šetnje pored venecijanskog kanala. Dimnjaci palača jedini su elementi pozadine koji negiraju inače uvjerljivo perspektivno skraćjenje. Iako detaljna, pozadina ne odvraća pozornost sa likova koji se nalaze u prvome planu. Šetače čine ljudi različite životne dobi, neki od kojih su već viđeni u venecijanskoj seriji. Dva starija muškarca sa krajnje lijeve strane slike izgledaju gotovo identično; imaju bore na licu, spušten pogled, jednostavnu odjeću, ruke u džepovima i pružen korak, a jedine razlike među njima vidljive su u frizuri i bradi. Bradatoga starca lako se može povezati sa likom iz slike *Osteria*, ovoga puta sa adekvatnim tjelesnim proporcijama. U suprotnome smjeru kreće se pognuta starica okružena skupinom djece. Dječak koji hoda njoj sa lijeva okrenut je suprotno smjeru hodanja te blago gleda u djevojčicu sa krajnje desne strane slike. Ona je jedini lik koji nije u pokretu, a njezina ekspresija lica i pokret ruke kojim dotiče majku odaju sramežljivost ili strah. Majka i kćer isti su likovi sa slike *Tržnica*, dok je dijete u rukama majke vjerojatno dječak sa slika *Trg svetog Marka* ili *Ostaria*. Iako je smještena rubno i ne dominira veličinom, djevojčica se promatraču doima kao glavni akter slike. Njezina reakcija na izmjenu pogleda s dječakom emocionalno je najbogatija i vizualno lako uočljiva te se time ističe nad svim ostalim likovima, istovremeno diktirajući dojam čitavoga prizora.



Slika 5. Vjera Biller, *Šetnja Venecijom*, 1921., linorez, 49.7 × 34.7 cm, Narodni muzej u Beogradu

4.1.6 Stara prodavačica kestena



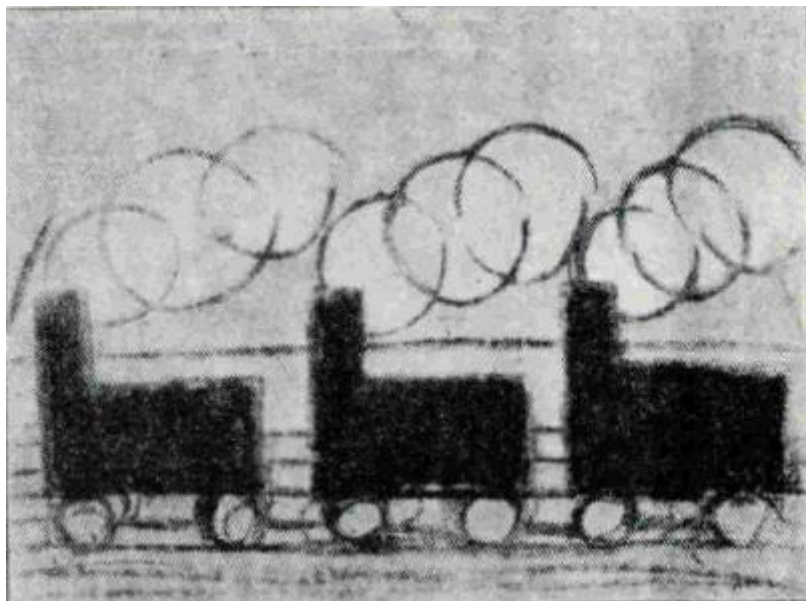
Slika 6. Vjera Biller, *Stara prodavačica kestena*, linorez, 49.7x34.7, 1921., Mađarska nacionalna galerija, Budimpešta

Posljednji od triju linoreza serije koji prikazuju noćnu scenu je rad *Stara prodavačica kestena*. Iako nema naznaka tipične venecijanske arhitekture, prizor se zbog građevina u pozadini i lika prodavačice doima kao noćna verzija slike *Tržnica*. Riječ je o prikazu gradske ulice na čijemu uglu starica prodaje kestenje zainteresiranoj djeci. Noćni ugođaj uprizoren je tamnom pozadinom te stiliziranim mjesecom i zvijezdama u gornjem dijelu slike, a svaka od njih izvedena je sa samo tri poteza i gotovo stiješnjena iznad krovova kuća. Građevine karakterizira potpuno izostavljanje detalja i geometrizacija elemenata fasade poput prozora i ulaznih vrata. Prostor čitave ulice pokušava pratiti postavke linearne perspektive, ali to čini nespretno; linije koje tvore dimnjake, krovove, prozore i vrata nisu dijagonale koje vode do istog očišta. Unatoč tome uspješno se odaje dojam da se centralna radnja odvija na uglu ulice. Prizor prodaje kestenja u prvome je planu, a centralni položaj peći s kestenjem vizualno odjeljuje kupce na lijevoj strani i prodavačicu s dobrima na desnoj. Starica sa sijedom kosom u jednostavnoj crnoj odjeći vrlo je nalik prodavačici grožđa sa slike *Tržnica*. Ona držeći tuljak poseže za kestenjem u peći, dok djevojčica nasuprot pruža ruku k njoj. Dijete je prikazano u profilu, a za pretpostaviti je da krupna točka u njezinoj ruci predstavlja novčić koji spremno daje starici. Stilizirano linearno oblikovanje odjeće dvoje djece dovoljno je za prepoznavanje osnovnih odjevnih predmeta; jakne, hlačica i cipela. Sudeći prema frizuri ženskog lika, moguće je da je riječ o djevojčici koja se pojavljuje kao glavni akter većine radova u seriji.

4.2 Pasteli na papiru

4.2.1 *Željeznica*

Rad *Željeznica* poznat je jedino iz reprodukcije u 25. broju časopisa *Zenit* koji je izašao 1924. godine, a prikazuje tri lokomotive na tračnicama koje ispuštaju dim. Sudeći prema tragu poteza i preferiranim crtačkim tehnikama Vjere Biller, moguće je da je djelo rađeno tehnikom pastela, iako o tome ne postoje zapisi. Reprodukcija je monokromna, ali za pretpostaviti je da je takav bio i original. Razmještajem geometrijskih oblika unutar slike omogućeno je prepoznavanje osnovnog motiva. Horizontalno postavljeni tamni pravokutnik čini tijelo lokomotive, dok manji vertikalni predstavlja dimnjak iz kojega izlazi dim u obliku tri kružnice koje se preklapaju. Kotači lokomotive također su kružnice postavljene na usporedne linije nepravilna razmaka koje čine tračnice. Broj kotača svake od lokomotiva nije jasno vidljiv iz reprodukcije, ali postoji mogućnost da su multiplicirani kako bi se prikazalo dinamično kretanje. Promatranjem detalja vozila vidljivo je da ona nisu u potpunosti istovjetna, ali uspješno je ostvaren dojam mogućnosti umnožavanja motiva jedne lokomotive do neprekinutog niza. Iako je Biller u linorezima sklona stilizaciji i svođenju elemenata slike na geometrijske likove, u *Željeznici* je ta tendencija dovedena do primarnog načina izražavanja. Time se rad približava konstruktivizmu, stilu koji je bio iznimno popularan u časopisu *Zenit* u vrijeme kada je reprodukcija objavljena.



Slika 7. Vjera Biller, *Željeznica* (Reprodukcija iz časopisa „Zenit“ 25(1924.)

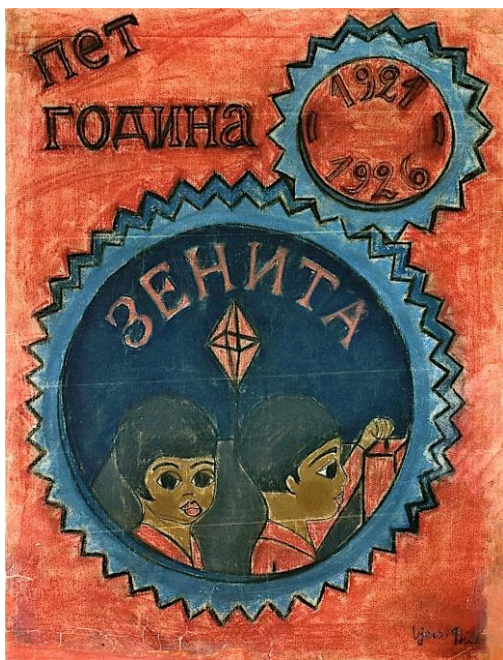
4.2.2 Zenit

Pastel na papiru *Zenit* prikaz je troje djece u apstrahiranom brežuljkastom pejzažu sa naznakama vegetacije u gornjem desnom kutu te zupčanika i kotača u donjem lijevom. Za razliku od monokromnih linoreza, malobrojni sačuvani pasteli omogućuju analizu Billerinog načina korištenja boje. Djeca obojene kože naizgled ne pripadaju istoj rasi, a razlike među njima dodatno su naglašene udaljenošću likova unutar prikaza te hladnim bojama brežuljaka na kojima stoje. Donjim dijelom slike prevladavaju zeleni brežuljci, a gornjim plavo nebo te brdašca plave i bijele boje. Detalji poput zupčanika, odjeće djece ili stiliziranog palminog drveta izvedeni su suptilnim nijansama sive i smeđe kako bi se dao primat velikom ružičastom ćirilničnom natpisu: *Zenit*. Jednako kao što linearni crtež ne pokušava stvoriti privid volumena tako i je i bojenje fokusirano na jednolično popunjavanje ploha. Na zelenim se brežuljcima pojavljuju nešto intenzivnije obrisne linije, dok su na plavom brežuljku jasno vidljivi smjerovi poteza pastelom. Moguće je zamijetiti da su osnovni motivi; dvije skupine djece, drvo i zupčanici smješteni na uglovima slike, i to na način da su međusobne „suprotnosti“ postavljene dijagonalno kako bi se postigla vizualna napetost. Njoj doprinosi suprotstavljanje slobodnih linija i organskog oblika drveta sa pretežito izlomljenim linijama zupčanika. Ipak, intenzivan kolorit i interakcija djece kroz držanje natpisa ostvaruju utopijski ton prizora koji zasigurno sadrži poruku međusobne tolerancije i ostvarivanja ravnoteže između prirode i tehnološkog napretka.



Slika 8. Vjera Biller, *Zenit*, 1924., pastel na papiru, 60.3 × 48.6 cm, Narodni muzej u Beogradu

4.2.3 *Pet godina Zenita (1921.-1926.)*



Slika 9. Vjera Biller, *Pet godina Zenita 1921-1926*, 1926., pastel na papiru, 62.3×47.7 cm, Narodni muzej u Beogradu

smješten u gornjem desnom uglu slike. Iako se čini da bi zupčanici trebali biti nositelji privida volumena, prikaz i dalje djeluje plošno. Crna kružnica koju zatvara središnji zupčanik ispunjena je dijelom teksta *Zenita*, crvenim oktaedrom i figurama dvaju vizualno slične djece. Djevojčica u poluprofilu sa bubi frizurinom i velikim bademastim očima ima pogled uperen u promatrača, dok je drugo dijete prikazano u profilu sa pogledom u desno. Djelomično vidljivi crveni kvadrat kojeg drži u ruci vjerojatno je svjetiljka. Iako je primarna funkcija rada obavijestiti promatrača o petoj godišnjici *Zenita*, vizualno oblikovanje omogućava daljnje čitanje. Budući da je ideja-vodilja *Zenita* odbacivanje tradicije i stremljenje ka novome, motivi djece, zupčanika i svjetiljke mogu se tumačiti kao simboli mladosti, napretka i pronalaska novih putova i načina. Direktnim pogledom djevojčice naglašava se uloga promatrača te na taj način poruke postaju osobnije.

Pastel na papiru *Pet godina Zenita (1921.-1926.)* rađen je kao pozdrav petogodišnjici časopisa *Zenit* i objavljen u njegovom 38. broju 1926. godine. Kao takav nosi određene karakteristike koje nisu viđene u preostalim poznatim radovima. Iako Biller ostaje vjerna vlastitom stilskom izrazu, tehnici i uobičajenom motivu djeteta, izgled pastela prilagođen je funkciji prenošenja poruke. Komunikativnost slike postignuta je korištenjem teksta, izostavljanjem detalja, svodenjem na osnovne oblike i intenzivnim koloritom. Ćirilni natpis: *Pet godina Zenita 1921-1926* podijeljen je između crvene pozadine te dvaju plavih zupčanika različite veličine. Veći zupčanik iskorišten je kao okvir za jedini element figuracije, dok je manji naslonjen na njega i

5. Stilske karakteristike

Osnovne karakteristike stila Vjere Biller koje su vidljive iz trenutno poznatih radova su: stilska pripadnost naivnom ekspresionizmu, korištenje elemenata primitivne umjetnosti te stilizacija i linearno oblikovanje. Irina Subotić kao važnu odrednicu napominje i utjecaj popularne kulture, prije svega filma: „Malobrojni sačuvani radovi Vjere Biller su iz mape monohromnih crno-belih linoreza deskriptivnog sadržaja, naglašenog scenskog i filmskog karaktera, tipološki bliskog ekspresionističkoj viziji sveta“⁹⁸ Za dva poznata pastela ista autorica tvrdi da: „gustim, dubokim namazima intenzivnog kolorita s naglašenim konturama u celini potvrđuju osnovu na kojoj je Vjera Biller gradila svoje delo: ekspresionistički podsticaji dobiveni od primitivne umetnosti kao nepatvorenog, istinskog duha.“⁹⁹ Jedinu iznimku čini rad *Željeznica* koji je poznat iz reprodukcije u 24. broju časopisa *Zenit*, a u kome korištenje isključivo geometrijskih likova pokazuje umjetničin iskorak u značajke konstruktivizma.¹⁰⁰ Budući da oblici i dalje ostavljaju mogućnost prepoznavanja motiva, Biller ipak nije moguće povezivati sa geometrijskom apstrakcijom. Promatranjem radova moguće je zaključiti da su stilska pripadnost ekspresionizmu i utjecaji popularne kulture očigledniji u seriji linoreza, dok su elementi primitivne umjetnosti više vidljivi u radovima pastelom. Linearnost i stilizacija zajedničke su značajke koje se pojavljuju u čitavom opusu, baš kao i način karakterističnog predočavanja lika djeteta sa velikim bademastim očima i malim usnama. Odjeci popularne kulture vidljivi su u odjeći i frizurama likova koji nose kratke crne haljine i popularne bubi frizure. Iako Irina Subotić navodi da se izgledi ženskih likova „nedvosmisleno vezuju za tada tako popularnu Betty Boop,“ animirani lik je prvi puta prikazan u Americi 1930. godine te se zbog datacije radova u dvadesete godine eliminira mogućnost toga utjecaja.

Pismom iz 3. ožujka 1924. godine Vjera Biller odgovara na pitanje Ljubomira Micića o njezinim slikarskim tehnikama: „Pitali ste, da li radim u ulju. Do sada sam u ulju naslikala samo jednu sliku, većinu pastelnim bojama, nekoliko temperom.“¹⁰¹ Ovaj podatak je značajan jer danas poznati opus umjetnice sadrži pretežito monokromne linoreze i tek dva pastela na papiru. Iz tog se razloga Billerin osobni stil uglavnom karakterizira kao linearan i crtački, što nije nužno morao biti slučaj ako je umjetnica koristila ulje ili temperu. Time se dakako ne pokušava

⁹⁸ SUBOTIĆ (bilj. 2)

⁹⁹ IRINA SUBOTIĆ, Vjera Biller (1903.-?), u: *Zenit i avangarda 20ih godina* (katalog), Narodni muzej, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1983., 90.

¹⁰⁰ ĆURIC (bilj. 13), 62.

¹⁰¹ GOLUBOVIĆ (bilj. 10)

demantirati linearnost kao Billerinu važnu stilsku odrednicu, već samo skrenuti pažnju na podatak da se osim crtačke i grafičke tehnike okušala i u slikarskim tehnikama, što je moglo utjecati na promjenu stila.

Linorezi su monokromni, a odabir crne ili bijele pozadine ovisi o tome želi li umjetnica prikazati dnevnu ili noćnu scenu. Koža likova i izvori svjetlosti poput mjeseca i prozora ispunjeni su bijelom bojom, dok potezi kojima se tvori prikaz djeluju brzo i oštro. Linije su prevladavajući element na svim radovima, a konture se posebno ističu u noćnim prikazima; *Osteria*, *Šetnja Venecijom*, *Stara prodavačica kestenja*. Kompozicija je vertikalna, uz iznimku radova *Gondola* i *Šetnja Venecijom* u kojima je horizontalna. Postoje naznake korištenja načela geometrijske perspektive, ali dijagonale ne vode do istog očišta zbog čega perspektivno skraćenje djeluje neuvjerljivo. Tehnika linoreza uvjetuje građenje prikaza na kontrastu između crne i bijele, odnosno svijetla i tame. U slučajevima radova *Gondola* i *Trg svetog Marka*, kontrast je vidljiv i između statičnosti i dinamičnosti dvaju dijelova slike. Pozadine djeluju kao kulise koje predočuju određeni ambijent i akcentiraju likove koji se uvijek nalaze u prvome planu i svojom veličinom dominiraju slikom. Time je sugerirano da primarni sadržaj prikaza čine čitljivi ili neodređeni međuođnosi likova, kao i njihove pojedinačne emocije. Vizualna napetost koju ostvaruju kontrasti, brzi i nepravilni potezi te fokus na osjećaje likova nositelji su ekspresionističkih značajki u seriji.

Iako linorezi i pasteli na papiru dijele stilске odrednice, osnovnu razliku među njima čini emocionalni doživljaj djela. Linorezi djeluju tmurno, sjetno i meditativno, dok pasteli sadržajem i koloritom ostavljaju dojam optimizma. Crteži pastelom programski su rađeni za Zenit što je zasigurno uvjetovalo njihov sadržaj, pa onda i način izrade. Korištenjem kratkih natpisa, jednostavnih oblika i čistih boja, radovi djeluju poput plakata koji promoviraju pokret i njegove ideje. Elementi primitivne umjetnosti vidljivi su kroz stilizaciju crteža nalik na dječji i uvođenje likova drugih rasa, negroida i inuita. Prostor u kojemu se likovi nalaze je apstrahiran ili u potpunosti neodređen, a boja je nanošena djelomično vidljivim brzim potezima u različitim smjerovima. Brojčano prevladavanje izgubljenih pastela na papiru daje naslutiti da se dva sačuvana (*Zenit* i *Pet godina Zenita (1912.-1926.)*) trebaju sagledavati kao stilski reprezentativni za Billerin opus, unatoč tome što su trenutno u manjini.

6. Tematske preokupacije

Iako je velik broj radova Vjere Biller danas izgubljen, temeljem poznatog dijela opusa i naziva slika koje je izložila u galeriji Der Sturm 1921. godine moguće je zaključiti da su umjetničina glavna tematska preokupacija djeca i djeci srodni motivi. Uz iznimku *Željeznice*, na svim se poznatim radovima pojavljuju djeca, a nazivi djela poput *Djeca*, *Djeca koja se igraju*, *Kuća i djeca*, *Djeca i automobili*, daju naslutiti da je i ostatak trenutno nepoznatog opusa bio tematski sličan.¹⁰² Motivi poput vožnje gondolom, hranjenja golubova na Trgu svetog Marka ili šetnje Venecijom otkrivaju turizam kao još jednu od tematskih odrednica, iako vjerojatno slabije zastupljenu u njezinom stvaralaštvu u cjelini. Odabir motiva utopije i odnosa prema tehnološkim dostignućima koji se pojavljuju se u pastelima rađenim za Zenit zasigurno su potaknuti ideologijom pokreta.

Irina Subotić smatra da se: „Tematski svi radovi [se] vezuju za svakodnevni život dece u kojem se oseća usamljenost, nostalgija i izvesna tuga, možda odraz slikarkinog duševnog stanja.“¹⁰³ Mirko Ćurić se nadovezuje na to razmišljanje priklanjajući se ideji da radovi prikazuju samu Vjeru Biller tijekom obiteljskog boravka u Veneciji.¹⁰⁴ Iako autor ne ulazi u daljnju problematizaciju teorije, komparacijom linoreza i biografskih podataka umjetnice moguće je pronaći poveznice koje bi ju opravdale. One prije svega proizlaze iz činjenice da se nekolicina likova pojavljuje na radovima više puta, a to su: djevojčica sa karakterističnom bubi frizurou, dječak kratke valovite kose i odrasla žena. Njihov je prisan odnos vidljiv kroz rad *Šetnja Venecijom* u kome žena drži dječaka dok ju djevojčica uplašeno prihvaća rukom. Pretpostavlja se da su u pitanju mlada Vjera Biller, njezina majka Malvina i mlađi brat Gualtiero.¹⁰⁵ Umjetničin otac je niz godina živio odvojeno od ostatka obitelji, a u seriji linoreza se ne prikazuje muški lik koji bi mogao biti protumačen kao figura oca. Nadalje, obitelj Biller je pripadala višem ili barem višem srednjem društvenom sloju te se mnogo selila i putovala. Odjeća pretpostavljene majke je u skladu s takvom financijskom situacijom i izgledom ju ističe nad ostalim likovima. Iako se teorija o autoportretima može pokazati održivom, ne postoje pisani zapisi ili svjedočenja umjetnice koja bi ju konačno potvrdila. Kao dodatan problem pojavljuje se međusobna sličnost u oblikovanju svih likova što je osobito vidljivo na prikazima

¹⁰² *Der Sturm Achtundneunzigste Ausstellung: Rudolf Bauer Vjera Biller* (bilj. 92), 2.-3

¹⁰³ SUBOTIĆ (bilj. 2)

¹⁰⁴ „Nemamo sačuvanu niti jednu fotografiju Vjere Biller. Zamišljamo da je prikazala samu sebe kao djevojčicu na ciklusu linoreza iz Venecije.“ ĆURIĆ (bilj. 13), 18.

¹⁰⁵ ĆURIĆ (bilj. 13), 78.-80.

veće skupine ljudi, primjerice linorezu *Šetnja Venecijom*. Na taj se način otežava prepoznavanje istoga lika na različitim radovima i pretpostavljeni obiteljski odnosi dovode u pitanje. Tematika svakodnevnog života djece u kombinaciji sa stiliziranim linearnim izrazom nadilazi inicijalan dojam turističkog prikaza i suptilno otvara pitanje emocionalnog doživljaja.

7. Problem datacija

Trenutno poznati opus Vjere Biller sadrži dva pastela i sedam linoreza koji se sa sigurnošću mogu datirati u dvadesete godine 20. stoljeća, odnosno u vrijeme kada je umjetnica imala između 17 i 27 godina. Pitanje preciznog otkrivanja godine nastanka njezinih radova je značajno jer otkriva u kojemu se gradu umjetnica tada nalazila. Time se jasnije otkrivaju mogući utjecaji, ali i pruža uvid u Billerine slikarske mogućnosti i tematske preokupacije u vrlo mladoj dobi. Datacija dvaju pastela intenzivnog kolorita, *Zenit* i *Pet godina Zenita 1921-1926*, olakšana je utoliko što je prvi poslan Ljubomiru Miciću za izložbu 1924. godine, dok je drugi programski rađen kao pozdrav petogodišnjici časopisa *Zenit* i kao takav objavljen u njegovom 38. broju 1926 godine.¹⁰⁶ Reprodukcijska trenutno izgubljenog rada *Željeznica* također je objavljena u 25. broju časopisa, ali se sukladno podacima o izloženim, ali danas izgubljenim radovima u galeriji *Der Sturm* datira u 1921. godinu.

Pitanje datacije linoreza nešto je kompleksnije jer se ne oslanja na dokumente, već na stilsku i tematsku analizu radova. Trenutno prihvaćena datacija linoreza je 1921. ili 1922. godina, i to idućim temeljem: „Zanimljivo je, međutim, da se nepogrešivo sva njezina dela mogu datovati u rane dvadesete godine zbog tipa mode koja se provlači kroz njene likove.(...)“¹⁰⁷ Irina Subotić pod „tipom mode“ prije svega aludira na bubi frizuru koja se ponavlja na nekolicini linoreza i čini karakterističan izgled jednog od likova.

Mogući izvor za promjenu datacije linoreza je pismo koje Vjera Biller 3. ožujka 1924. godine šalje Ljubomiru Miciću, a u kome govori o svojim slikarskim tehnikama: „Pitali ste, da li radim u ulju. Do sada sam u ulju naslikala samo jednu sliku, većinu pastelnim bojama, nekoliko temperom.“¹⁰⁸ Podatak koji je moguće iščitati iz ulomka Billerinih pisma je taj da je umjetnica do 3. ožujka 1924. godine radila u tehnici ulja, pastele i tempere, ali ne i linoreza. Teško je vjerovati da bi navela izradu samo jedne slike u ulju i tek nekoliko njih u temperi, a izostavila spomenuti čak sedam radova u tehnici linoreza. Osim toga, linorezi se ne spominju u vrijeme Billerinih najintenzivnijeg razdoblja izlaganja kada u galeriji *Der Sturm* (1921.-1922.) izlaže čak 26 radova, neke čak i više puta. Za pretpostaviti je da bi radovi nastali upravo u to vrijeme također bili zastupljeni na izložbi.

¹⁰⁶ SUBOTIĆ (bilj. 2.), 26.

¹⁰⁷ SUBOTIĆ, *Zenit i avangarda 20ih godina* (bilj. 99), 90.

¹⁰⁸ GOLUBOVIĆ (bilj. 10)

Iako vrsta mode uistinu može poslužiti za okvirnu dataciju, ona bi se temeljem umjetnične izjave u pismu trebala izmijeniti na sredinu dvadesetih godina 20. stoljeća ili, konkretnije; „nakon 1924. godine.“ Budući da je bubi frizura bila itekako popularna i sredinom dvadesetih godina,¹⁰⁹ tip mode može se uzeti kao dodatna potvrda informacija u pismu.

¹⁰⁹ *Looking back at the Jazz age: New Essays on the literature and the legacy of an iconic decade* (bilj. 88), 3.-4.

8. Umjetnica u kontekstu „male“ avangarde

Političke, industrijske i društvene promjene od sredine 19. stoljeća rezultirale su stvaranjem nove kulturne paradigme koju se naziva modernom. Umjetnost modernoga društva, modernizam, u skladu s novonastalom društvenom situacijom, težila je osuvremenjivanju tradicije i stvaranju novih likovnih izraza koji bi vizualno predstavljali nova dostignuća. Ovi dosezi u umjetnosti nisu vidljivi samo u pogledu tehničkog napretka, već i u očitovanju želje za kulturnom, političkom i estetskom autonomijom.¹¹⁰ Ješa Denegri u stilove rane povijesne moderne ubraja impresionizam, postimpresionizam, simbolizam, art nouveau, umjetnike poput Paula Cezannea, Vincenta Van Gogha, Paula Gauguina i Edvarda Muncha, a ključnom tekovinom rane moderne smatra inovacije likovnog predočavanja te promjene u simboličkom značenju umjetničkog djela. Funkcija umjetnosti kao promotora religije ili postojećeg društvenog poretka gubi primat nad osobnim izričajem marginaliziranog pojedinca.¹¹¹ Početak 20. stoljeća utoliko je obilježen pojavom inovativnih stilova slikarstva, a ubrzo i skulpture, arhitekture, dizajna i primijenjene umjetnosti. Osim apstrakcije, umjetničkog djela koje ne ovisi o predmetnom prikazu, fenomenom u umjetnosti 20. stoljeća smatra se i radikalna, eksperimentalna i interdisciplinarna praksa u umjetnosti; avangarda.

Avangardna se umjetnost svojom radikalnošću nametnula kao „vodeća formacija povijesnog razvoja modernizma,“¹¹² a radikalizam se ogledao u svakom otklonu od tradicije; nepristajanju na tradicionalnu umjetnost i uvriježenu građansku kulturu. Radovi, kao i ponašanje, avangardnih umjetnika su ekscesni, a Miško Šuvaković ih dijeli na estetske, moralne i političke ekscese.¹¹³ Kršenje estetskih normi likovnog oblikovanja karakteristično je za impresionizam, postimpresionizam, fovizam, suprematizam i kubizam, dok je otvaranje tabu tema i osjetljivih moralnih pitanja svojstveno ekspresionizmu, dadaizmu i nadrealizmu. Protivljenje političkim sistemima zastupaju futuristi, dadaisti, kasni ekspresionisti, konstruktivisti i zenitisti, a krajnji im je cilj učiniti umjetnost važnim faktorom korjenite preobrazbe društva.¹¹⁴ Bez obzira na sferu u kojoj se pokušava djelovati „eksesno,“

¹¹⁰ ŠUVAKOVIĆ, (bilj. 9), 90.

¹¹¹ JEŠA DENEGRİ, Teme moderne i postmoderne umjetnosti, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (bilj. 9), 19.-20.

¹¹² ŠUVAKOVIĆ, (bilj. 9), 90.

¹¹³ ŠUVAKOVIĆ, (bilj. 9), 89.

¹¹⁴ ŠUVAKOVIĆ, (bilj. 9), 90.

približavanje umjetnosti i života bio je zajednički cilj svih ranih ili povijesnih avangardi.¹¹⁵ Interdisciplinarno djelovanje avangardnih pokreta povezivalo je različite vrste umjetnosti koje su pratile jedinstvenu „ideologiju“ propisanu manifestima ili programskim tekstovima.

Nabrojene postavke rezultirale su slabljenjem i konačnim prestankom avangardnog zanosa tridesetih godina 20. stoljeća. Do njega dolazi u slučajevima kada su se pokreti sukobljavali s političkom vlašću, ali i kada su bivali prihvaćeni, čime se gubi kritička distanca. Iako je ideja povezivanja umjetnosti i svakodnevnog života ostala neispunjena, likovne su inovacije trajno promijenile daljnji tijek razvoja umjetnosti i načina na koji se valorizira.

U kontekstu pisanja o Vjeri Biller posebno se važno osvrnuti na specifične karakteristike srednjoeuropskih i centralnoeuropskih avangardi koje Miško Šuvaković naziva malim ili neparadigmatskim avangardama. Obilježava ih objavljivanje avangardnog časopisa kao središnjeg medija oko kojega su okupljeni lijevo ili desno orijentirani intelektualci te stilski razvoj od ekspresionizma, dadaizma i konstruktivizma do nadrealizma i ljevičarskog političkog aktivizma.¹¹⁶ Pokreti s kojima je Vjera Biller izlagala, MA i Zenit, primjeri su neparadigmatskih avangardi i nositelji nabrojanih značajki. Za razliku od njemačkih i ruskih paradigmatičkih avangardi koje teže ostvarivanju totalnih umjetničkih djela u konkretnom mediju,¹¹⁷ zenitisti i članovi MA se većinski ostvaruju kroz izdavanje manifesnih stavova i utopijskih ideja u istoimenim glasilima pokreta. Utoliko je značaj glasila iznimno važan definiranje osnovnih postavki pokreta, ali i za razumijevanje njihove estetike.

¹¹⁵ Pod pojmom ranih ili povijesnih avangardi Ješa Denegri ubraja: „...*futurizam i futurizmi, ekspresionizam i ekspresionizmi, potom dadaizam, vorticizam, nadrealizam, ruski i istočnoeuropski pokreti kao neoprimitivizam, lučizam, kubofuturizam, suprematizam, konstruktivizam, produktivizam, unizam, aktivizam, poetizam, zenitizam.*“ DENEGRI (bilj. 111), 19.

¹¹⁶ ŠUVAKOVIĆ (bilj. 9), 98.

¹¹⁷ ŠUVAKOVIĆ (bilj. 9), 97.

9. Pokret Magyar Aktivizmus (MA)

Od otprilike 1908. godine u Mađarskoj se, poglavito u Budimpešti, pojavljuje veći broj radikalnih umjetničkih skupina koje su se priklanjale ljevičarskoj ideologiji.¹¹⁸ Skupine pjesnika, filozofa, skladatelja i intelektualaca okupljale su se u krugovima progresivnih intelektualaca lijeve orijentacije. Najpoznatije od njih bile su skupine Galileo i Nedjelja kojoj se 1915. godine pridružuje Georg Lukacz, marksistički filozof i jedan od najutjecajnijih intelektualaca. Njihov je cilj bio ostvariti novu definiciju mađarske umjetnosti koja bi se oslanjala na ljevičarsku ideologiju te stvoriti slikarski stil koji bi služio kao „simbolička materijalizacija novog idealizma.“¹¹⁹ Unatoč postojanju nekolicine skupina koje su se bavile ovim pitanjem, zamijećeni uspjeh i najviše internacionalne pažnje dobio je pokret MA, *Magyar Aktivizmus* (ili mađ. danas) okupljen oko Lajosa Kassáka, samoukog slikara i pjesnika te glavnog urednika i ideologa pokreta.¹²⁰ MA je prethodilo kratko, ali poticajno izlaženje časopisa *A Tett* (mađ. djelo) s istom osobom na čelu. U svrhu okupljanja vodećih mladih umjetnika, Kassák je 1915. godine pokrenuo časopis *A Tett* pod utjecajem berlinskog *Die Aktion* Franza Pfempferta¹²¹ te po njihovom uzoru prihvatio ekspresionizam, kubizam i futurizam.¹²² Časopis je vrlo brzo zabranjen zbog opozicije sudjelovanju Mađarske u Prvom svjetskom ratu i promoviranja pacifističkih ideja, ali novo Kassákovo glasilo mađarske avangarde, *MA*, izlazi već nekoliko tjedana kasnije. Osnovne aspiracije pokreta bile su integracija umjetnosti i života, kritika društva i utopijska misija stvaranja novoga društva kroz umjetnost. U pokretu su sudjelovali mađarski umjetnici poput Sandora Bortnyika, Janosa Mattisa Teutscha, Laszla Moholy-Nagya, Bele Uitzta (urednik od 1917. do 1920.), a doprinos su imali i internacionalno priznati Man Ray, El Lissitzky, Piet Mondrian, Vladimir Tatlin, Francis Picabia i mnogi drugi.¹²³ Časopis je, baš kao i raniji *A Tett*, okupljao umjetnike i književnike koji su se povezivali kroz zajedničke ideje, a ne prepoznatljivog umjetničkog stila.¹²⁴ Pod utjecajem njemačkog časopisa *Der Sturm*, MA se u početku oslanja na ekspresionizam kao dominantni stil pokreta, a kasnije se priklanja dadaizmu i konstruktivizmu.

¹¹⁸ S. A. MANSBACH, Confrontation and Accomodation in the Hungarian Avant-Garde, u: *Art Journal*, 49 (1990.), 9-20, 9.

¹¹⁹ MANSBACH (bilj. 118), 9.

¹²⁰ MANSBACH (bilj. 118), 10.

¹²¹ Miško Šuvaković uzima 1915. godinu kao početak Mađarskog aktivizma. ŠUVAKOVIĆ (bilj. 9), 37.

¹²² MANSBACH (bilj. 118), 10.

¹²³ *MA* (URL: <https://monoskop.org/MA>) pristupljeno: 15.12.2019.

¹²⁴ EDIT TOTH, *From activism to kinetism: modernist spaces in Hungarian art 1918- 1930 Budapest - Vienna - Berlin*, (doktorska disertacija,) The Pennsylvania State University, 2010., 1. (URL: https://etda.libraries.psu.edu/files/final_submissions/1918) pristupljeno: 15.12.2019.

Djelovanje MA dodatno je potaknuto revolucionarnom reorganizacijom društva tijekom kratkoga trajanja Mađarske Sovjetske Republike između 23. travnja 1919. i 1. kolovoza 1919.¹²⁵ Ipak, Kassákova duboka uvjerenja o povezanosti društva i umjetnosti, ali i inzistiranje da umjetnici stvaraju nezavisno o politici održavajući kritičku distancu, dovela su ga u spor sa komunističkim režimom Bele Kuna.¹²⁶ Uredništvo časopisa izmješteno je u Beč gdje je 1920. godine formiran emigrantski krug umjetnika. Neki autori smatraju da su u periodu emigracije ostvarena najveća postignuća mađarske avangarde.¹²⁷ MA je ostvario široki utjecaj na srodne pokrete, pa tako i kroz prijateljsku suradnju preusmjerio jugoslavenski Zenit prema konstruktivističkoj estetici.¹²⁸ Financijski problemi uredništva u Beču označili su kraj izdavanja časopisa, a Lajos Kassák se vraća u Budimpeštu gdje nastavlja promovirati svoje ideje kroz glasila *Dokumentum* i nešto kasniji *Munka*.¹²⁹

9.1 Sedma grafička izložba MA

Podaci oko povezivanja Vjere Biller i pokreta MA nisu razjašnjeni, ali poznato je da 1919. godine izlaže u sklopu *Sedme grafičke izložbe MA* održane u budimpeštanskoj Vaci ulici 11b.¹³⁰ Umjesto kataloga, izložba je predstavljena unutar časopisa *MA* 4/1 iz kojeg se saznaje da Biller izlaže šest pastela, a ujedno je riječ i o prvom pisanom spomenu Vjere Biller kao umjetnice. Na izložbi su izlagali i Bela Uitz, tada urednik MA, Sandor Bortnyik, Janos Mattis-Teutsch, Gyorgy Ruttkay i Janos Schadl.¹³¹ Osim što je Vjera na izložbi predstavljena uz vodeća imena pokreta, i to početkom revolucionarne 1919. godine, impresivna je činjenica da je tada imala samo 15 godina. Količina i cijena njezinih pastela na izložbi značajno se ne razlikuje od broja i cijene radova drugih umjetnika, iz čega je moguće zaključiti da je ravnopravno zastupljena.¹³²

¹²⁵ TOTH (bilj. 124), 1.

¹²⁶ MANSBACH (bilj. 118), 12.

¹²⁷ MANSBACH (bilj. 118), 12.

¹²⁸ MA (URL: <http://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/kolekcija/MA~pe4459/>) pristupljeno: 15. 12. 2019.

¹²⁹ MANSBACH (bilj. 118), 13.

¹³⁰ MA 4/1 (bilj. 27), 7.

¹³¹ MA 4/1 (bilj. 27), 7.

¹³² MA 4/1 (bilj. 27), 7.

Tekst Ivana Hevesya o *Sedmoj grafičkoj izložbi* u časopisu *MA* 4/1¹³³ ne dotiče se analize pojedinih predstavljenih djela niti njihovih autora već funkcionira kao zapis programatskog karaktera koji problematizira mogućnosti uporabe grafike i načine na koji se ona uklapa u ciljeve umjetnosti MA. Grafiku se promatra kao tehniku srodnu slikarstvu, ali od njega podobniju za utjelovljenje novih ideala. Ta se značajka prije svega ogleda u grafičkom izostanku kolorita koji ju, prema mišljenju Hevesya, čini „apstraktnijim vidom umjetnosti.“¹³⁴ Grafika je „oslobođena“ od korištenja boje i oponašanja prirode pa se utoliko otvara mogućnostima sadržaja koje tradicionalno slikarstvo ne može ostvariti.

Iako ni po nazivu nije poznato kojih je šest radova Vjere Biller predstavljeno na izložbi, sa sigurnošću se može utvrditi da su rađeni pastelom.¹³⁵ Budući da je riječ o slikarskoj tehnici, teško je reći na koji se način njezina djela uklapaju u grafičku izložbu. Moguće je pretpostaviti da su Billerini radovi nosili iste ili slične značajke kao dva danas poznata pastela kasnijeg datuma nastanka: *Zenit* (1924.) i *Pet godina Zenita 1921-1926* (1926.) Ukoliko prihvatimo ovu teoriju, ekspresivnost i linearnost Vjerinih pastela vjerojatno su bile osnovne značajke koje su ju svrstale u skupinu izlagača na *Sedmoj grafičkoj izložbi MA*. Hervesy dodaje: „Možda bi se smjelo reći da je nova grafika usporedna sa slikarstvom, ima niz ciljeva, sugerira povezanost prostora i samog materijala (kubizam) te doživljaj izražava s linijama, specijalnim formama (ekspresionizam.) Doživljaj je konkretan, komponiranje konkretno (futurizam, novi autori primitivne umjetnosti.)“¹³⁶ Usporednost grafike i slikarstva te njihove međusobne dodirne točke mogu se promatrati kao razlog zastupanja jedne slikarske tehnike na grafičkoj izložbi, k tome više što je moguće pretpostaviti da su radovi Biller pokazivali značajke ekspresionizma.

Iako iz Hevesyevog članka nažalost nije moguće saznati više o Billerinim prvim izloženim radovima, značaj teksta i izložbe treba potražiti u mogućnosti utjecaja na umjetničin budući odabir tehnike linoreza. Na izložbi su zastupljena dva nepoznata linoreza Mattisa Teutscha Janosa i Bortnyika Sandora koji su, u kombinaciji sa tekstom programatskog karaktera, mogli imati utjecaja na Biller. „Oslobađanje od boje,“ „povezanost s prirodom u apstraktnom obliku,“ „ozbiljnost“ i „novi ciljevi i pogledi na svijet“¹³⁷ vjerojatno nisu bile

¹³³ *MA* 4/1 (bilj. 27), 5. op. a. Korišten je prijevod članka dr. sc. Ivana Đuroka s mađarskog na hrvatski jezik, objavljen u: ČURIĆ (bilj. 13), 44.

¹³⁴ ČURIĆ (bilj. 13), 44.

¹³⁵ *MA* 4/1 (bilj. 27), 7.

¹³⁶ ČURIĆ (bilj. 13), 44.

¹³⁷ ČURIĆ (bilj. 13), 44.

karakteristike pastela iz 1919. godine, ali su značajke primjenjive na Billerin kasniji dio opusa u linorezu čime se otvara mogućnost utjecaja Hevesyevog teksta.

9.2 Uloga umjetničkog plakata

Mađarska avangarda prije i tijekom Prvog svjetskog rata u velikoj se mjeri kretala oko Lajosa Kassáka kao glavnog avangardnog teoretičara i osnivača nekolicine srodnih časopisa. Od iznimnog su značaja njegovi teorijski radovi o konstruktivizmu početkom dvadesetih godina; *Képarhitektúra* (*Arhitektura slike*, 1922.), *Vissza a kaptafához* (*Povratak osnovama*, 1923.) i *A konstruktivizmusról* (*O konstruktivizmu*, 1922.)¹³⁸ Osim navedenih, koji se većinski tiču arhitekture, jedan od ranijih radova pod nazivom *Plakat i nova slika*¹³⁹ problematizira odnos tradicionalnog slikarstva i novih aktivističkih ideja. Kroz njega Kassák zagovara ideju o odmaku od dekorativnog slikarstva i stavljanje umjetnosti u službu obnove društva. Za razliku od srodnih i autoru suvremenih programatskih tekstova, primjerice onih Ljubomira Micića, Kassák nudi prijedloge koje na planu umjetnosti mogu doprinijeti širenju njegovih ideja. Potencijal vidi u umjetničkim plakatima.

Kroz tekst članka *Plakat i nova slika* Kassák promatra na koji način plakat ima važnu ulogu u komercijalnom, industrijskom, političkom i umjetničkom životu te zagovara tezu da dobar plakat ne treba predstavljati fizički proizvod koliko efektivno djelovati na promatrača svojim sugestijama. Na taj se način komercijalni plakat distancira od umjetničkog i stavlja u svrhu širenja aktivističkih ideja, za što smatra da tradicionalni mediji slikarstva nisu dostatni; „Današnji umjetnici žele govoriti o novim, drugačijim, temama, stoga njihov način izražavanja također mora biti drugačiji.“¹⁴⁰ Za Kassáka je novi slikar etička individua puna vjere i želje za zajedništvom, a njegove slike „oružje za borbu.“¹⁴¹

Članak izlazi u prvome broju *MA* 1916. godine, u vrijeme kada se Vjera Biller s obitelji nalazi u Budimpešti već tri ili četiri godine, ovisno o tome kada su preselili.¹⁴² U obzir dakako treba uzeti da umjetnica tada ima otprilike 13 godina, tako da ne treba preuveličavati utjecaj

¹³⁸ *MA* (bilj. 123)

¹³⁹ *MA Irodalmi és képzőművészeti folyóirat* (ur.) Lajos Kassák, 1/1(1916.), Budimpešta, 2.-3. op. a. Korišten je prijevod članka s mađarskog na engleski jezik objavljen u: *Lajos Kassák, The advertisement and the modern typography*, (ur.) Ferenc Csaplár, Kassák Museum, Budimpešta, 1999.,5.-6.

¹⁴⁰ *Lajos Kassák, The advertisement and the modern typography* (bilj. 139), 5.

¹⁴¹ *Lajos Kassák, The advertisement and the modern typography* (bilj. 139), 5.

¹⁴² *ĆURIĆ* (bilj. 13), 42.

članka na nju u vrijeme kada je tek objavljen. Ipak, ne treba isključiti mogućnost da se do izložbe s MA 1919. godine interesirala za djelovanje pokreta, kako na planu umjetnosti tako i umjetničke teorije. Čak i ako nije pročitala sam Kassákov rad, do njegovih je ideja mogla doći kroz komunikaciju s članovima pokreta ili samim autorom.

Irina Subotić pri opisivanju dvaju danas poznatih Billerinih pastela *Zenit* i *Pet godina Zenita 1921.-1926.* koristi termin „plakatski stil.“¹⁴³ Uistinu, oba pastela se zbog natpisa i vizualnog načina na koji propagiraju poruku mogu sagledavati kroz značajke umjetničkog plakata. Upadljiv kolorit, stilizacija likova i izostavljanje detalja na pastelima su u službi isticanja nedvosmislene simbolike napretka i međusobne tolerancije, baš kao što Kassák napominje u članku: „[Novoga umjetnika]Ne zabrinjava ga estetika; nijanse nikada nisu važne, jedino suština (i u temi i u realizaciji) koja je u svome temelju uvijek živo zajedništvo.“¹⁴⁴ Unatoč kasnijoj godini nastanka i očiglednim vezama koje trenutno poznati pasteli imaju sa Zenitom, moguće je da su radovi iz 1919. godine također bili nositelji značajki tzv. „plakatskog stila“ ili da je sudjelovanje sa pokretom MA tek usmjerilo Biller prema sličnom likovnom izričaju.

¹⁴³ SUBOTIĆ (bilj. 2), 26.

¹⁴⁴ Lajos Kassák, *The advertisement and the modern typography* (bilj. 139), 6.

10. Pogled na svijet i aktivnosti u kontekstu pojave *Der Sturm*

Ekspresionizam nije bio jedinstveni pokret poput kubizma ili futurizma iako su najpoznatije ekspresionističke skupine umjetnika, *Der Blaue Reiter* i *Die Brücke*, djelile određene stilske karakteristike. Termin ekspresionizam dolazi u čestu uporabu tek nakon što spomenute skupine postaju popularne i javno eksponirane, a koristio se kao oznaka vrijednosti za umjetnike, kritičare i trgovce umjetninama koji su željeli karakteristično „njemački“ doprinos modernizmu.¹⁴⁵ Nova njemačka umjetnost s naglaskom na ekspresiju (*Ausdruck*) formirala se kao antipod francuskoj impresiji (*Eindruck*). Protivili su se akademskom impresionističkom slikarstvu i naglasak stavljali na vlastite emocije i „unutrašnju stvarnost“ teme koju su prikazivali intenzivnim koloritom i dinamičnim potezima kista.¹⁴⁶ Postoje mišljenja da ekspresionizam svoju popularnost duguje trgovcima i kritičarima koji su ga promovirali, najznačajniji od kojih je berlinski pisac Herwarth Walden.¹⁴⁷

Nakon otkaza koji je dobio kao urednik kazališnog časopisa *Der neue Weg* zbog svojih radikalnih ideja, Walden u svibnju 1910. godine pokreće vlastitu publikaciju; časopis *Der Sturm*.¹⁴⁸ U početku je bila riječ o tjedniku koji se bavio samo književnošću i kritikom, a prvu je godinu izlazio u Berlinu i Beču. Ubrzo se u časopisu pojavljuju reprodukcije umjetničkih radova Maxa Libermanna i Oscara Kokoschke te se sadržajne preokupacije *Der Sturm* okreću ka obrani i predstavljanju modernih tendencija u kulturi i umjetnosti.¹⁴⁹ Već oko 1912. godine mnogi se umjetnici okupljaju oko Waldena koji, zahvaljujući financijskoj mogućnosti i osobnoj motivaciji, organizira izložbe *Der Blaue Reiter* i talijanskih futurista.¹⁵⁰ *Der Sturm* je okupljao umjetnike različitih stilskih izraza, a časopis je nudio jedinstvenu estetsku teoriju koja ih je povezivala i ostavljala dojam umjetničke homogenosti.

Favorizirana likovna tehnika časopisa bio je drvorez, a sadržaj aktovi i kabareti pod utjecajem *Die Brücke* do „dječjih kreacija“ Vasilija Kandinskog, Gabriele Münter, Paula Kleea i Franza Marca.¹⁵¹ Drvorez kao jedna od preferiranih tehnika ekspresionista je na prostoru

¹⁴⁵ SHEARER WEST, *The visual arts in Germany, 1880 - 1937, Utopia and Despair*, Manchester university press, 1988., 84.

¹⁴⁶ *German expressionist woodcuts*, (ur.) Shane Weller, Dover publications, inc., New York, 1994., 7.

¹⁴⁷ WEST (bilj. 145), 83.

¹⁴⁸ PETER SELZ, *German expressionist painting*, University of California Press, Los Angeles, 1957., 251

¹⁴⁹ Kokoschka je bio glavni urednik časopisa koji je izlazio u Beču. SELZ (bilj. 145), 251.

¹⁵⁰ WEST (bilj. 145), 85.

¹⁵¹ WEST (bilj. 145), 86.

Njemačke poznata još od Albrechta Dürera (1471.-1526.).¹⁵² Vremenski kontinuitet korištenja tehnike išao je u prilog shvaćanju ekspresionizma kao stila koji bi se mogao nazvati njemačkim nacionalnim stilom.

Djelatnost *Der Sturm* proširila se na izdavanje i prodaju knjiga, galeriju, kazalište i umjetničku školu, a Walden je unatoč Prvom svjetskom ratu do 1921. godine sponzorirao više od 200 izložbi.¹⁵³ Lothar Schreyer, suradnik *Der Sturm*, 1924. godine je izjavio da „Sturm nije organizacija umjetnika, boljševičko udruženje, kapitalistički kartel, židovsko društvo ili ekskluzivni klub, već da je *Der Sturm* - Herwarth Walden.“¹⁵⁴ Osnivač *Der Sturm* na ekspresionizam nije gledao samo kao na umjetnički stil već pogled na svijet, a časopis je u vrijeme rata umjetnicima pružao mogućnost estetskog eskapizma. Do kraja Drugog svjetskog rata *Der Sturm* je postao središte moderne umjetnosti u Berlinu, ali unatoč svojim brojnim aktivnostima nije se dugo održao takvim. Walden je nastavio sponzorirati mlade umjetnike poput Maxa Ernsta, Kurta Schwittersa, Laszla Moholy-Nagya, ali gubi doticaj sa važnim umjetnicima koji su bili gotovo nositelji rada galerije. Usponom novih časopisa (*Kunstblatt* Paula Westheima) i novih galerija (*Cassirer, Gurlitt, Moller, Neumann*), Waldenov utjecaj stagnira.¹⁵⁵ Do 1924. godine zatvaraju se sve popratne aktivnosti *Der Sturm* i časopis počinje izlaziti rjeđe. Glasilo konačno prestaje izlaziti 1932. godine nakon čega Herwarth Walden seli u Rusiju.

Sudeći prema zapisu u Waldenovoj knjizi gostiju, Vjera Biller se s obitelji preselila iz Budimpešte u Berlin 1921. godine i gotovo odmah započela suradnju s galerijom.¹⁵⁶ Iako je korespondencija s Ljubomirom Micićem najaktivnija upravo u vrijeme kada se Biller nalazi u Berlinu, ona galeriju spominje tek usputno, u nabranjanju izložbi koje je održala.¹⁵⁷ Na nju je očigledno veći dojam ostavio sam grad ili problemi osobne prirode koji su ju potaknuli da nekoliko puta u pismima izrazi svoje nezadovoljstvo i želju za skorom selidbom. Unatoč tome, u galeriji *Der Sturm* ostvarila je zamijećenu aktivnost. Već na prvome izlaganju u sklopu 98. izložbe u lipnju 1921. godine predstavljena je kao glavna izlagačica uz Rudolfa Bauera, a izlaže čak 26 radova.¹⁵⁸ Niti jedan od njih danas nije poznat osim rada *Eisenbahn* ili *Željeznica* čija je reprodukcija objavljena 1924. u 25. broju časopisa *Zenit*. Nazivi radova upućuju na to da je

¹⁵² *German expressionist woodcuts* (bilj. 146), 145.

¹⁵³ Škola je otvorena 1916. godine s predavačima poput Paula Kleea i Gabriele Munster. SELZ (bilj. 148), 273.

¹⁵⁴ SELZ (bilj. 148), 250.

¹⁵⁵ SELZ (bilj. 148), 272.-273.

¹⁵⁶ ĆURIĆ (bilj. 13), 48.

¹⁵⁷ GOLUBOVIĆ (bilj. 10)

¹⁵⁸ *Der Sturm Achtundneunzigste Ausstellung: Rudolf Bauer Vjera Biller*, (bilj. 92)

Biller imala iste tematske preokupacije kao u djelima koja su ostala sačuvana. Tijekom srpnja i kolovoza 1921. godine sudjeluje na 99. izložbi,¹⁵⁹ potom na jubilarnoj 100. izložbi u rujnu 1921. godine;¹⁶⁰ u jesen 1922. godine na 111. izložbi¹⁶¹ te u prosincu iste godine na 114. izložbi.¹⁶² Izlagala je uz vodeće umjetnike Der Sturma poput Paula Kleea, Kurta Schwittersa, Alexandra Archipenka, Roberta Delunaya, Laszla Moholy Nagya i drugih.

10.1 Prikazivanje primarnih osjećaja ili umjetnost iz dječje perspektive

Osim što je Herwarth Walden djelovao kao glavni berlinski pokrovitelj moderne umjetnosti, njegov je značaj i u popularizaciji te teorijskom doprinosu ekspresionizmu. Ideja popularizacije bila je potaknuta potrebom za stvaranjem originalno njemačkog stila umjetnosti, dok su teoretski članci problematizirali vrijednost ekspresionističkih djela i distancirali ih od drugih umjetničkih stilova, posebice impresionizma. Jedan od takvih je članak *Novo slikarstvo (Die neue Malerei)* iz 1919. godine u kome Walden nastoji istaknuti kvalitetu umjetničkog stvaranja koje je potaknuto introspekcijom i pronalaskom „primarnih“ emocija, dakako misleći na ekspresionizam.¹⁶³

Autor se pita postoji li vrijednost u onome što je naučeno ili je potreban povratak na čovjekove prirodne, neuvjetovane osjećaje.¹⁶⁴ Podržavajući ovo posljednje, smjer novog slikarstva vidi u pronalasku društvom neuvjetovanih ljudskih karakteristika i njihovoj materijalizaciji u umjetničko djelo. Unatoč teškom dolasku do takve spoznaje, Walden nudi primjer njezina postojanja u društvu: „Ne može se pretpostaviti da je samo razum prirodan jer mi doživljavamo prirodnog čovjeka, koji nije razumljiv, stalno među nama; dijete. Dijete živi i izražava se najprije u otkrivanjima. Ono nema samosvijest. (...)“¹⁶⁵ Budući da je dječje

¹⁵⁹ *Der Sturm Neunundneunzigste Ausstellung: Paul Klee, Hans Mattis Teutsch*, katalog izložbe, (ur.) Herwarth Walden, Berlin, 1921. op. a. Izložila je radove *Sonne und Kinder, Strasse i Pferdebahn*

¹⁶⁰ *Der Sturm Hundertste Ausstellung: Zehn Jahre Sturm*, katalog izložbe, (ur.) Herwarth Walden, Berlin, 1921. op. a. Izložila je rad *Strasse*

¹⁶¹ *Der Sturm Hundertelfte Ausstellung: Serge Charchoune, Helene Grünhoff*, katalog izložbe, (ur.) Herwarth Walden, Berlin, 1922. op. a. Izložila je radove *Kinder und Wagen i Haus und Kinder*

¹⁶² *Der Sturm Hundertviersehnte Ausstellung: Alexander Bortnyik Paul Fuhrmann, Oscar Nerlinger*, katalog izložbe, (ur.) Herwarth Walden, Berlin, 1922. op. a. Izložila je radove *Eisenbahn i Schneemann*

¹⁶³ HERWARTH WALDEN, *Die Neue Malerei*, Berlin, 1919. (URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/walden1919/0007/image>) pristupljeno: 17.12.2019.

¹⁶⁴ „Dijete vidi Zemlju punu slika, Zemlja mu se postavlja pred sliku. Dijete vidi, čuje i osjeća, živi život. Uči ga se razumjeti život. Je li život za razumjeti? Razumijemo li mi život? Mi možemo barem naučiti stajati. Ali štiti li nas učenje od pada?“ WALDEN (bilj. 163)

¹⁶⁵ WALDEN (bilj. 163)

doživljavanje i ponašanje neuvjetovano učenjem, autor uzima dječje crteže kao primjer vizualnog predočavanja primarnih osjećaja. Osim toga, radi distinkciju između likovnog izraza praljudi i djece: „Umjetnički pokušaji praljudi i djece nisu za poistovjetiti. I u vrijeme postojao je impresionizam, kojem je onda viša forma, ekspresionizam, slijedila. Suprotno tome je dijete uvijek prvo ekspresionist i kroz odgoj postaje impresionist jer dijete je bez znanja pred činjenicama. Njegov unutarnji smisao je živ jer vanjski smisao treba prethodno naučiti koristiti.“¹⁶⁶ Na taj način Walden koristi dječje crteže u argumentaciji teze da je ekspresionizam stil koji je urođeno ljudski i utoliko čovjeku biološki predisponiran, a samim time i vrijedan.

Poveznica između teorije ekspresionizma Herwartha Waldena i stvaralaštva Vjere Biller nije u tome što Biller često prikazuje likove djece, već što to čini iz tzv. „dječje perspektive.“¹⁶⁷ Takvome dojamu doprinosi njezin osobni stil koji je dominantno ekspresionistički s elementima primitivizma, čime se potvrđuje Waldenova poveznica spornog stila s dječjim crtežima. Biller stvara linearno, bez suvišnih detalja, sa nedosljednim proporcijama tijela i perspektivom, čime crteži nalikuju na dječje. Zbog nedostatka sačuvanih radova teško je reći je li Waldenovo viđenje umjetnosti utjecalo na Vjeru Biller ili je ona već stvarala na taj način po dolasku u Berlin. Uzevši u obzir činjenicu da je prve godine svog boravka u Weimarskoj Republici predstavljena kao glavna izlagačica uz Rudolfa Bauera u sklopu 98. izložbe *Der Sturm*, vjerojatnije je pretpostaviti ovo posljednje. Značaj teksta *Novo slikarstvo* utoliko se ne treba nužno promatrati kao mogući izvor stila Vjere Biller. Njegova je važnost u otkrivanju poveznice između Waldenovog shvaćanja umjetnosti i Billerinog stvaralaštva, čime se ujedno objašnjavaju razlozi zbog kojih je umjetnica aktivno sudjelovala u radu galerije *Der Sturm*.

¹⁶⁶ WALDEN (bilj. 163)

¹⁶⁷ ĆURIC (bilj. 13), 61.

10.2 Komparativna analiza djela Vjere Biller s djelima Gabriele Münter

Časopis i galerija *Der Sturm* okupljali su vodeće europske umjetnike različitih avangardnih pravaca; futurizma, dadaizma, konstruktivizma i drugih, ali najzastupljeniji stil zasigurno je bio ekspresionizam. Nije sigurno je li Vjera Biller stvarala ekspresionističkim stilom prije dolaska u Berlin ili je on produkt utjecaja *Der Sturm*a. Budući da je drvorez bio jedna od zastupljenijih tehnika ekspresionista, moguće je otvoriti pitanje je li *Der Sturm* utjecao na Billerin odabir grafičke tehnike. Veći dio poznatog opusa Vjere Biller rađen je u tehnici linoreza koja je vrlo slična drvorezu, ali jednostavnija i jeftinija. Pretpostavljeni utjecaji *Der Sturm*a na umjetničin odabir tehnike ovise o dataciji linoreza. Ako se linorezi mogu datirati u 1921./1922. godinu, tada je veća vjerojatnost da je *Sedma grafička izložba MA* potaknula Vjeru na korištenje tehnike linoreza. Ipak, ako se priklonimo mišljenju da linorezi nastaju tijekom ili nakon 1924. godine, ostavlja se mogućnost da Vjera stvara inspirirana umjetnicima iz *Der Sturm*a. Veze između Biller i berlinske galerije očiglednije su utoliko što dijele stilski izraz, ekspresionizam, dok se rad *MA* više fokusirao na političke ciljeve.



Slika 10. Gabriele Münter, *Bez naziva*, drvorez (Reprodukcija iz časopisa *Der Sturm* 138/139. (1912.)

Iako postoji mogućnost da je na Vjeru utjecala nekolicina umjetnika *der Sturm*a, odabir tehnike te stilske i tematske sličnosti najjasnije ju povezuju sa ekspresionističkom slikaricom Gabriele Münter.¹⁶⁸ Umjetnica se spominje kao jedna od učiteljica u umjetničkoj školi *Der Sturm*a koja je otvorena 1916. godine, ali nema dodatnih potvrda da je ikada tamo radila.¹⁶⁹ Münter je mnogo putovala tijekom dvadesetih godina 20. stoljeća, no najviše je vremena provodila u Münchenu, Murnau, Kölnu i Berlinu.¹⁷⁰ Time se otvara mogućnost da se u berlinskoj galeriji nalazila u isto vrijeme kada i Vjera Biller. Iako je Münter najpoznatija po uljima na platnu, manji dio njezina

¹⁶⁸ Gabriele Münter (1877.-1962.) je ekspresionistička slikarica koja je sudjelovala u umjetničkim skupinama poput NKV (Neue Künstlervereinigung) i *Der Blaue Reiter*, a kasnije aktivno izlaže u galeriji *Der Sturm*. Najčešće zastupljene značajke njezinih radova su linearnost i korištenje intenzivnog kolorita. Slikala je portrete, mrtvu prirodu i pejzaže, a najpoznatiji radovi su joj *Portret mlade žene* (1909.) i *Crveni oblak* (1911.)

¹⁶⁹ SELZ (bilj. 148), 272.

¹⁷⁰ Gabriele Münter (<https://www.britannica.com/biography/Gabriele-Münter>) pristupljeno: 20.12.2019.

opusa uključuje i drvoreze čije su reprodukcije izlazile u časopisu *Der Sturm*. Bezimni drvorezi Gabriele Münter koji su izašli u 138/139. broju časopisa iz prosinca 1912. godine¹⁷¹ i 152/153. broju iz ožujka 1913. godine¹⁷² pokazuju najviše zajedničkih značajki sa radovima Biller. Čak i ranija ulja na platnu, portreti *Dijete s lutkom 1* i *Dijete s lutkom 2* iz 1909. godine, dijele sličnosti u pogledu stilizacije lika djevojčice s velikim crnim bademastim očima i malim usnama.

Drvorez Gabriele Münter prikazuje igru dvoje djece, najvjerojatnije djevojčica, u vrtu pokraj kuće. Pokraj njih se nalazi žena koja zalijeva cvijeće u lončanicama. Prostor je građen linearno i bez detalja, tek sa naznakama stepeništa, ograde i dijelova kuće poput prozora i krova. Unatoč tome, drvorez daje naslutiti slikarsku vještinu autorice, primjerice u tretmanu suknje odrasle žene koja odaje određeni volumen. Ekspresionističke detalje susrećemo u oblikovanju bilja; poglavito krošnje drveta koje vizualno odvajaju djevojčice od zaposlene žene. Lica likova ne pokazuju nikakve karakteristike osim naznake očiju, jednako kao i na Münterinom drvorezu iz 152/153. broja *Der Sturm* koji prikazuje šesteročlanu obitelj. Sudeći prema domaćim životinjama i platu sijena u pozadini, riječ je o portretu seoske obitelji u vrtu kuće, a zanimljivim ekspresionističkim i linearnim oblikovanjem posebno se ističe dugodlaki pas.



Slika 11. Gabriele Münter, *Bez naziva*, drvorez (Reprodukcija iz časopisa *Der Sturm* 152/153.(1913.)

Osim u odabiru tehnike, sličnosti sa Vjerom Biller posebno se ogledaju u zastupljenoj tematici obitelji s naglaskom na motiv djeteta. Iako kod Münter prevladava linearno oblikovanje, ono nije jedino korišteno, što je slučaj kod Biller. Linije su ravne, tek ponekad

¹⁷¹ *Der Sturm* (ur.) Herwarth Walden, 138/139(1912.), Berlin, 5.

¹⁷² *Der Sturm* (ur.) Herwarth Walden, 152/153(1913.), Berlin, 1.

valovite. Obje slikarice inkorporiraju ekspresionističke značajke u detaljima, primjerice krošnji drveta kod Münter ili jednom od golubova s Markova trga kod Biller. Jedna od prepoznatljivih značajki Billerina opusa u linorezu je sjetan i nostalgican ton prizora. Iako ga na Münterinom drvorezu iz broja 138./139. razbija razigrana interakcija dvije djevojčice, moguće ga je naći u portretu seoske obitelji. Prevladavajuće tamna pozadina bez očekivanih naznaka prostornosti, statičnost obitelji te položaj tijela i facijalna ekspresija oca odaju sličnu tmurnu atmosferu.

Iako proporcije tijela Billerinih likova u kombinaciji sa scenski građenim pozadinama sugeriraju da je izvor stila potražila u filmu ili stripu, sličnosti sa Gabriele Münter otvaraju mogućnost da je inspiraciju dobila i promatranjem te sudjelovanjem s važnim umjetničkim krugovima svoga vremena. Dvije su umjetnice zajedno zastupljene na izložbi *Sturm Frauen* u Frankfurtu 2015., ali njihove stilske sličnosti i zajedničke tematske preokupacije do sada nisu bile obrađivane.

11. Vjera Biller i „zenitizam“

Ideja povezivanja svih jugoistočnih naroda i stvaranje novog umjetničkog izraza neovisnog o tradiciji postale su idejna osnova za jedan od najradikalnijih jugoslavenskih avangardnih pokreta pod vodstvom pjesnika Ljubomira Micića - Zenitizam. Zenitistički zadatak korjenite promjene odnosa prema umjetnosti rezultirao je interdisciplinarnim pristupom koji je uključivao slikarstvo, kiparstvo, dizajn, književnost, film i glazbu te izdavanje glasila *Zenit* koje je promoviralo njihove ideje.¹⁷³

Časopis *Zenit* izlazi u Zagrebu od 1921. do 1923. godine, a zatim u Beogradu od 1923. do 1926. godine kada je konačno zabranjen.¹⁷⁴ Funkcija časopisa bila je propagirati novu estetiku i ideologiju zenitizma koja je u velikoj mjeri počivala na distanciranju Balkana od dekadencije Zapadne Europe. Bila je to reakcija na razaranja u Prvom svjetskom ratu i razočarenjem potaknuta potreba za pronalaskom ishodišta nove civilizacije: „Zenitizam u težnji za oslobođenjem čoveka, u težnji za njegovom individualizacijom, ujedno je anarhija čija je religija: stvoriti nove forme i odnose kao duhovne temelje budućoj balkansko-čovečnoj umetnosti i svojim pozitivnim delom uništiti nečovečnu i neduhovnu prošlost svijetu.“¹⁷⁵ Zenitisti su novi početak civilizacije vidjeli na Balkanu, ali njihovo djelovanje nipošto nije bilo omeđeno samo tim prostorom. Pokušaj ostvarivanja kulturno-političkih ciljeva zenitizma bazirao se na suradnji časopisa sa ostalim idejno bliskim pokretima; početnih godina s ekspresionizmom, a kasnije i dadaizmom, futurizmom i konstruktivizmom.¹⁷⁶ Zahvaljujući Micićevim širokim osobnim poznanstvima, u *Zenitu* su objavljivani tekstovi i grafičke reprodukcije relevantnih europskih umjetnika, a činjenica da su poticali iz različitih država i predstavljali različite avangardne pravce dala je časopisu informativnu i idejnu dubinu te ga učinila internacionalnim. Samo neki od autora su Georg Grosz, Filippo Tomasso Marinetti, Lajos Kassák, Vasilij Kandinski, Kazimir Maljević, Theo Van Doesburg i autori oko časopisa *Der Sturm* Herwartha Waldena.¹⁷⁷ Od domaćih je autora istaknut doprinos Dragana Aleksića, Mihaila S. Petrova i Josipa Seissela (Jo Kleka).¹⁷⁸ Ukupno je objavljeno 43 broja *Zenita* s Ljubomirom Micićem kao osnivačem, glavnim ideologom i jedinim konstantnim urednikom časopisa. Uz Ljubomira su

¹⁷³ ŠUVAKOVIĆ (bilj. 9), 681.

¹⁷⁴ „Povod da policija zabrani časopis bio je članak „Zenitizam kroz prizmu marksizma“, autora dr. M. Rasinova, objavljen u posljednjem broju „Zenita“ (br. 43, 1926.)“ GOLUBOVIĆ, SUBOTIĆ, *Ljubomir Micić* (bilj. 38)

¹⁷⁵ LJUBOMIR MICIĆ, Duh zenitizma u: *Zenit* 7/7(1921.), Zagreb, 4.-5.

¹⁷⁶ ŠUVAKOVIĆ (bilj. 9), 681.

¹⁷⁷ GOLUBOVIĆ, SUBOTIĆ, *Ljubomir Micić* (bilj. 38)

¹⁷⁸ ŠUVAKOVIĆ (bilj. 9), 681.

kao urednici djelovali i njegov brat Branislav Micić (poznat i kao Branko Ve Poljanski), Boško Tokin i Ivan Goll, ujedno i autori *Manifesta zenitizma*, prve publikacije *Biblioteke Zenit* iz 1921. godine.¹⁷⁹

Osim izdavačke djelatnosti, Zenit je svoje ideje proklamirao i organizacijom velikih internacionalnih izložbi, na prvoj od kojih je sudjelovala i Vjera Biller.¹⁸⁰ Informacije o događaju saznajemo iz njezine prepiske s Ljubomirom Micićem. Pisma se uglavnom temelje na razmjeni informacija o Billerinim slikama poput cijene i transporta, ali i važnih biografskih podataka koje umjetnica otkriva kao odgovor na Micićeva pitanja. Korespondencija započinje 7. prosinca 1923. godine kao rezultat Billerinog i Micićevog upoznavanja u Berlinu godinu dana ranije, preko galerije *Der Sturm*.¹⁸¹ Prvim je pismom Biller obavijestila Micića da je iz Berlina poslala sedam slika za Beograd te im određuje cijenu od 5000 dinara za svaku. U narednim pismima (8. prosinca 1923. i 16. siječnja 1924.) umjetnica navodi da je poslala još jednu sliku, ali smanjuje njihovu cijenu na 3000 dinara.¹⁸² „Od tada se njena dela vode kao eksponati Galerije *Zenit* i svih 8 radova je izlagano na *Prvoj Zenitovoj međunarodnoj izložbi nove umetnosti* u Beogradu aprila 1924, u sekciji SHS /Srbija, Hrvatska, Slovenija.“¹⁸³ Riječ je o jednoj od najznačajnijih Zenitovih izložbi na kojoj je predstavljeno preko stotinu radova umjetnika iz deset različitih država.

11.1 Odnos prema tradiciji – „barbarstvo i barbarogenij“

Manifest zenitizma tematski je značajan zbog uvođenja termina barbarogenija i proklamiranja zenitističkog odnosa prema tradiciji, a stil pisanja i vokabular, poglavito Micićev, daju do znanja da je pokret blizak misticizmu.¹⁸⁴ Pa ipak, *Manifest* je moguće promatrati tek kao početak profiliranja zenitizma budući da mnogobrojni članci unutar časopisa djeluju kao njegova nadopuna, jednako kao i kasniji Micićev roman *Barbarogenijedecivilizator* iz 1938. godine.¹⁸⁵ Pojam barbarogenija Micićeva je kovanica za novi tip čovjeka

¹⁷⁹ *Zenit* (bilj. 41)

¹⁸⁰ *Zenit* 25(1924.), (bilj. 89), 3.

¹⁸¹ SUBOTIĆ (bilj. 2), 25.

¹⁸² GOLUBOVIĆ (bilj. 10)

¹⁸³ SUBOTIĆ (bilj. 2), 25.

¹⁸⁴ „Zenitizam je mistika a filozofija mistike ne postoji. Postoji samo mistika filozofije - mistika Nove umetnosti“ LJUBOMIR MICIĆ, IVAN GOLL, BOŠKO TOKIN, *Manifest zenitizma*, Zagreb, 1921., 6.

¹⁸⁵ *Zenit* (bilj. 41)

čiji će svježi, primitivni i kreativni genij osvojiti i pomladiti europsku kulturu.¹⁸⁶ Definira ga na različite načine, jedan od kojih je: „Najviša snaga duha. Pojam za maksimalni duh.“¹⁸⁷ Izostanak jedinstvene nedvosmislene definicije pojma otvara mogućnost analize termina kao simbola ljudi balkanskih zemalja koji „nemaju tradicije“¹⁸⁸ i utoliko predstavljaju idealan početak nove europske civilizacije; istovremeno djelujući i kao barbari i kao geniji.

Unatoč čestom spominjanju termina, stav zenitista prema barbarstvu je oprečan. Boško Tokin u *Manifestu* iznosi: „Treba biti barbar. / Biti barbar znači: početak, mogućnost, stvaranje. (Nietzsche, Whitman, Dostojevski barbari su, jer su počeci.) Mi smo Jugoslaveni barbari.“¹⁸⁹ S druge strane, Ljubomir Micić u članku *Duh zenitizma* tvrdi: „[Kraljević Marko i Kosovo] (...) To je naše juče - barbarsko juče, a mi ne ćemo više da smo barbari. Ne treba biti barbar! (...) Poslednji barbari preteče su samo prvih Zenitista)¹⁹⁰. Tokin barbarstvo izjednačava s mogućnošću novog početka i sukladnog kreativnog izraza, dok Micić u njemu vidi tek prvi korak do postizanja toga cilja. Čak i ako se Micićevo neopravdavanje barbarstva uzme u obzir kao nešto negativno - nedostatak kulture i znanja, ono je i dalje očigledno potrebno kako bi se postigao viši stupanj barbarogenija te se utoliko njihova mišljenja mogu djelomično pomiriti. U pokušaju davanja barem jedne od pojednostavljenih definicija za termin barbarogenija moguće je reći da predstavlja utjelovljenje zenitističkog odnosa prema tradiciji i novi početak čiji su nositelji dosada smatrani perifernim skupinama.

Pitanje koje se nameće u ovome kontekstu je postoji li poveznica između poznatoga opusa Vjere Biller i ideje barbarogenija ili barbarstva uopće? Naslov neobjavljenog rada Mirjam Wilhelm *Jugoslawische Avantgarde und Zenitismus. Reflexionen zu künstlerischen Selbstbildungen im Sujet des (barbarischen) Kindes*¹⁹¹ daje naslutiti da je autorica sklona motiv djeteta povezati s barbarstvom. Iako vizualni sadržaj Billerinih radova ne sugerira veze s Micićevim idejama „čoveka-heroja“,¹⁹² moguće je pronaći određene dodirne točke između Billerinovog motiva djeteta i zenitističkog shvaćanja barbarstva, posebice Tokinovog. Iz te se perspektive učestala uporaba dječjeg lika sagledava kao simbol osobe početka i mogućnosti, neiskvarene mladosti i širokog kreativnog potencijala. Iako je barbarstvo za Micića pozitivna

¹⁸⁶ IVA GALIŠIĆ, TIJANA VUJOŠEVIĆ, *I am Barbarogenius: Yugoslav zenitism of the 1920s and the Limits of Performativity u: Slavic and East European Journal*, 60/4 (2016.), 718-743, 719.

¹⁸⁷ MICIĆ, *Duh zenitizma* (bilj. 175), 5.

¹⁸⁸ „Jugoslavenska kultura je tuđa, divlja i gnjila jabuka./ Naša je prednost što nemamo „kulturne tradicije“,“ MICIĆ, *Duh zenitizma* (bilj. 175), 5.

¹⁸⁹ MICIĆ, GOLL, TOKIN (bilj 184), 14.

¹⁹⁰ MICIĆ, *Duh zenitizma* (bilj. 175), 5.

¹⁹¹ WILHELM (bilj. 4)

¹⁹² LJUBOMIR MICIĆ, *Savremeno novo i slućeno slikarstvo*, u: *Zenit* 10(1921.), Zagreb, 11.

osobina zato što predstavlja odklon od zapadne europa, ali i korak ka postizanju barbarogenija koji je nužno „jugobalkanski pratip čovjekheroja,“¹⁹³ Tokin epitet barbarskoga daje i Nijemcu Nietzscheu i Amerikancu Whitmanu zahvaljujući njihovim postignućima, a bez obzira na njihovu narodnost ili rasu. Drugim riječima, iako djeca sa slika nemaju doticaja s idejom barbarogenija, ona se mogu u „zenitističkom smislu“ smatrati barbarskom. Unatoč tome teško je reći koliko je Biller bila bliska radikalnim idejama koje su zastupali zenitisti. Za vjerovati je da jest bila upoznata s njihovim programom zbog prijateljstva s Micićem, ali nepoznato je koliko je to utjecalo na njezino stvaralaštvo.

11.2 Zenitističko slikarstvo

Jedini danas poznati pasteli Vjere Biller *Zenit* i *Pet godina Zenita 1921-1926* napravljeni su za izložbu 1924. godine i kao pozdrav petoj godišnjici časopisa 1926. godine. Budući da su rađeni isključivo za sudjelovanje u djelovanju pokreta, vjerojatno po narudžbi, moguće je otvoriti pitanje na koji se način Billerina likovna ostvarenja za *Zenit* uklapaju u estetiku zenitizma i koje su joj tematske ili formalne kvalitete radova omogućile narudžbe.

Časopis *Zenit* je ostvario internacionalnu popularnost zahvaljujući tekstovima i reprodukcijama čeonih osoba ekspresionizma, kubizma, futurizma i konstruktivizma. Unatoč suradnji Micić u *Manifestu zenitizma* navodi: „ekspresionizam, kubizam, futurizam - mrtvi su. Mi smo produženje linije - na više.“ Iako djeluje kao da autor ne podržava navedene pravce, Micićev članak *Savremeno novo i slučajno slikarstvo*, također iz 1921. godine, dodatno obrazlaže njegov stav: „Meni se u sledećoj perspektivi ukazuju tri najjače mogućnosti našega i budućega vremena: Zenitizam: pesništvo - filozofija / Ekspresionizam: Slikarstvo - Muzika / Kubizam: skulptura - arhitektura.¹⁹⁴ Zenitizam, dakle, poznaje forme koje preferira, ali sam ne daje konkretna likovna rješenja već funkcionira kao svojevrsna „duhovna osnova“ za postojeće pravce koje uvažava i u kojima vidi potencijal. Naivni ekspresionizam Vjere Biller utoliko se uklapa u Micićev idealni koncept umjetnosti kao stil koji je podoban za korištenje u slikarstvu.

Unatoč tome što se zenitizam ostvaruje kroz pjesništvo i filozofiju te ne poznaje vlastiti likovni izraz, Micić daje predodžbu kako bi on mogao izgledati: „Zenitističko slikarstvo.

¹⁹³ MICIĆ, *Savremeno novo i slučajno slikarstvo* (bilj. 192), 11.

¹⁹⁴ MICIĆ, *Savremeno novo i slučajno slikarstvo* (bilj. 192), 11.

Njegova mogućnost (...) postoji. Jugoistočna melanholija i mistika, apstraktnost i duhovno predanje. Početak: boja, linija, reč, ideja, misao, pesma, filozofija: REČ U OKVIRU SLIKE.“¹⁹⁵ Opis dakako nije dovoljno detaljan ni precizan da bi se na temelju njega mogao stvoriti novi, dosada neviđeni likovni pravac i moguće je zaključiti da i definiranje takozvanog „slučenog slikarstva“ ide u prilog zenitzizmu kao utopijskoj avangardi koja se oslanja na programatske tekstove. Iz druge perspektive, tekst je čitljiv i kao pokazatelj postojećih slikarskih značajki koje Micić preferira, čime se istovremeno otvara i mogućnost pronalaska poveznice sa pastelima Vjere Biller.

Micićeva smjernica „Reč u okviru slike“ može se tumačiti dvojako; kao slikovna ili pisana poruka, a Billerin pastel na papiru *Zenit* iz 1924. godine moguće je promatrati s oba stajališta. Riječ je o prikazu troje djece u apstrahiranom brežuljkastom pejzažu sa naznakama vegetacije u gornjem desnom kutu i tehnologije, zupčanika i kotača, u donjem lijevom. Djeca obojene kože naizgled ne pripadaju istoj rasi, a razlike među njima dodatno su naglašene udaljenošću likova unutar prikaza i bojom brežuljaka na kojima stoje, a koji vjerojatno simboliziraju različite kontinente. Ipak, veza se ostvaruje velikim ćirilicnim natpisom nepravilna oblika; „Zenit.“ Vedar kolorit i interakcija djece ostvaruju optimističnu atmosferu koja djeluje utopijski i zasigurno nosi poruku mira i međusobne tolerancije. Takva tematika bliska je Micićevim antiratnim idejama.¹⁹⁶ Čitav prizor djeluje kao jasno čitljiva antiratna poruka pa se može promatrati kao slikovna „reč u okviru slike.“ Micićevo bavljenje književnošću i veličanje mogućnosti riječi da dopru do ljudi više nego slike¹⁹⁷ ipak ostavlja mogućnost da se „riječ“ odnosi na nju u doslovnom smislu. Teško je zamisliti bilo koju riječ koja bi zastupala zenitzizam bolje od „najviše inkarnacije Svepostojanja“ i „magične riječi“¹⁹⁸ - *Zenit*. Analiza pokazuje da se Billerini pasteli za *Zenit* u estetiku pokreta uklapaju stilski, odabirom ekspresionizma, i tematski, propagirajući antiratne poruke i utopijske ideje.

¹⁹⁵ MICIĆ, Savremeno novo i slučeno slikarstvo (bilj. 192), 12.

¹⁹⁶ „Zemlja za je čoveka brata, a ne za ubicu!“ MICIĆ, GOLL, TOKIN (bilj 184), 8.

¹⁹⁷ „Slika nikada ne prodire u dušu kao reč.“ MICIĆ, Savremeno novo i slučeno slikarstvo (bilj. 192), 12.

¹⁹⁸ MICIĆ, GOLL, TOKIN (bilj 184), 5.

12. Zaključak

Problem u istraživanju stvaralaštva Vjere Biller zasigurno predstavlja skroman broj njezinih sačuvanih radova i nedostatak pisanih izvora koji spominju umjetnicu. Zahvaljujući istraživačkim naporima dr. sc. Irine Subotić i Mirka Ćurića, danas je moguće dobiti relativno precizan uvid u Billerine biografske podatke i sudjelovanje u najpoznatijim avangardnim pokretima početka 20. stoljeća. Kao važan izvor pojavljuju se i sačuvana pisma koje je Vjera Biller slala pjesniku i uredniku „Zenita“ Ljubomiru Miciću 1923., 1924. 1927. i 1928. godine, a koja su 1980. godine prepisana i objavljena zaslugom Vide Golubović. Publikacije troje autora, uz nekolicinu drugih poput Karle Bilang i Jadranke Vintehalter, korištene su kao osnova za vlastito istraživanje. Ono je bilo fokusirano na smještaj stvaralaštva Vjere Biller u kontekst političkih događanja, popularne kulture i avangardnih pokreta u kojima je sama sudjelovala; MA, Der Sturm i Zenit. Budući da sporni pokreti nemaju jedinstveno stilsko opredjeljenje, a svoje ideje o umjetnosti proklamiraju kroz programatske tekstove, opus Vjere Biller analizirao se kroz komparaciju s manifestima te tekstovima kataloga izložbi i časopisa. Korištenjem primarnih izvora prepoznali su se mogući utjecaji na umjetnicu i posljedično obogatilo sadržajno i formalno razumijevanje njezina stvaralaštva.

Vjera Biller je u radu najprije predstavljena kroz pregled biografskih podataka. Njezin je opus obrađen kroz analizu poznatih djela te prepoznavanje stilskih i tematskih značajki, a dobivene spoznaje su potom smještane u kontekst europske avangarde. Analizom korespondencije Vjere Biller i Ljubomira Micića u radu su iznesene nove informacije o njezinom životu i stvaralaštvu. Billerino vlastito svjedočenje o životu obitelji u Zagrebu trebala bi biti dovoljna potvrda za uvrštavanje grada u biografiju unatoč nedostatku više podataka o tom periodu selidbe. Informacija iz ulomka Billerinog pisma Ljubomiru Miciću otkriva da je umjetnica do 3. ožujka 1924. godine radila u tehnici ulja, pastela i tempere, ali ne i linoreza, zbog čega bi se datacija linoreza trebala izmijeniti sa 1921./1922. godine na sredinu dvadesetih godina 20. stoljeća ili, konkretnije; „nakon 1924. godine.“ Nadalje, linorezi se ne spominju u katalozima u vrijeme Billerinog najintenzivnijeg razdoblja izlaganja kada u galeriji *Der Sturm* (1921.-1922.) izlaže čak 26 radova, neke čak i više puta. Za pretpostaviti je da bi radovi nastali upravo u to vrijeme također bili zastupljeni na izložbi. Dosadašnja datacija bazirala se na tipu mode i karakterističnim bubi frizurama koje nose ženski likovi. Budući da su one bile itekako popularne i sredinom dvadesetih godina, tip mode može se uzeti kao dodatna potvrda informacija u pismu.

U radu su predstavljene vlastite analize čitavog poznatog opusa Vjere Biller. Riječ je o šest linoreza: *Tržnica, Ostaria, Šetnja Venecijom, Gondola Trg svetog Marka, Stara prodavačica kestena*, dva pastela na papiru; *Zenit, Pet godina Zenita 1921.-1926* i pastelnu *Željeznica* koji je poznat samo iz reprodukcije. Temeljem analiza definirane su osnovne karakteristike stila Vjere Biller, a to su: pripadnost ekspresionizmu, korištenje elemenata primitivne umjetnosti, stilizacija i linearno oblikovanje te utjecaji popularne kulture. Kao osobna značajka stila pojavljuje se način karakterističnog predočavanja lika djeteta sa velikim bademastim očima i malim usnama. Iako linorezi i pasteli na papiru dijele stilske odrednice, osnovnu razliku među njima čini emocionalni doživljaj djela. Linorezi djeluju tmurno, sjetno i meditativno, dok pasteli sadržajem i koloritom ostavljaju dojam optimizma. Brojčano prevladavanje izgubljenih pastela na papiru daje naslutiti da se dva sačuvana (*Zenit* i *Pet godina Zenita (1912.-1926.)*) trebaju sagledavati kao stilski reprezentativni za Billerin opus unatoč tome što su trenutno u manjini. Temeljem poznatog dijela opusa i naziva slika koje je umjetnica izložila u galeriji *Der Sturm* 1921. godine moguće je zaključiti da je njezina glavna tematska preokupacija „dječji svijet“ i njemu srodni motivi. Venecijanska serija linoreza otkriva turizam kao još jednu od manjih tematskih odrednica, dok odabir motiva utopije i odnosa prema tehnološkim dostignućima vidljiv u pastelima rađenim za *Zenit* zasigurno potječe iz ideologije pokreta. Iako se teorija o autoportretima na seriji linoreza može pokazati održivom, ne postoje pisani zapisi ili svjedočenja umjetnice koja bi ju konačno potvrdila. Poznavanje povijesnog konteksta i popularne kulture početka 20. stoljeća posebno je značajno u valorizaciji Billerinih tematskih preokupacija. Motivi na pastelima posljedica su napretka tehnologije i znanosti, ali i želje za mirom nakon strašnih ratnih stradanja. Jednako tako Biller prikazuje turističke motive u vrijeme kada je turizam bio privilegija elita, a odjeća i frizure likova pokazuju poznavanje i praćenje modnih trendova. Promatranjem Billerinog opusa u kontekstu popularne kulture s početka 20. stoljeća njezin se odabir tematike pokazao izrazito aktualnim odrazom svoga vremena.

Korištenjem manifesta, programatskih tekstova te tekstova kataloga izložbi i časopisa napravile su se poveznice između Vjere Biller i europskih avangardnih pokreta u kojima je sudjelovala. U promatranju veze Biller i pokreta MA korišten je tekst Ivana Hevesya iz časopisa *MA* 4/1(1919.) koji je, umjesto kataloga, predstavio *Sedmu grafičku izložbi MA* na kojoj je sudjelovala i Vjera Biller. Autor problematizira mogućnosti uporabe grafike i načine na koji se ona uklapa u ciljeve umjetnosti pokreta. Grafiku se promatra kao tehniku srodnu slikarstvu, ali podobniju za prikazivanje novih ideala zbog oslobađanja od korištenja boje i oponašanja

prirode. Iako to vjerojatno nisu bile karakteristike Billerinih pastela iz 1919. godine, značajke su primjenjive na njezin kasniji dio opusa u linorezu čime se otvara mogućnost utjecaja Hervesyevog teksta. Osim utjecaja na linoreze, moguće je da inspiracija za izradu pastela sa obilježjima plakata također dolazi iz suradnje s pokretom MA. Tekst *Plakat i nova slika* promatran je kao manifest slikarstva MA u kome Lajos Kassák zagovara izradu umjetničkog plakata u svrhu širenja aktivističkih ideja, za što smatra da tradicionalni mediji slikarstva nisu dostatni. Upadljiv kolorit, korištenje natpisa, stilizacija likova i izostavljanje detalja na Billerinim pastelima *Zenit* (1924.) i *Pet godina Zenita 1921-1926* (1926.) približavaju ih značajkama plakata. Utoliko je moguće da su pasteli iz 1919. godine također bili nositelji obilježja plakata ili da je sudjelovanje sa pokretom MA tek usmjerilo Biller prema sličnom likovnom izričaju.

Već na prvome izlaganju u galeriji *Der Sturm* u sklopu 98. izložbe u lipnju 1921. godine Vjera Biller je predstavljena kao glavna izlagačica uz Rudolfa Bauera sa čak 26 radova, a nakon toga je na skupnim izložbama izlagala još četiri puta. Njezina česta zastupljenost u galeriji vjerojatno je rezultat podudaranja Billerinog „dječjeg,“ naivnog ekspresionističkog, stila sa Waldenovim umjetničkim preferencijama. One su predstavljene kroz tekst *Novo slikarstvo* (1919.) u kome autor potiče pronalazak društvom neuvjetovanih ljudskih karakteristika i njihovu materijalizaciju u umjetničko djelo. Procjena utjecaja umjetnika *Der Sturm* na Billerin odabir tehnike ovisi o dataciji linoreza. Ako se linorezi datiraju u 1921./1922. godinu, tada je veća vjerojatnost da je *Sedma grafička izložba MA* potaknula Vjeru na korištenje sporne tehnike. S druge strane, ukoliko linorezi nastaju tijekom ili nakon 1924. godine, veća je mogućnost da Biller stvara inspirirana umjetnicima okupljenim oko Herwartha Waldena. Stilski i tematski se posebno ističu sličnosti linoreza Vjere Biller i drvoreza ekspresionističke slikarice Gabriele Münter. Obje su umjetnice zastupljene na izložbi *Sturm Frauen* u Frankfurtu 2015., ali njihove oblikovne sličnosti i zajedničke tematske preokupacije do sada nisu bile obrađivane.

Teško je sa sigurnošću tvrditi koliko je Vjera Biller bila bliska radikalnim idejama koje su zastupali zenitisti, ali sasvim sigurno jest bila upoznata s njihovim programom. Analiza Biller u kontekstu *Zenita* fokusirala se na ideje barbarogenija i barbarstva te pokazala određene poveznice između zenitističkog shvaćanja umjetnosti i stvaralaštva Vjere Biller. Uvidom u Micićeve radikalne ideje barbarogenija postaje jasno da vizualni sadržaj Billerinih radova njima nije blizak, ali moguće je pronaći dodirne točke između motiva djeteta i shvaćanja barbarstva koje Boško Tokin iznosi u *Manifestu zenitizma*. Iz te se perspektive učestala uporaba dječjeg lika sagledava kao simbol osobe početka i mogućnosti, neiskvarene mladosti i širokog

kreativnog potencijala. Analiza članka *Savremeno novo i slućeno slikarstvo* Ljubomira Micića i pastela *Zenit* koji je 1924. godine Vjera Biller napravila za istoimeni pokret pokazala je vezu između umjetnićinih likovnih ostvarenja i idejne estetike zenitizma.

Pitanje konaćnog broja radova Vjere Biller je otvoreno, a naponi u pogledu njegova rješavanja otežani umjetnićinom ćestom selidbom i prodajom radova. Iako skroman, saćuvani dio opusa ipak svjedoći o Vjeri Biller kao relevantnoj umjetnici koja je zahvaljujući stilskoj i tematskoj aktualnosti zaslućeno izlagala s najznaćajnijim umjetnicima poćetka 20. stoljeća.

13. Popis literature

1. ANTIĆ, LJUBOMIR Hrvatska politika u 20. stoljeću, u: *Hrvatska revija* 1 (2001.), Matica hrvatska, Zagreb
2. BILANDŽIĆ, DUŠAN *Hrvatska moderna povijest*, Golden marketing, Zagreb, 1999.
3. BILANG, KARLA *Frauen im Sturm. Künstlerinnen der Moderne*, AvivA Verlag, Berlin, 2013.
4. CRAFTON, DONALD *Before Mickey: The Animated Film 1898-1928*, University of Chicago Press, Chicago, 1993.
5. ĆURIĆ, MIRKO *Vjera Biller umjetnica u zenitu oluje*, Đakovački kulturni krug, Đakovo, 2019.
6. *Der Sturm* (ur.) Herwarth Walden, 138/139(1912.), Berlin
7. *Der Sturm* (ur.) Herwarth Walden, 152/153(1913.), Berlin
8. *Der Sturm Achtundneunzigste Ausstellung: Rudolf Bauer Vjera Biller*, katalog izložbe, (ur.) Herwarth Walden, Berlin, 1921.
9. *Der Sturm Hundertste Ausstellung: Zehn Jahre Sturm*, katalog izložbe, (ur.) Herwarth Walden, Berlin, 1921.
10. *Der Sturm Hundertelfte Ausstellung: Serge Charchoune, Helene Grünhoff*, katalog izložbe, (ur.) Herwarth Walden, Berlin, 1922.
11. *Der Sturm Hundertviersehnte Ausstellung: Alexander Bortnyik Paul Fuhrmann, Oscar Nerlinger*, katalog izložbe, (ur.) Herwarth Walden, Berlin, 1922.
12. *Der Sturm Neunundneunzigste Ausstellung: Paul Klee, Hans Mattis Teutsch*, katalog izložbe, (ur.) Herwarth Walden, Berlin, 1921.
13. *Gabriele Münter* (<https://www.britannica.com/biography/Gabriele-Münter>) pristupljeno: 20.12.2019.
14. GALIŠIĆ, IVA, VUJOŠEVIĆ, TIJANA *I am Barbarogenius: Yugoslav zenitism of the 1920s and the Limits of Performativity u: Slavic and East European Journal*, 60/4 (2016.)
15. GAMULIN, GRGO *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća 1*, Naprijed, Zagreb, 1997.
16. *German expressionist woodcuts*, (ur.) Shane Weller, Dover publications, inc., New York, 1994.

17. GOLUBOVIĆ, VIDA, Pisma Vjere Biller Ljubomiru Miciću u: *Književna reč*, 154 (1980.), Beograd
18. GOLUBOVIĆ, VIDA, SUBOTIĆ, IRINA *Ljubomir Micić* (URL: <http://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/kolekcija/LJUBOMIR-MICIC~pe4475/>) pristupljeno: 11.08.2019.
19. HORVAT, MATO *Spomenica Hrvatskog pjevačkog društva Sklad – Preradović u Đakovu 1863-1939*, Đakovo, 1939.
20. *Lajos Kassák, The advertisement and the modern typography*, (ur.) Ferenc Csaplar, Kassák Museum, Budimpešta, 1999.
21. *Ljubomir Micić* (URL: https://monoskop.org/Ljubomir_Mici%C4%87) pristupljeno: 11.08.2019.
22. *MA* (URL: <https://monoskop.org/MA>) pristupljeno: 15.12.2019.
23. *MA* (URL: <http://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/kolekcija/MA~pe4459/>) pristupljeno: 15.12.2019.
24. *MA Irodalmi és képzőművészeti folyóirat* (ur.) Lajos Kassák, 1/1(1916.), Budimpešta
25. *MA. Irodalmi és képzőművészeti folyóirat* (ur.) Lajos Kassák, Bela Uitz, 4/1 (1919.), Budimpešta
26. MAGAŠ BILANDŽIĆ, LOVORKA *Vjera Biller and the International Avant-garde in the 1910s and 1920s – at the Crossroads between MA, Der Sturm and Zenit* (URL: <https://www.bib.irb.hr/776995>) pristupljeno: 7.10.2019.
27. MANSBACH, S. A. Confrontation and Accomodation in the Hungarian Avant-Garde, u: *Art Journal*, 49 (1990.)
28. MEDIĆ POSAVEC, TATJANA, POSAVEC, VLADIMIR *Povijest*, Profil, Zagreb, 2012.
29. MICIĆ, LJUBOMIR Duh zenitizma u: *Zenit* 7/7(1921.), Zagreb
30. MICIĆ, LJUBOMIR, GOLL, IVAN, TOKIN, BOŠKO, *Manifest zenitizma*, Zagreb, 1921.
31. MICIĆ, LJUBOMIR Savremeno novo i slučeno slikarstvo, u: *Zenit* 10(1921.), Zagreb
32. *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975.*(ur.) Ljiljana Kolečnik, Petar Prelog, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012.
33. *Overview of His Life* (URL: <https://www.charliechaplin.com/en/articles/21-overview-of-his-life>) pristupljeno: 5.12.2019

34. *Popularna kultura* (URL: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=49511>) pristupljeno: 3.12.2019
35. *Povijest hrvatskog naroda 1860-1914* (ur.) Jaroslav Šidak, Mirjana Gross, Igor Karaman, Dragovan Šćepić, Zagreb, 1968.
36. *Prodori avangarde u hrvatskoj umjetnosti prve polovice 20. stoljeća* (ur. Jadranka Vinterhalter), (katalog izložbe), Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2007.
37. ROYDE-SMITH, JOHN GRAHAM, HUGHES, THOMAS A. *World War II* (URL: <https://www.britannica.com/event/World-War-II>) pristupljeno: 8.10.2019.
38. SELZ, PETER *German expressionist painting*, University of California Press, Los Angeles, 1957.
39. SEZGIN, ERKAN, YOLAL, MEDET *Golden Age of Mass Tourism It's History and Development* (URL: https://www.researchgate.net/publication/224830358_Golden_Age_of_Mass_Tourism_Its_History_and_Development) pristupljeno: 5.12.2019.
40. SKLAR, ROBERT, COOK, DAVID A. *History of the Motion Picture* (URL: <https://www.britannica.com/art/history-of-the-motion-picture>) pristupljeno: 5.12.2019.
41. SUBOTIĆ, IRINA Vjera Biller (1903.-?), u: *Zenit i avangarda 20ih godina* (katalog), Narodni muzej, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1983., 90.
42. SUBOTIĆ, IRINA, Vjera Biller, u: *Sturm-Frauen: Künstlerinnen der Avangarde in Berlin 1910-1932*, Schirn Kunsthale, Frankfurt, 2015.
43. ŠUVAKOVIĆ, MIŠKO *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005.
44. TOTH, EDIT *From activism to kinetism: modernist spaces in Hungarian art 1918-1930 Budapest - Vienna - Berlin*, (doktorska disertacija,) The Pennsylvania State University, 2010., 1. (URL: https://etda.libraries.psu.edu/files/final_submissions/1918) pristupljeno: 15.12.2019.
45. Vjera Biller, u: *Likovna enciklopedija Jugoslavije 1*, (ur.) Žarko Domljan, Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, Zagreb, 1984.,
46. WALDEN, HERWARTH *Die Neue Malerei*, Berlin, 1919. (URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/walden1919/0007/image>) pristupljeno: 17.12.2019.
47. WEST, SHEARER *The visual arts in Germany, 1880 - 1937, Utopia and Despair*, Manchester university press, 1988.

48. WILHELM, MIRIAM *Vjera Biller - Jugoslawische Avantgarde und Zenitismus. Zur künstlerischen Selbstbildung im Sujet des barbarischen Kinde* (URL: <https://uol.de/graduierntenkolleg-selbst-bildungen/5te-generation/mirjam-wilhelm>) pristupljeno: 7.10.2019.
49. *World war I casualties* (URL: <http://www.centre-robert-schuman.org/userfiles/files/REPERES%20%E2%80%93%20module%201-1-1%20-%20explanatory%20notes%20%E2%80%93%20World%20War%20I%20casualties%20%E2%80%93%20EN.pdf>) pristupljeno: 8.10.2019.
50. *Zenit*, (ur.) Ljubomir Micić, 25(1924.), Beograd

14. Popis ilustracija

Slika 6. Vjera Biller, *Trg svetog Marka*, 1921., linorez, 49.7 × 34.7 cm, Narodni muzej u Beogradu

Slika 7. Vjera Biller, *Gondola*, 1921., linorez, 34.7 × 49.7 cm, Narodni muzej u Beogradu

Slika 8. Vjera Biller, *Tržnica*, 1921., linorez, 49.7 × 34.7 cm, Narodni muzej u Beogradu

Slika 9. Vjera Biller, *Osteria*, 1921., linorez, 49.7 × 34.7 cm, Narodni muzej u Beogradu

Slika 10. Vjera Biller, *Šetnja Venecijom*, 1921., linorez, 49.7 × 34.7 cm, Narodni muzej u Beogradu

Slika 6. Vjera Biller, *Stara prodavačica kestena*, linorez, 49.7 × 34.7 cm, 1921., Mađarska nacionalna galerija, Budimpešta

Slika 7. Vjera Biller, *Željeznica* (Reprodukcija iz časopisa „Zenit“ 25(1924.))

Slika 8. Vjera Biller, *Zenit*, 1924., pastel na papiru, 60.3 × 48.6 cm, Narodni muzej u Beogradu

Slika 9. Vjera Biller, *Pet godina Zenita 1921-1926*, 1926., pastel na papiru, 62.3 × 47.7 cm, Narodni muzej u Beogradu

Slika 10. Gabriele Münter, *Bez naziva*, drvorez (Reprodukcija iz časopisa *Der Sturm* 138/139. (1912.))

Slika 11. Gabriele Münter, *Bez naziva*, drvorez (Reprodukcija iz časopisa *Der Sturm* 152/153. (1913.))

Artistic creation of the Vjera Biller in the context of the European avant-garde

Artist Vjera Biller (Đakovo, 1903 - Hartheim near Linz, 1940) exhibited with some of the most prominent avant-garde movements that left an important impact on contemporary Europe, as well as on the subsequent generations of artists. Thanks to her acquaintances and her current stylistic commitment to expressionism, in the 1920s Vjera Biller exhibited in group exhibitions of the Hungarian MA, Yugoslav Zenit magazine and in the Sturm Gallery in Berlin. Despite the importance of such artistic work, Biller remained relatively unknown to Croatian experts and the public. The lack of publications on the artist created the need for new approaches, analyses and research. In the present thesis, the work of Vjera Biller is processed by analysing famous works and recognizing the stylistic and thematic features, after which the knowledge obtained is placed in the context of the avant-garde movements in which she took part. Since the controversial movements do not have a unique stylistic affiliation and proclaim their ideas about art through programmatic texts, the oeuvre of Vjera Biller is mostly analysed through comparison with manifestos and texts from catalogues of exhibitions and magazines. By looking at the oeuvre of Vjera Biller in the context of history, popular culture and European avant-garde movements, an attempt was made to find possible influences and to enrich the understanding of her oeuvre both on the level of content and form.

Keywords: Vjera Biller, expressionism of Der Sturm, primary sensitivity, „little“ avant-garde, Zenitism, Hungarian Activism