

Српска
Српска

Сарита Вујковић

Српска

◀ Дјевојачко рухо, 1965, уље на платну, 149x130,5 cm, власништво Музеја савремене умјетности Републике Српске
Girl's Dowry, 1965, oil on canvas, 149x130.5 cm, Property of Museum of Contemporary Art of Republic of Srpska

Послијеподне једног љета, 1982, детаљ, уље на платну, 50x50 cm
One Summer Afternoon, 1982, detail, oil on canvas, 50x50 cm



Енвер Штаљо



1931-1991

Enver Štaljo

2010



*Аутопортрет, 1953, темпера на лесониту, 36x50 cm
*Self-Portrait, 1953, tempera on hardboard, 36x50 cm

Сарита Вујковић ТРАНСФОРМАЦИЈА РЕАЛНОГ У СЛИКАРСТВУ ЕНВЕРА ШТАЉЕ

Током дуге умјетничке каријере стваралаштво Енвера Штаље је често презентовано кроз самосталне и колективне изложбе. Његов рад је пратила постојећа ликовна критика, а ликовна и културна јавност је имала похвалан суд о његовом дјелу. Међутим, евидентна историјска дистанца, коју су наметнуле друштвене околности изазване грађанским ратом, као и опште промјене у савременој умјетности, довеле су до неминовне потребе да се бањалучка умјетничка сцена препозна у новим умјетничким узорима, тежећи новијим и савременијим тенденцијама. Колико год дјеловали негирајуће, ново вријеме и нова умјетност наметнули су потребу да се ранија достигнућа, својевремено подједнако отворена ка новом и савременом, сада сагледају из другог угла и кроз нову интерпретацију, редефинишу тумачењем појединачних тежњи, ставова, домета и успјеха.

Умјетничко формирање Енвера Штаље започето педесетих година, одвијало се у друштвеним, политичким и културним приликама послератне Бањалучке, у условима владавине ретроградне идеологије социјалистичког реализма. Било је то вријеме крајње оскудних материјалних прилика нимало подстицајних за младог човјека, какав је био Енвер Штаљо, који се желио бавити умјетничким позивом. Не би требало занемарити да педесете почињу након стравичног Свјетског рата, најразорнијег у новијој историји човјечанства, чији је крај на југословенском простору праћен великом материјалном биједом и оскудицом, а самим тим и застојем на свим пољима умјетничког развоја.

Такође, потпуно је природно педесете сагледати као иницијални импулс културне и умјетничке обнове, и то не само југословенског, већ ширег европског и свјетског културног простора. У том смислу умјетнички процват не треба посматрати као хармонично и идилично раздобље, већ прије свега као изузетно немирно и напето попрште у којем умјетник и интелектуалац није могао да остане политички, а поготово не етички неутралан и пасиван.¹ То су године у којима су умјетници приморавани да сами проналазе одговоре на бројна питања

*Дјела, у чијим легендама није истакнуто власништво, дио су приватне колекције Изете и Аиде Штаљо
*Artworks without property remarks, belongs to Izeta and Aida Štaljo private collection

¹ J. Denegri, *Pedesete: Teme srpske umetnosti*, Svetovi, Novi Sad, 1993, 5–7.

изазивана опречним реакцијама „у распону од интимне побуне до јавне ангажованости“.²

Педесете су године у којима Енвер Штаљо завршава своје школовање, године у којима се укључује у јавни умјетнички живот, који је на општем умјетничком плану препун интелектуалних дилема и полемика које су утицале на проширивање слободе стваралаштва. Поред тога, то је изузетно значајан период у новијој историји Босне и Херцеговине, у којем се из коријена мијењала политичка, друштвена, културна и умјетничка клима. Ово бурно и значајно раздобље није унијело само новине на умјетничком и културном плану, већ прије свега у свакодневном животу у којем се уочавају многобројне промјене настале све већом индустријализацијом и модернизацијом земље.

Као саставном дијелу југословенске заједнице и у Босни и Херцеговини су се осјетиле промјене непосредног изласка из чврстог „совјетског загрљаја“ али и постепена, не одмах видна, отварања ка разнородним утицајима са Запада. Нове промјене и утицаји далекосежно су дјеловали на стварање плодног и интригантног културног миљеа чија ће се струјања на овом средишњем простору југословенске заједнице јасније уобличавати тек током наредних деценија.

Не би требало занемарити да је то вријеме социјалистичког поретка које је тежило да уклони концепт класичних подјела и да кроз принцип опште једнакости негира материјалну, правну и формалну неједнакост појединца. Сматрало се да сваки појединац треба учествовати у равноправном раду, а његова друштвено активна улога чинила га је доступним и спремним да се ангажује у свим друштвеним сферама, на пољу рада, политике, образовања, науке и културе.

Идеју о трансформацији свијета и обликовању новог срећнијег живота, а са њим и новог умјетничког система, материјализовала је сама комунистичка партија свјесним укрштањем естетских и политичких циљева. Предратна утопистичка пројекција, покренута током рата у конкретну акцију озваничену на Првом конгресу совјетских књижевника у Москви 1943.

² Исто.



Енвер Штаљо у атељеу, Долац, 1957.
Enver Štalo in the studio, Dolac, 1957

године, именована као социјалистички реализам са првенственим циљем да прослиједи канонизовану идеолошку поруку, естетски редуковану смањеним избором мотива и суженом иконографијом, показала је своју апсолутну немоћ посебно у сликарству.

Поједини изоловани примјери напуштања ових диригованих образаца, како у ширем југословенском оквиру па тако и на простору Босне и Херцеговине, подудара се са одлуком Комунистичке партије Југославије да напусти масован систем агитације и пропаганде и понуди нови идеолошки ревидиран модел тоталитаризма, у којем је доминирао модел социјалистичког хуманизма.³ И даље је то био концепт друштва у којем је Комунистичка партија позиционирана као неприкосновена идејна авангарда. Она је креирала нове апстрактне слободе, односно модел слободне форме и садржајнијег културног стварања.

На извјестан начин то је било одустајање од револуције и утопистичког пројекта трансформације живота. Ова нова платформа отворила је могућност да се у сликарству, али и у

³ М.Тодић, *Фотографија и пропаганда*, ЈУКЗ, Бањалука, 2005, 78.

другим умјетностима, умјесто агресивног социјалистичког реализма појави његова умјеренија варијанта – социјалистички естетизам.⁴ Од тог времена поново су се отвориле заборављене модернистичке дискусије о аутономним естетским принципима слике, успостављајући прекинути континуитет са идејама модернизма и отварајући на тај начин пут слободнијем контакту са умјетничким тековинама Запада.

Од почетка педесетих и током цијелог трајања некадашњег југословенског умјетничког простора, у којем се одвијао институционално организовани умјетнички живот, којег су у основи чинила републичка удружења умјетника, установе за умјетничку едукацију, галеријске установе, чија је излагачка политика била под надзором колективних савјета и управних одбора, а тиме и на сасвим одређен начин под утицајем власти. Умјетничка продукција која настаје у овим специфичним умјетничко - институционалним и политичким приликама послеријатног југословенског „меког“ социјализма, послерије доминантне ере социјалистичког реализма, представљала је по много чему слободан вид умјетничког изражавања. Најприје прокламован у политици, а затим кроз умјетност на сасвим одређен начин и спроведен, овај вид умјетности послужио је као симбол модернизације у тренутку стратешког приближавања Западу.

Овај идеолошки дискурс послужио је као главни модел умјетничке продукције у свим југословенским срединама, а самим тим и на простору Босне и Херцеговине. Без обзира на изражајне разноликости појединих стилских модела, умјетност тог времена заједнички се може обухватити генералним термилошким ознакама. Ове означитељске чиниоце, сродних конотација, сусрећемо иза термилошких ознака као што су послеријатни умјерени модернизам, социјалистички модернизам, социјалистички естетизам, модерни традиционализам, локални и национални модернизам, академизовани модернизам, итд.⁵

⁴ Исто.

⁵ J. Denegri, у: *Jedan vek grafike*, MSU, Beograd, 2003, 18, 19.

Тако заснован систем југословенског послеријатног модернизма изузетно је погодовао оним изражајним моделима и начинима понашања који никада нису заоштравали тонус сопственог умјетничког саопштења, нити су кад дошли до границе ризика, бунта, протеста, критике или радикализације умјетничког језика.⁶

Заједничка карактеристика босанскохерцеговачког сликарства друге половине XX вијека базира се на општој жудњи за проналажењем свог властитог идентитета. У дјелима многих умјетника јасно је видљиво снажно тражење средишњег пута усмјереног ка освајању универзалних језичких постулата с једне, и уважавања локалних особености наслијеђене традиције с друге стране. Њихова бројна умјетничка рјешења успјела су, и поред видљивих разнородних поларитета, да пронађу јединствен заједнички језик.

У том смислу појава четворице младих умјетника у успаваној бањалучкој средини, маргинализованој у односу на сва умјетничка струјања, није само зрачила романтичарским заносом и младалачким ентузијазмом, већ је била и темељ новог културног замаха са свим својим успонима и падовима.

За умјетност коју су стварала Четворица, посматрану из данашњег угла и евидентне историјске дистанце, може се рећи да је била отворена, радознала, самосвјесна умјетност, а против затварања у најуже локалне оквире. Унутар овог идејног и мисаоног концепта није се ишло строго за туђим открићима, нити се у први мах тежило објективном утемељењу у сложене и често противрјечне токове босанскохерцеговачке умјетности тога времена. Наоружани младом, талентом, жудњом да се искажу и потврде, а прије свега свијешћу да се старим истрошеним облицима не може изразити тежња ка модерном животу, нити удовољити захтјевима властитог времена, Мисирлић, Симић, Ђурић и Штаљо понудили су својој средини разне начине за прихватање модерности и савременијег мишљења, не скривајући револт на њен малограђански укус и преживјела схватања.⁷

⁶ L. Merenik, *Ideološki modeli: Srpsko slikarstvo 1945 - 1968*, Beopolis, 2001, стр. 68.

⁷ Азра Бегич, предговор у каталогу поводом 25 година од оснивања умјетничке групе Четворица, *Четворица 1955 –*

Поводом своје прве заједничке изложбе, одржане 1955. године у Бањалуци, Четворица објављују покушај властите синтезе својих аналитичко - критичких и ликовно - естетских мисли у полемичко памфлетистичкој форми својеврсног манифеста који у цијелости гласи:

„У настојању да у ову релативно анемичну ликовну дјелатност нашег града убацимо пар тренутака интензивнијег живота на том културном плану, ми млади по први пут се представљамо овом заједничком изложбом. Она је резултат заједничке жеље да личним ликовним језиком, уз у школи већ научено, кажемо нешто граду у коме живимо и кога волимо. Поред времена и простора и та жеља је зближила нас четири млада човјека, прилично различита у животним назорима и ликовним третманима. Настојимо да стварамо што самосталније и да смо слични у томе да ни са ким нисмо слични. Свој четворици су својствене неке заједничке црте: бавимо се истим позивом, који је у уској вези са нашим сликарским радом, имамо извјесни револт на школску оставштину појмова о пиктуралном занату и функцију сликарства у друштву, и константно смо у оскудици с материјалним средствима, која су за ову врсту дјеловања неопходно потребна. Имамо још нешто заједничко, својствено не само нама, већ свим истинским сликарима, без обзира којем добу и правцу припадају, а то је да стварање схватамо као трансформацију реалног.“

Овај покушај формирања и исказивања свог социјално естетског убојења, полазишта које се најдубље везује за ликовни живот града из којег потичу, уочљив је и током каснијег активног дјеловања Групе, као и у индивидуалним стваралачким активностима Мисирлића, Ђурића и Штаље након њеног распада.⁸

Знајући да се дјело мора укључити у живи друштвени контекст, који је према Валтеру Бењамину условљен мјестом писца – умјетника као критичара – организатора, на сасвим посредан начин Четворица су се питала какав је став дјела према друштвеним – производним

⁸ 1961, Дом културе, Бањалука, 1980. (без пагинације)

⁸ Трагичном смрћу Душана Симића у јесен 1961. године Група се распала, али је остао њен трајан значај у култури средине у којој је дјеловала.



Фуад Балић, Бекир Мисирлић, Алојз Ђурић и Енвер Штаљо, Змијање, 1958.
Fuad Balić, Bekir Misirlić, Alojz Ćurić and Enver Štaljo, Zmijanje, 1958

односима епохе.⁹ Умјесто свијести о објективној стварности, која одређује човјеков положај, сматрали су да постоји свијест о сопственој способности да спозна и одреди свијет и свој властити положај у њему, а самим тим, након тих спознаја, и за активним друштвеним дјеловањем.

Поред веома плодних појединачних умјетничких каријера значајна је ангажованост Четворице на пољу педагошког рада и приближавања визуелне културе бројним генерацијама бањалучких основаца и средњошколаца. Почетне године напора ликовних педагога Штаљо је резимирао у оквиру два текста: *Ликовна креација дјетета* и *Босна у очима дјетета*, објављеним у бањалучким Путевима 1961. године. „Свијет наших брда, наших кућа, наших људи, нашег неба и птица, изникао је на бјелини хартије умивен знацима невиних сунца”, каже Штаљо на једном

⁹ Walter Benjamin, „Pisac kao proizvođač”, u: *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974. 95–113.

мјесту.¹⁰ У оригиналној интерпретацији они су били склони да поистовјеђују истовремено своје дјело и „непатворено визуелно задовољство естетске вриједности“ препознатљиво у ликовним дјелима малишана. Пишући тако о унутрашњем погледу дјетета и једноставности израза у расправи *Ликовна креација дјетета*, Штаљо наводи да „дјеца кад и битке приказују, људи који у њима учествују, постају птице, постају заљубљене голубице, а на бојиштима се појављује цвијеће, као да је борба замијењена плесом љубави, летом осица или цвркутом птица“.¹¹ Из овог поједностављеног тумачења проблемски се издвајају нека од основних могућности релација естетских вриједности у креацији дјетета и умјетника са нужним питањима: Да ли естетску страну дјечијих радова можемо узети као шаблон са издиференцираним законитостима? Да ли нормом можемо вредновати оно што у себи не носи ништа што би подсјећало на каноне? Да ли уопште можемо машту стваралачких идентитета класификовати и стављати под исте калупе, а посебно у дјечијем узрасту и стваралаштву?¹²

Штаљо запажа обојене спознаје као прве асоцијације дјетета, које ослобођене свих парадоксалних захтјева врше „повезивање дјетета са природом“, сматрајући их „основицом наших постојања“. У том смислу он је покушавао осамосталити личност дјетета, а његову ликовну креацију приближити природи, „да се личност отргне од чисто интелектуалне спознаје природе и њених вриједности“.¹³ Остајући досљедан према апсолутној негацији „инвентивног предочавања свијета“, супростављајући се тако најприје према академским канонима цртања и прецртавања, касније и савременим покушајима опште педагошки свеобухватније ликовне свијести на основу које се сматрало да дијете не треба бити упућено у нове тенденције стварања, Штаљо је дефинисао своја педагошка полазишта.

¹⁰ E. Štaljo, „Likovna kreacija djeteta“, *Putevi*, br. 1, Banjaluka, 1961. 57–66.

¹¹ Исто.

¹² B. Kandić, „Vertikale banjalučke kulture: Retrospektivna geneza estetske i likovne misli“, *Putevi*, br. 6, Banjaluka, 1974, 617–634.

¹³ Исто.

У основи овај став је био стваралачки и тицао се ширих умјетничких полемика, међугенерациског размимоилажења и покушаја да се створи интелектуални круг истомишљеника. Поставивши један од основних ликовно - педагошких приступа Четворице: „формирање једне осјетилне и за индивидуални рад способне личности, основа је нашег преображаја“, Штаљо ликовном и педагошком раду подређује интелектуалне спознаје наспрам склопа емоција и инвентивности, сматрајући да „стваралачку игру дјече треба посматрати и са дјецом се радовати“.¹⁴

На извјестан начин он је покушао и политички одредити заједничко схватање „социјалистичког хуманизма“ као шире програмске оријентације социјалног, историјског и естетског односа према ликовном педагошком раду у Бањалуци: „Унесимо у дјечу племенитост, подаримо им могућност да се диве лептировом лету, око слаткастог цвијета, да се заносе идејом братимљења с природом, да у једној процвалој грани нађу задовољство – толико потребно нашем новом хуманистичком покрету, да се боре за мир малих ластавица које су под стрехом њихових кровова савиле себи гнијезда, да чувају најситније ствари своје околине, јер ћемо тако од дјече направити једну дивну племениту гарду поборника хуманизма, нашег социјалистичког хуманизма“.¹⁵

Ове важне педагошке активности, за које су се залагали сви из Четворице, омогућиле су Бањалуци стварање захтјевне и профилисане публике, која је поред посјета изложбама настојала створити и своје приватне колекције. Међутим, захтјеван и ангажован рад са дјецом, често награђиван престижним југословенским наградама, због недостатка институционалног школског оквира није омогућио развој ликовне сцене и није водио умјетничкој активности каквој су Четворица тежили.

Нажалост, плодно тло и поентирана атмосфера није испрофилисала значајнији број

¹⁴ Исто.

¹⁵ E. Štaljo, „Bosna u očima djeteta“, *Putevi*, br. 1, Banjaluka, 1961, 106–107.

школованих умјетника, што је добрим дијелом било проузроковано и односом тадашње „самоуправне заједнице“ према умјетности. Власт није имала слуха за оснивање високошколске установе, нити је хтјела да омогући постојећим умјетницима да им њихов умјетнички позив постане стална професија. Без атељеа, одговарајућег простора за стварање, ослоњени само на своје властите могућности, бањалучки умјетници се нису изборили за позицију да им умјетност постане једино професионално одређење, као и једини извор егзистенције.

Упркос томе, за стваралаштво Енвера Штаље може се слободно рећи да посједује умјетничку нит без ухватљивог обиљежја; он не слика у оквирима модерног, већ ствара своје дјело повезано са неким „ванвременским“ центром. Његово везивање за основно биће које проналази у себи оличено је и узроковано припадањем одређеном поднебљу, гдје је започео свој рад и у којем му је пружена могућност да се развија и проживи живот испуњен чулима, душом, поетиком писане ријечи као одраза мишљења и естетике проистекле из властитих побуда и сазнања.

Исказујући од малих ногу таленат за сликарство, није му било тешко да се након завршене Средње техничке школе одлучи за умјетнички позив.¹⁶ Једина могућност даљег умјетничког образовања у Бањалуци била је Виша педагошка школа са својим ликовним одсјеком на којој је предавао сликар Божо Николић. Овај локални мајстор акварела, скромних умјетничких могућности, али велике жеље да младима представи старе узорне, предавања је темељио на репродукцијама Рачића и Краљевића, а 1952. године своје студенте је водио у Модерну галерију у Загреб на тада представљену изложбу савременог француског сликарства, која је по Миодрагу Б. Протићу рекапитулирала основне покрете модерне умјетности.¹⁷

¹⁶ Прву самосталну изложбу имао је још у осмој години на иницијативу учитељице Софије Томболани која је међу првима открила његову даровитост. Веома рано је испољио стваралачке амбиције и жељу да свој рад представи јавности, самостална изложба одржана 1946. године је на одређен начин обиљежила и његово професионално одређење. Драгојла Тошић, Циклус емисија посвећен Четворици, РТРС, Бањалука, 2004.

¹⁷ А.Бегич, „У знаку Четворице“, из монографије Бекира Мисирлића, Умјетничка галерија БиХ и Умјетничка галерија Бањалука, 1990, 5.



Жена са пијетловима, 1953, уље на платну, 56,5x87,5 cm
Woman with Roosters, 1953, oil on canvas, 56.5x87.5 cm



Младић са гитаром, 1954, уље на лесониту, 58x84 cm
Young Man with a Guitar, 1954, oil on hardboard, 58x84 cm

Међутим, овај тек успостављени школски однос нагло се прекинуо декретом тадашњих власти, када је ликовни смјер на бањалучкој Вишој педагошкој школи укинут, а новостасала генерација се преселила на сарајевску Вишу педагошку школу.

Ове ненадане околности за сликарство Енвера Штаље имале су далекосежан значај. Наиме, тих година у Сарајево, као професор Више педагошке школе долази Раденко Мишевић, чија се умјетност тада кретала у два правца: с једне стране тежи ка интимизму базираном на предратној сликарској традицији, док са друге стране у своје сликарство уноси поједине елементе рустикалности, својеврсне документе о земљи и људима.¹⁸ Мишевићев интимизам, дјелимично везан и за београдско сликарство, суштински је нападан типично босанском атмосфером, мирисима тла, обичним животом људи толико блиским и Енверу Штаљи. Због свега тога професорово сликарство остаје Штаљин узор још дуго година након повратка у Бањалуку.

¹⁸ М. Husedžinović i S. Ćelić, *Radenko Mišević*, Kult B, Sarajevo, 2007, 61.

Младић с крухом, 1956, темпера на картону, 94,5x51,5 cm, власништво Града Бањалука
Young Man with Bread, 1956, tempera on cardboard, 94.5x51.5 cm, Property of City Banja Luka

Ране слике: *Корзо* (1954), *Младић с гитаром* (1954), *Жена с пијетловима* (1953), лишене су идеолошког утицаја, док је онај професорски утицај сведен и примјетан тек толико да би се ухватила нит интерпретативне сродности и континуитета, која их повезује и сврстава у токове босанскохерцеговачког социјалног сликарства.

На сликама *Младић с крухом* (1956) и *Човјек с чашом* (1954) Штаљо ликовне сагледава и гради изнутра, досежући на тај начин, бар на кратко, оне најнеухватљивије и најзагонетније просторе људске индивидуе. Слике су опсервације стварности и то оне објективне настале у имагинарном простору свијести на основу које покушава одгонетнути кључне тачке.

У зависности од идеје коју транспонује на сликарско платно, бирао је средства ликовне експресије и форме. Испрекидани и расути потези, на махове густо нанијети, стварају утисак јаке експресије која у основи овом сликарству даје посебно снажан набој. Ово доста плошно, реално и рационално сликарство, прати јака социјална нота. У првом плану слике истиче се људска фигура која у својим рукама држи неки одређени предмет, цвијеће, чашу, хљеб и сл.

Ово су мотиви сирове реалности, слике депресије и беживотности, на којима позадина има наглашену сиву гаму као јасну алузију на сивило реалности. Утисак безнађа и немоћног мирења са маргиналним друштвеним статусом, свијет уморних и клонулих људи, притиснутих тежином свакодневице, наглашава пројекцију социјалне реалности. Јака социјална нота овога сликарства није плод идеолошких убјеђења, нити је револт на тековине грађанског сликарства, она је само одраз духа и сјећања које је у основи тежило да документује своје вријеме.

Кућа у којој је Штаљо одрастао увијек је била отворена за многе пријатеље без обзира на поријекло, статус и националност. Сретно проживљено рано дјетињство и нагли материјални губитак почетком рата, носио је многе успомене. Често се сјећао када су Назифа, малишана слабог имовинског стања, Штаљини родитељи прихватили у своју кућу, који му је остао доживотни пријатељ. Сјећао се и Авге, грбавог дјетета из сусједства, којем је био заштитник, а који је такође постао дио његове породице.

Често у својим освртима спомиње малу кућу у Долцу, мирном уточишту у центру





Енвер Штаљо на прозору атељеа, Долац, 1960.
Enver Štalo on the window of his studio, Dolac, 1960

Бањалуке, вјешто преправљеном дворишном објекту, једином сачуваном дијелу куће Сејдиновића, мајчиних родитеља, који је остао након савезничког бомбардовања концем Другог свјетског рата. У његовом срцу она је била трајна успомена на сретне дане дјетињства и истинско надахнуће за стваралаштво. Долац је био једино мјесто у којем је потпуно уживао, мјесто стварања, дружења, надахнућа и инспирације.

Слободнија фаза и опуштенији приступ у Штаљином сликарству започиње вјероватно око 1957. године.¹⁹ У овом периоду умјетник се окреће себи, свом властитом окружењу. Видни

¹⁹ В. Грандић, Предговор ретроспективне изложбе Е. Штаље, Умјетничка галерија, Бањалука, 1978, (без пагинације)



Пејзаж, 1960, уље на платну, 98,5x66,5 cm
Landscape, 1960, oil on canvas, 98.5x66.5 cm

су покушаји да се одвоји од фигурације, реалистични третман губи доминацију, палета постаје загаситија, а потези бржи и експресивнији. На почетку ове фазе налази се неколико пејзажа у којима је готово немогуће препознати поједине асоцијације на брдо, шуме или кућу: *Пејзаж* (1959), *Пејзаж I, II, III и IV* (1960). Ових неколико слика довеле су га до самих граница апстракције у којима је видљив неискориштени потенцијал и усмјерење према енформелу. На њима се осјећа евидентна потреба за експериментом и новим тада авангардним узорима који су му, на жалост, били превише далеко.

Упоредо са овим сликама током 1957/58. године ствара већи број акварела, започиње их у вријеме вишемјесечног боравка у Задру. На њима је видљив доживљај конкретног амбијента,



Жене на извору, 1957, акварел, 70x50 cm
 Women at a Spring, 1957, watercolour, 70x50 cm

сусрета са медитеранским поднебљем и животом, тако другачијим од његовог. *Жене које плету мрежу*, *Јежеви* и *Човјек с морским јежевима* слике су флоре, фауне и разних артефаката наталожених у слојевима опажања. Преведене у специфичан линеарни и колористички систем ове слике репродукују мирне, вијековима непромијењене, природне токове живота.

У овом широком спектру тематских преокупација осјећа се потреба за наглашеном естетизацијом мотива, за пажљивом репрезентацијом сваког детаља, како у сликама тако и у цртежима. Иако често тематски идентичан, његов цртеж је више његован као самостална и посебна дисциплина, на којима биљежи људе и атмосферу. Цртежи настали у овом периоду имају уочљиву склоност ка разрађивању реалних обриси и колико год људска фигура била разложена на плохе густог црног потеза, њен основни линеаризам још увијек је видан.



Жене које плету мрежу, 1958, акварел, 56x79 cm, власништво породице Лазаревић Ковачевић
 Women Knitting Fishing Nets, 1958, watercolour, 56x79 cm, Property of Lazarević Kovačević family

Неколико слика мртвих природа сведене гаме *Ентеријер с мртвом природом* (1961) и *Ентеријер с предјелом* (1962), најбоље илуструју настојања у погледу конструктивистичких рјешења. Ово је вријеме када највише експериментише и истражује, период у којем је више него икада био подложен утицајима и промјенама. Његов поетски сиже, чест у свим врстама умјетности тога времена, био је посебан изазов за изналажење субјективне интерпретације те опште теме. Са мањим бројем симболичних форми *Штаљо* на овим сликама изграђује транскрипцију поетског лиризма и трансформацију реалног, темељног става *Четворице*. У загонетној коегзистенцији облика и знакова наслућују се неухватљиви феномени времена, сјеновите слике сјећања, које теже подсјећању и асоцирању на богато босанскохерцеговачко наслијеђе.

Нова концепција, у којој се умјетничка форма према природном облику темељи на асоцијативном односу, све више је узимала маха у босанскохерцеговачком сликарству. Асоцијативни односи на релацији природан облик – умјетничка форма садржани су у процесу стварања, али не као подражавајућа креација те природе већ као симболичан спој који омогућава природну везу и оригиналност.

Модалитет идеја овдје треба схватити као модалитет језика, односно као сопствену структуру која је према ријечима Филберта Мене ослоњена на своју аутономну логику, како у односу према природи, тако и у односу према сваком субјективном чиниоцу који још не учествује у предметности платна. На основу тога слика поприма значење структуре, снабђевене унутрашњом кохеренцијом, која не репродукује ствари, већ их приказује једнаким фигуративним и колористичким вриједностима, приписујући им другачију истину – сликарску истину.²⁰ У основи ове идеје је чисто критички, аналитички и саморефлексиван приступ који Штаљо заузима наспрам сопственог дјела и у погледу сликарства као дисциплине која омогућава континуиране промјене.

Нову промјену која га је водила ка смирености и зрелости, као резултату сигурности и стабилности у приватном животу и доласку зрелијих животних година, Штаљино сликарство доживљава око 1963. године. Његову визуелну преокупацију заокупирао је заборављени свијет тихих одаја наших бака, заборављени предмети раног дјетињства.²¹ Тих година настала је серија ентеријера код којих је средишњи предмет све више прерастао у колијевку, персонификацију извора живота. Овој новој серији слика претходили су цртежи и скице ентеријера, што говори о веома свјесној намјери и припреми да се унесе промјена у раније сликарство. Сва његова пажња је сконцентрисана на средишњи простор који се полако згушњава и затвара у нову форму. Мекоћа и префињеност колористичких партија са лаким сфуматом, даје овом

²⁰ F. Mena, *Analitička linija moderne umjetnosti*, Clio, 2001, 27.

²¹ V. Grandić, *нав. рад*



Ентеријер, 1963, уље на платну, 138,5x118,5 cm, власништво Културног центра Бански двор
Interior, 1963, oil on canvas, 138.5x118.5 cm, Property of Cultural Centre Banski Dvor



Дјевојачко рухо, 1965, уље на платну, 149x130,5 cm, власништво Музеја савремене умјетности Републике Српске
Girl's Dowry, 1965, oil on canvas, 149x130.5 cm, Property of Museum of Contemporary Art of Republic of Srpska

сликарству драж интима и подсјећа на медаљоне у које се ставља најдрагоцјенији предмет.²²

Ово ново сликарско усмјерење праћено је великом промјеном у умјетниковом приватном животу, када 1963. године добија своју прву кћерку, Изету. Рођење дјевојчице пробудило је у њему ново емотивно стање видљиво из сваког потеза киста. Циклус *Колијевке* величанствена је ода родитељству за којом је слиједио циклус слика *Дјевојачко рухо*. Иако произашао из претходног, овај циклус је суптилно наставио интимистичку идеју умотану у карактеристичан свјетлосни сфумато. Пригушени ренесансни сфумато придонио је драматички сликаног призора гдје је пажљиво, по први пут, откривено брижљиво прикупљано рухо.

Дјевојачко рухо на сасвим одређен начин представља персонификацију одрастања и васпитавања кћерки, које се према традицији од раног дјетињства уче и оспособљавају у ручном раду и припреми руха. Дјевојачки ручни рад био је мјерило њихових способности, тј. припремљености за самостални живот, а спремљено дјевојачко рухо сасвим извјесно је и тренутак одласка из родитељског дома.

Ово сликарство је одраз мирне и поуздане пластичке објективизације инспирисане традицијом, усмјерене на предметни свијет и његову сложеност у тој традицији. Палета на овим сликама знатно је свјетлија, чиме се и валеријски регистар боја смањио, а директно сучељавање свијетло – тамних површина битно ублажило.

На овим Штаљиним сликама анализа свјетлости је продубљена и прецизно усмјерена ка стварању атмосфере простора, због чега су валерски односи изграђенији, богатији, распоређени као фино ткање које захвата цијелу површину слике. Боја се тако вјешто утапа у валер, а са њим у материју да би само повремено избила на површину као акценат једне одређене хармоније. Њена основна функција је да подигне емотивно дејство слике, да оживи игру свјетлости и буде основно средство у стварању поезије простора, највећег идеала већине босанскохерцеговачких сликара тога времена.

²² Исто.

Човјек са сепетима и зеленом кишом, 1966, уље на платну, 178x121 cm, власништво Музеја савремене умјетности РС
Man with Baskets and Green Rain, 1966, oil on canvas, 178x121 cm, Property of MCA RS

Штаљо је темељио своје сликарство по узору на Пикаса, тада превасходној и водећој инспирацији југословенског сликарства,²³ који је своја дјела стварао на основу ремек дјела историје умјетности којима се дивио, а да при томе није просто копирао, парафразирао или цитирао своје узоре већ их само апсорбовао пружајући утиске оригиналног и новог. У Штаљином циклусу *Дјевојачко рухо* видљива је дискретна повезаност са Веласкезовим ремек дјелом *Les manines*, на којој проналази и са којом повезује посебне тренутке емоције и одрастања властитог дјетета.

Остајући заокупљен сличним тематским преокупацијама, око 1966. године започиње циклус *Породица*, инспирисан лицима са Змијања. Иако је био очаран љепотом сурове планине, његову пажњу више привлаче људи са грубим лицима и жилавим тијелима који поред те нескривене грубости пружају њжан додир родитељске љубави. Опстанак у немогућем, побједа живота над суровом природом, јасно видљива на мршавим животињама и људским физиономијама, избразданим тежачким животом, основна су преокупација овог сликарства.

Са новом иконографијом дошла је и другачија ликовна структура слике. Старији валерски систем замјењује интензивнија боја, положена плошно и у снажним контрастима. Контура више није са задатком да дефинише облик, загради боју или раздијели површине, већ се претвара у живи и динамичан потез у којем се скрива енергија цијеле слике.

Од половине шездесетих па до катастрофалног земљотреса у Бањалуци 1969. године, физички и емотивно завршава се мирно и идилично раздобље Штаљиног сликарства. Циклуси који слиједе евоцирају успомене, упозоравају на страхове и сјећања и тек ће се пред крај живота вратити идиличној интимистичкој атмосфери.

Шездесете године су на културном и политичком плану обиљежене као период смјена и сукобљавања различитих умјетничких и идеолошких ставова. На ликовном плану почетак

²³ L. Merenik, „Picasso: Harizma socijalističkog modernizma“, *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu*, III/IV, Beograd, 2008, 128–134.



Помозите, инвалид је пао, 1967, уље на платну, 180x130 cm, власништво Умјетничке галерије БиХ
Help, A Cripple Has Fallen Down, 1967, oil on canvas, 180x130 cm, Property of Art Gallery BH

деценије обиљежен је кулминацијом енформела, као једног од видова апстрактне умјетности. Средином деценије појавило се сликарство означено термином „нова фигурација“. Овај нови вид фигуративних усмјерења грана се у одреднице као што су наративна фигурација, поетска фантастика, поп – арт, и друго. Били су то естетски садржаји који ће током сљедеће деценије прерасти у „хладну фигурацију“ и „неоромантизам“.

Хронолошки гледано, шездесете и седамдесете године су у раду Енвера Штаље забиљежене као године интензивније стваралачке дјелатности. Истовремено, то су године и значајније излагачке активности. Штаљо је током свог дугог присуства на бањалучкој ликовној сцени имао само три самосталне изложбе јер је групном излагању давао више предности, него самосталном јавном појављивању, гдје су се на лицу мјеста могли упоредити домети и ставови. Повезивање са Удружењем ликовних умјетника БиХ створило је бројне могућности бањалучким умјетницима за излагања широм Југославије, на III и IV тријенале ликовних уметности у Београду, на Сарајевским салонима, на изложбама Југословенске графике и цртежа у Загребу, али и на босанскохерцеговачким изложбама у иностранству од којих су посебно за Енвера Штаљу значајна излагања у Дижону и Ници.²⁴ Поводом изложбе босанскохерцеговачких умјетника у Дижону француски критичар Жак Ласењ уочио је Штаљино сликарство и записао да „у сликарство које носи обиљежје страшног рата могу се сврстати велике експресивне композиције Стајчића и Штаље, које по својим вокацијама на фантастику могу бити смјештене у оквире сликарских истраживања друга два југословенска умјетника који су већ стекли интернационални углед, Даде (Ђурића) и Величковића“.²⁵ Ово похвално сврставање у сам врх југословенског сликарства, и то из пера веома признатог француског ауторитета, прихваћено је од стране самог умјетника више као коначно признање и вредновање, а мање као покретачки импулс који би му омогућио да свој рад на бољи начин афирмише и покаже.

²⁴ M. Husedžinović, „Prilike“ u: 30 godina likovnog stvaralaštva u Banjaluci, Umjetnička galerija, Banjaluka, 1975, 23.

²⁵ J.Lasaigne, „Des artistes de Bosnie et Herzegovine“, *Les lettres francaises*, n 1332, Paris, 1970.



Половином шездесетих формати слика постају све већи, а дражи интима уступају мјесто експресивнијем изразу. Оно што је било зачето и наглашено у претходној деценији сада добија свој пуни облик. Стојећа мушка фигура, јаким колористичким акцентима мултипликује се из слике у слику: *Човјек са сепетом* (1966), *Човјек са сепетима и зеленом кишом* (1966), *Травар* (1968), и друге. Умножени покрети руку, чворновати прсти, безизражајано лице широм отворених очију, одраз су честих сусрета са карактеристичним ликом травара, врло изражајног и уочљивог човјека, којег је свакодневно виђао на локалној градској тржници. Колорит ових слика је наглашен, а боја нанијета у виду многобројних шарених флека интензивирана.

Градска тржница, трговачко чвориште града још из старих времена, била је Штаљин стални извор инспирације. Како се налазила у непосредној близини куће у Долцу, разноликост боја, жамор гласова, живописност народне ношње и људи пристиглих са разних страна Босанске крајине, стално је привлачила пажњу радозналост сликара. Међутим, њега нису привлачили орнаменти и народни мотиви ношњи, ћилима, чипке или веза, привлачили су га карактери и ликови тих обичних људи у којима проналази мистику и сентименталну ламентацију са историјом и временом.

Трагању за новим и изражајнијим умјетничким донетима претходили су цртежи и скице који су одраз умјетникових размишљања о отуђењу и самоћи човјека. Свој револт на рат, убијање и уопште губљење хуманистичког односа, умјетник је најприје исказао акварелима, а затим и великим форматима слика *Ход по мукама* (1967), *Пад хуманисте* (1967), *Помозите инвалид је пао* (1967) и другим. Иако су алегоријске и симболичне ове Штаљине фигуралне композиције, сасвим су актуелно ангажоване, истовремено су плод тренутног живљења али и много дубљих и интимнијих меморија. Форма им је гротескна, интенција сатирична, а представљају намјерно деформисање појава и стања примитивизма и анахронизма.²⁶

Овим сликарством настојао је да искаже срцбу против насиља на свим меридијанима

²⁶ В. Kandić, „Zapisi o banjalučkom likovnom životu“, *Putevi*, br. 5, Banjaluka, 1967, 461–466.



Послијеподне једног љета, 1982, уље на платну, 50x50 cm
One Summer Afternoon, 1982, oil on canvas, 50x50 cm

која су му се према властитим ријечима уткала у меморију још током Другог свјетског рата: „Сликајући, из себе сам морао да избацам визију дјетета које је у својој дванаестој години гледало наше људе убијене па објешене по нашим липама и кестеновима, у нашем парку дјевојке силоване па убијене, гомиле наших људи убијених на степеницама код Тржнице. То су слике геноцида над невиним које су из мене морале да изађу. Као слике али и као јаук на



Долазак мудраца, 1981, уље на платну, 190x200 cm
Arrival of the Magi, 1981, oil on canvas, 190x200 cm

погроме сваког зла."²⁷

Такође је према властитом свједочењу желио да упозори и на општу дехуманизацију коју је осјећао: „од 1967. године истински сам се ангажовао око човјека и недаћа које га прате, отуђеност, дехуманизација, све модернија средства његовог масовног уништења и унижавања.

²⁷ Из интервјуа: Л. Папић, „Лутање човјекова судбина“, Глас, Бањалука, 9. октобар 1982.

Та фаза има и другу ознаку. Прихватио сам, рекао бих, робусно сликарство, без сувишних појединости и украса, огољено, само с оним што је битно за слику...“²⁸

Својим чврстим убјеђењима и ставовима поставља човјека у средиште збивања као носиоца и актера историјског контекста, како би се материјално и просторно изграђеним облицима властитог живота ослобађао потчињености, намећући на тај начин израз и тежњу да активно мијења и развија визуелну структуру властитог дјела у одређеној средини.

Позадина појединих слика одаје утисак позоришних кулиса, што свакако упућује на још чврсте везе са позориштем.²⁹ Стављањем фигура у први план које запосједају највећи дио видног поља, заузимајући и загушујући већи дио простора, ствара утисак сценичности. Овај утисак се још додатно акцентује фокусирањем пажње на први план као тематском и идејном носиоцу слике. У погледу односа фигура и простора, облици су постали још пластичнији а форма чистија. У основи моделација је подређена некој неодређеној геометријској конструкцији чија је функција да слику јасније дефинише и нагласи.

Почетком осамдесетих Штаљо развија нови сентиментално поетски однос према свијету исказан кроз узбуркан ритам линеарних арабески, конкретних облика и слободније гестуалности. У идејном и иконографском смислу ово сликарство је еkleктично, на извјестан начин то је ликовна трансформација замишљене слике која пројектује предмет као неки одређени симбол. Ова серија акварела на којима се уочава дискретан утицај нове слике доноси предметност која је стекла нову функцију у слици. Она није више подређена само ликовним законима, већ и спољним садржајима којима је окренута и на које жели да дјелује.

Мисаони склоп овог сликарства донекле је недокучив, обиљежен је субјективном перцепцијом, а наглашен у простору слике која дјелује као збирно мјесто нагомиланих представа, облика или фигура. Богатство предметних облика у овом сликарству носи

²⁸ Исто.

²⁹ Од 1959. до 1965. године ради као сценограф, луткар и костимограф у Дјечијем позоришту у Бањалуци, за које га везује велики број приређених представа.



◀ Бременитост, 1982, уље на платну, 30x50 cm
Pregnancy, 1982, oil on canvas, 30x50 cm

низ слободних и занимљивих форми, из којих израња карактеристична људска нога са предимензионираном ципелом: *Послијеподне једног љета* (1982), *Долазак мудраца* (1981), *Силазак старца* (1979).

Слично претходном, и у овој сликарској фази Штаљо наставља да његује плурализам сензибилитета и имагинације сјећања, који му служе као нови стваралачки подстицај. Ово суптилно сликарство произилази из ранијих фаза и готово непримјетно нестаје у сљедећем циклусу.

Из овог новог ликовно - психолошког слоја развиће се специфичан мотив на тему бременитости; тајанствена бременита жена појављује се на сликама. Издужене и линеарно наглашене фигуре не носе више неку изражајну драматичност, чија се присутност раније осјећала, оне су мирне у својој појавности. Линеаризам је носиви пластички чинилац на основу којег се гради специфичан иконички склоп, загонетна коегзистенција знакова од препознатљивих модела до апстрактних форми. Било да фигуре фронтално стоје једна поред друге, или да лебде у неком бестежинском простору, дјелују као дупликат или оптичко умножавање једног мотива чија је функција наговјештај и наглашавање рођења новог живота, тј. долазак прољећа. Ово су слике потиснуте и наглашене чулности, које у својој визуелној сугестији желе да упуте на одређену духовност и смиреност.

Рођење прољећа посљедњи је циклус у Штаљином сликарству, којим на сасвим извјестан начин сублимира претходна искуства. Витална енергија која носи ово сликарство, говори о покушају да се оде још даље, да се на један другачији и нов начин конструише поетска имагинација коју је умјетник носио у себи. Тематски склоп ове сликарске преокупације постао је тиме још општији и универзалнији, носећи у себи слику чисте, чедне и узвишене поетске атмосфере. Ова посљедња фаза Штаљиног сликарства у себи носи помјерања, на моменте апстрактно уопштавање, што јасно говори да је ријеч о пројекцији одређеног унутрашњег простора као скривеног садржаја ауторове психе. Ликови на овим сликама смјештени су у замишљене надреалне просторе, препуштени неком слободном аутоматском односу себе



◀ Старци су дошли у љетни дан, 1991, акварел, 25x32 cm
Old Men Came on a Summer Day, 1991, watercolour, 25x32 cm

исказују ставом и покретом. Колорит овог сликарства у себи носи прозачан пастелни карактер, који више тежи благи и смирености него интензитету. Њен звук је поетичан, гама свјетлија, а хроматика топла, испуњена дискретним односима помно траженим и његованим.

Посљедња слика у овом циклусу, *Старци су дошли у љетњи дан* (1991), истовремено је и посљедња слика у Штаљином сликарству. Са данашње временске дистанце ова се слика може сагледати као пројекција искуства које човек носи према спољном свијету, или као пројекција проживљеног живота, односно као универзална представа о постанку живота који има свој почетак и свој крај.

Током своје дуге стваралачке каријере, Енвер Штаљ се све вријеме емотивно, радно и професионално фокусирао на средину свог формирања и дјеловања, често истичући да је управо из те средине црпио инспиративне побуде и да је у њој проналазио далеке и дубоке духовне изворе. Успио је да изгради лик умјетника као социјално, идејно и политички аутономне особе, у потпуности посвећене својој професионалности. Био је дубоко свјестан властитих коријена, културних темеља и животних услова своје околине, а наслијеђени и лично проживљени „дух мјеста“ сопствене средине трајно је утиснут у дубинско значење његовог дјела. Према свему томе, сликарство Енвера Штаље успјело је да успостави fine и ненаметљиве додире са актуелним и савременим токовима југословенског сликарства, да у бурним збивањима и непрестаним колебањима умјетности друге половине XX вијека пронађе константу и континуитет. Управо та константна и тај континуитет су омогућили да поуздано и стабилно развије своју умјетност која је трајно уткана у вријеме и простор у којем је настала.



Дјевојчица у ентеријеру, 1963, уље на платну, 118x137 cm
Girl in an Interior, 1963, oil on canvas, 118x137 cm

Sarita Vujković

TRANSFORMATION OF THE REAL IN ENVER ŠTALJO'S PAINTING

This monograph is an attempt to present the painting of Enver Štaljo, the doyen of Banja Luka's Group of Four, in a single publication, offer a selective synthesis of his work and make it accessible to the general public. The monograph, third in its series, is a part of the ambitious project of the Museum of Contemporary Art of Republic of Srpska to publish monographs about each of the four Banja Luka artists, whose work assured them a place in the history of art and culture of this region in the second half of the 20th century.

During his long career as an artist, Enver Štaljo's work was often shown in solo and collaborative exhibitions; his career was followed by art critics of the day, his work praised by artistic and cultural circles. However, the definite historical gap, arising from social conditions generated by the civil war, as well as changes shared by all contemporary art, have made it very important for Banja Luka's art scene to identify new models in fine art, aspiring towards more recent, contemporary tendencies. As nullifying as they may seem, the new time and new art have imposed the need to re-examine earlier achievements from a new perspective, those which in their own time were equally open to both the new and the contemporary, and redefine them by reinterpreting them, while also expounding on individual tendencies, dispositions, diapasons and accomplishments.

Enver Štaljo began to develop as an artist in the 1950's; the process of his formation took place in the social, political and cultural circumstances of post-war Banja Luka, in conditions strongly permeated by the retrograde ideology of Socialist Realism. It was a time of extreme poverty, which provided no opportunities that might stimulate a young man like Enver Štaljo, who wished to pursue his vocation as an artist. The fact should not be disregarded that the 1950's ensued a terrible world war, the most devastating in the recent history of humankind, which ended in Yugoslavia only to be superseded by excruciating poverty and privation, consequently leading to stagnation in all disciplines of art.

Similarly, it seems absolutely natural to identify the 1950's as a period of the initial impulses to revive culture and art, not only in Yugoslavia but across Europe and the world. In that sense, the period of prosperity of art should not be viewed as harmonious and idyllic, but primarily as an

extremely turbulent, precarious arena in which no artist or intellectual could remain politically, let alone ethically neutral and passive.¹ In those years, artists were forced to find answer independently many questions arising from contradictory reactions, „ranging from private revolt to public engagement“.²

The 1950's were the decade when Enver Štaljo left school and entered the public art scene, which was, from a general artistic point of view, seriously confronted with intellectual dilemmas and immersed in polemics that had an effect on the freedom of an artist's work and extended its boundaries. Besides, this period was extremely important in terms of the more recent history of Bosnia and Herzegovina, as the political, social, cultural and artistic climate in the country saw a major shift. This significant and tumultuous period did not only bring novelties to the world of art and culture; first and foremost, it brought transformation to everyday life, which visibly changed in a number of ways in the process of industry intensification and modernisation of the country.

Being a constituent part of the Yugoslav Federation, Bosnia and Herzegovina felt the consequences of the country's explicit escape from the iron-tight 'Soviet embrace', as well as the gradual, not immediately visible opening to a variety of Western influences. The new changes and influences had a far-reaching effect in the creation of a fertile and intriguing cultural milieu, whose activities taking place across the central part of the Yugoslav Federation were to assume a clearer form only in the decades that ensued.

The fact should not be forgotten that it was a period during which the socialist regime was working hard to eradicate the concept of traditional social divisions and negate the financial, legal and formal inequality of any single individual by promoting the principle of general equality. It was believed that each person should perform on an equal footing, and that one's socially active role made one available and ready to be engaged in all social domains, those of labour, politics, education, science and culture.

¹ J. Denegri, *Pedesete: Teme srpske umetnosti*, Svetovi, Novi Sad, 1993, pp. 5–7

² Ibid.

The idea to transform the world and build a new, happier life, including a new system of art, was actualised by the Communist Party itself, which purposefully combined aesthetic and political objectives. The pre-war utopian scheme turned into action during the war, as it was made formal at the First Congress of Soviet Writers in Moscow in 1943. Labelled as Socialist Realism, whose prime goal was to disseminate a canonised ideological message, characterised by an aesthetics reduced due to its limited range of subjects and prescribed iconography, proved absolutely impotent, especially in painting.

Some isolated cases of artists who departed from such imposed formulae, in Bosnia and Herzegovina as well as across all of Yugoslavia, coincided with the decision of the Communist Party of Yugoslavia to abandon the system of mass agitation and propaganda and offer a new, ideologically revised model of totalitarianism, strongly marked by a model of socialist humanism.³ Essentially, this was still a concept of society that posited the Communist Party as an unrivalled ideational avant-garde. It created new abstract liberties, i.e. a model allowing free forms and a cultural production that was richer content-wise.

In a way, this meant relinquishing the revolution and the utopian project of the transformation of life. This new platform opened up a possibility for a socialist aesthetics to emerge in painting as well as other arts, as a moderate variety of the aggressive Socialist Realism.⁴ This period saw the rekindling of the forgotten modernist discussions about autonomous aesthetic principles of painting, reconnecting with the ideas of the Modern Movement and freeing the way for more access to tendencies in Western art.

From the early 1950's and for the rest of the existence of the common Yugoslav art scene, art lived its organised, institutionalised life. Basically, artists gathered around republic-based artist associations, schools providing formal training in arts, and galleries whose exhibition policies were controlled by collective councils and managing boards, which meant they were in a very specific way

³ M. Тодић, *Фотографија и пропаганда*, ЈУКЗ, Бањалука, 2005, p. 78

⁴ Ibid.

impacted by the authorities. After a period of domination of Socialist Realism, the art production created in these new special political circumstances as well as circumstances of the institutional art of the 'soft' socialism of post-war Yugoslavia meant free artistic expression in many ways. Initially proclaimed by politicians and subsequently implemented by artists in a very specific way, this art mode signified modernisation in a time when the country was strategically drawing closer to the West.

This ideological discourse served as the principal model for art production across Yugoslavia, including Bosnia and Herzegovina. Regardless of the differences in the materialisation of individual stylistic models, the art of this period can be described using some common denominators. These designative terms, whose connotations correlate, are recognised in terminological descriptors such as moderate post-war modernism, socialist modernism, socialist aesthetics, modern traditionalism, local and national modernism, academised modernism, etc.⁵

The modernism of post-war Yugoslav based on such premises was exceptionally favourable for those patterns of expression and modes of conduct which never raised the pitch of artistic voice or reached a point of risk, revolt, protest, criticism, or radicalisation of the language of art.⁶

One common feature of the painting of Bosnia and Herzegovina in the second half of the 20th century came from the general inclination to find one's own identity. The works of many artists clearly show a painstaking search for a middle path leading to the conquest of universal linguistic postulates on the one hand, and the recognition of local peculiarities of the inherited legacy on the other. Their many artistic solutions succeeded in finding a common language, despite a whole spectrum of stark polarities.

In that sense, the emergence of four young artists in Banja Luka's sleepy community, on the margins of all trends and happenings in art, did not only emanate romantic rapture and juvenile enthusiasm, but also served as the basis for new cultural momentum, with all its ups and downs.

⁵ J. Denegri, in: *Jedan vek grafike*, MSU, Beograd, 2003, pp. 18, 19

⁶ L. Merenik, *Ideološki modeli: Srpsko slikarstvo 1945 - 1968*, Beopolis, 2001, p. 68

Viewed from a contemporary perspective and after a considerable lapse of time, it may be said that the art created by the Group of Four was open, inquisitive and self-aware, and that it refused to be locally bounded. They adhered to this ideational and thinking concept, without emulating strictly other artists' novelties within it, and did not try initially to get on a sound footing in the rather complex and often contradictory trends and tendencies in Bosnia and Herzegovina's art in that period. Misirlić, Simić, Ćurić and Štaljo were armed with youth, talent and desire to show their worth and earn recognition, but most of all they possessed an awareness that human aspiration to live a modern way of living could not be expressed with worn-out models, nor could those models be used to meet the requirements of their time. Accordingly, they offered their local community a number of ways in which to adopt modernity and contemporary thinking, while they did not conceal their revolt with its philistine tastes and old-fashioned attitudes.⁷

On the occasion of their joint exhibition organised in Banja Luka in 1955, the Four published a kind of manifesto, i.e. what they meant to be a synthesis of their analytical and critical, as well as artistic and aesthetic thoughts in the form of a polemic pamphlet. This is its full text:

„In an effort to add some spice to the relatively anaemic art life of our town, we, young painters, present for the first time our work in this joint exhibition. It is a product of our common wish to say something to the town where we live and which we love, using our own language of painting, along with what we learnt in school. Along with this time and place, that wish of ours brought the four of us together, four young men whose outlooks on life and artistic preferences are pretty different. We try to work independently and we resemble one another in that we do not resemble anyone else. All the four of us share some common characteristics: we do the same job, which is closely connected with painting, we are somewhat revolted by the school legacy of notions about the pictorial vocation and the purpose of painting in society, and we are constantly in want of money, which is indispensable when it comes to this type of work. We have one more thing in common, which is not only typical of us, but of all true painters, irrespective of the period and movement they belong to, and that is

⁷ Azra Begić, foreword to the catalogue published on the 25th anniversary of the foundation of the Group of Four, *Četvorica 1955 – 1961*, House of Culture, Banja Luka, 1980 (no pagination)



Кемал Ширбеговић, Енвер Штаљо и Бекир Мисирлић, Венеција, 1961.
Kemal Širbegović, Enver Štaljo and Bekir Misirlić, Venice, 1961

our understanding of creation as transformation of the realistic."

These efforts to formulate and express their social and aesthetic convictions, the initial assumptions which related most strongly to the art life of the town they came from, are also recognisable in the group's later activities, as well as in the individual work and activities of Misirlić, Ćurić and Štaljo after the group came apart.⁸

As they knew one's work had to be integrated in the living social context, which, as Walter Benjamin saw it, is conditioned by the position of the writer – artist as a critic – organiser in a very indirect way, the Four wondered what the position of an artwork is in relation to the social and labour relations in their time.⁹ Instead of awareness of an objective reality, which defines the position of man, they believed there is awareness of one's own capability to perceive and comprehend and

⁸ The group came apart following Dušan Simić's tragic death in the autumn of 1961, but its achievements continue to be important for the culture of the community they worked in.

⁹ Walter Benjamin, „Pisac kao proizvođač“, in: *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, pp. 95–113

define the world and one's position in it, and following this perception and comprehension act in society.

In addition to their highly prolific artistic careers, the Group of Four are also very important for their work in education and for bringing the visual culture closer to many generations of students of Banja Luka's primary and secondary schools. Štaljo briefly described the early efforts of art teachers in two texts, *Creation of Art by Children* and *Bosnia Seen Through a Child's Eyes*, published in Banja Luka's *Putevi* in 1961. „The world of our hills, our houses, our people, our sky and birds has appeared on white sheets of paper, basking in the rays of innocent suns,“ says Štaljo in one of his texts.¹⁰ In their original interpretation, they tended to identify their own work with the „genuine visual pleasure from the aesthetic quality“ recognisable in children's pictures. Thus, writing about children's inner vision and simplicity of expression in the treatise *Creation of Art by Children*, Štaljo says that „even when children present battles, the people taking part in them become birds, they become doves in love, and there are flowers in battlefields, as if fighting had been replaced with a dance of love, flight of wasps or singing of birds.“¹¹ This simplified interpretation allows us to problematise and single out some principal possible relations between the aesthetic qualities found in children's and artists' works, and to ask these essential questions: Can the aesthetic aspect of children's works be taken for a pattern characterised by clearly defined laws? Can norms be used to evaluate something that does not possess any qualities indicative of the canons? Ultimately, can the imagination of creative identities be classified and cast in the same mould, especially when it comes to creation of art by children?¹²

Štaljo conceived the coloured cognitions as children's first associations, which, being free of paradoxical requirements, „connect the child with nature“, and considered them to be the

¹⁰ E. Štaljo, „Likovna kreacija djeteta“, *Putevi*, vol. 1, Banjaluka, 1961, pp. 57–66

¹¹ Ibid.

¹² B. Kandić, „Vertikale banjalučke kulture: Retrospektivna geneza estetske i likovne misli“, *Putevi*, vol. 6, Banjaluka, 1974, pp. 617–634

„foundation of our existence”. In that sense, he tried to make children independent and bring their drawings closer to nature, „in order for personality to break free from purely intellectual cognition of nature and its values”.¹³ In defining his standpoints as an educator, Štaljo remained true to his attitude with regards to the absolute negation of the „inventive presentation of the world”. He thus first opposed the academic canons of drawing and tracing, and later also the then contemporary efforts coming from a more general conception of art education, which promoted the view children should not be instructed about new trends in fine arts.

Fundamentally, this standpoint was innovative and touched upon some wider debates on art, some differences resulting from the generation gap and attempts to create a circle of artists sharing the same intellectual views. In accordance with one of the basic principles of art and teaching he formulated for the Group of Four, claiming that the „formation of a sensitive individual capable of individualist work is the basis of our transformation”, Štaljo gave precedence to a combination of emotions and inventiveness over intellectual cognition in art and the teaching of fine arts, holding the view that „children’s creative play should be observed and children should be joined in their enjoyment.”¹⁴

In a way, he also tried to define the political aspect of the commonly held view of „socialist humanism” as a broader systemic orientation in the social, historical and aesthetic attitude to the teaching of fine arts in Banja Luka: „Let us instil nobility in children’s minds, let us give them a chance to marvel at a butterfly flying, a sweet flower; a chance to get carried away with the idea of being one with nature, get pleasure from a blossoming bough – so much needed by our new humanist movement; a chance to fight for the peace of the little swallows laying nests under the eaves of their houses, watch over the tiniest things surrounding them, because in that way only will we turn our children into a lovely, noble army of proponents of humanism, our socialist humanism.”¹⁵

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ E. Štaljo, „Bosna u očima djeteta”, *Putevi*, vol. 1, Banjaluka, 1961, pp. 106–107

This important work in education, which was an item on the agenda of all four members of the group, helped create a critical, trained audience in Banja Luka, which did not only visit exhibitions but also tried to create private collections. However, the demanding and engaging work with children, for which teachers often won prestigious Yugoslav awards, did not make it possible for a sustainable art scene to develop and did not result in the type of artistic activity the Group of Four had tried to develop, due to the lack of the institutionalised educational framework needed.

Unfortunately, the fertile ground and pointed atmosphere did not produce a substantial number of trained artists, which is largely attributable to the attitude to art of what at that time was known as the „self-governing community”. The authorities did not have enough understanding to start an academy or make it possible for the practicing artists to turn their artistic vocations into full-time careers. Without studios, the right kind of space needed for art, and having to rely on their own resources, Banja Luka’s artists lost the battle to make art their only profession and their only source of sustenance.

Nonetheless, Enver Štaljo’s opus may freely be said to possess an artistic quality which evades labelling. His painting cannot be classed as modern; instead, he created his pieces in relation to a centre ‘out of time’. His binding to the primordial being he found within him was conditioned and assumed a form defined by his belonging to a specific environment, where he took the first steps and was given the opportunity to grow and live a life full of sensations, spirituality and the poetics of written words as a reflection of the way of thinking and aesthetics stemming from his own impulses and perceptions.

As he had demonstrated a talent for painting from an early age, it was easy for Štaljo to decide to follow his vocation as an artist after graduating from secondary technical school.¹⁶ The

¹⁶ He held his first solo exhibition when he was only eight, on the initiative of his teacher Sofija Tombolani, who was one of the first to discover his gift. He demonstrated a wish to create and exhibit art very early, and the solo exhibition held in 1946 in a way foreshadowed his future profession. Dragojla Tošić, *A Series of Programmes Dedicated to the Group of Four*, RTRS, Banja Luka, 2004

only possibility Banja Luka offered him to continue to be trained as an artist was the Teachers' College and its Department of Fine Arts, with painter Božo Nikolić as the lecturer. This local master of watercolours, whose artistic potential was limited but who was passionate about teaching young people about old masters, based his lectures on Račić's and Kraljević's reproductions. In 1952, he took his students to the Modern Gallery in Zagreb to see an exhibition of contemporary French painting, which according to Miodrag B. Protić was a recapitulation of the principal movements of modern art.¹⁷ However, this mentorship, still in its early stage, ended abruptly when the authorities passed a decree disbanding the Department of Fine Arts at Banja Luka's Teachers' College, forcing a whole generation of students to transfer to the Teachers' College in Sarajevo.

These unexpected circumstances had a far-reaching effect on Enver Štaljo's painting. Namely, it was in those years that Radenko Mišević came to lecture at the Teachers' College in Sarajevo. His art took two directions at that time: on the one hand, he was inclined to Intimism, based on the pre-war painting tradition, while on the other his painting had rustic elements, documenting the land and its people.¹⁸ Mišević's Intimism, partly connected to Belgrade's painting, essentially fed on what was typically the atmosphere of Bosnia, the smell of its soil, the lives of ordinary people, who were equally close to Enver Štaljo. Understandably, the professor's painting remained a model for Štaljo for many years after he returned to Banja Luka.

Štaljo's early paintings *Promenade* (1954), *Young Man with a Guitar* (1954) and *Woman with Cocks* (1953) show no signs of ideological influence, while Mišević's influence is limited and allows the observer to see but a trace of interpretive affiliation and continuity, connecting and classifying them as belonging to Bosnia and Herzegovina's social painting.

As for the paintings *Young Man with Bread* (1956) and *Man with a Glass* (1954), Štaljo conceived and built his characters from inside, which allowed him to reach the most elusive and the most

¹⁷ A. Begić, „U znaku Četvorice“, in the monograph on Bekir Misirlić, Art Gallery of Bosnia and Herzegovina and Banja Luka Art Gallery, 1990, p. 5

¹⁸ M. Husedžinović, S. Čelić, *Radenko Mišević*, Kult B, Sarajevo, 2007, p. 61



Корзо, 1954, уље на шперплочи, 60,5x41,5 cm
Promenade, 1954, oil on plywood, 60.5x41.5 cm

mysterious domains of the human being, at least for a short time. The paintings are observations of reality, reality of the objective kind created in the imaginary realm of consciousness, based on which he attempted to decode the most significant.

He selected his tools of visual expression and form depending on the idea he transposed on canvas. His interrupted and scattered strokes, with thick layers of colour applied here and there, create the impression of strong expressiveness, which basically endows his paintings with a powerful charge. This rather planar, realistic and rational manner of painting is compounded by a strong social element. Human figures dominate the front of the paintings, holding items – a flower,

a glass or bread, etc. – in their hands.

These are motifs of stark reality, images of depression and lifelessness, with backgrounds coloured in dominant grey hues, a clear allusion to the greyness of reality. The impression of hopelessness and powerless reconciliation with the position of the social underdog, a world of tired, despondent people, bearing the burden of harsh day-to-day living, emphasises the projection of social reality. The strong social element visible in these paintings is not a product of the painter's ideological convictions or his revolt over the legacy of bourgeois painting; it is simply a reflection of a spirit and memory which, basically, attempted to document its time.

The house where Štaljo grew up kept its door open for the family's many friends, regardless of their background, social status or ethnicity. He had many memories of his happy early childhood and the sudden reduction to poverty at the beginning of the war. He frequently recalled the time when his parents gave shelter to a poor boy, Nazif, who remained his friend for the rest of their lives. He also recalled Avga, a hunchback child from the neighbourhood, whom he came to defend later and who also became one of his family.

In his reminiscences he frequently spoke about the little house in Dolac, a peaceful sanctuary in the centre of Banja Luka, the skilfully adapted outbuilding, the only preserved part of the Sejdinovic house, his maternal grandparents' home, which survived the bombing by the Allies at the end of World War II. It stayed forever in his heart as a memory of his happy days and true art inspiration. Dolac was the only place which he enjoyed entirely, a place where he made his art, spent time with friends, a place of imagination and inspiration.

Štaljo's painting probably entered a less constrained stage and took a more casual approach around 1957.¹⁹ In this period, the artist turned to himself, to his own surroundings. There are visible attempts to abandon figure painting; the realistic treatment lost prominence, the colours became darker, the strokes faster and more expressive. During the early part of this stage he made a few

¹⁹ V. Grandić, Retrospective Exhibition E. Štaljo: Foreword, Art Gallery, Banja Luka, 1978 (no pagination)



Пейзаж IV, 1960, уље на платну, 68,5x47,5 cm
Landscape IV, 1960, oil on canvas, 68.5x47.5 cm

landscapes where it is virtually impossible to discern between allusions to a hill, woods or a house: *Landscape* (1959), *Landscape I, II, III and IV* (1960). These few paintings brought him very close to abstraction, showing the artist's previously unused potential and orientation to Art Informel. They reveal the artist's obvious need for experimentation and new, then still avant-garde models who were, unfortunately, too far away from him.

In parallel with those paintings, in 1957/58 the artist created a number of watercolours, which he began during his months-long visit to Zadar. They clearly show his experience of the local environment, his encounter with the Mediterranean region and life, so different from his own. *Women Knitting Fishing Nets*, *Sea Urchins* and *Man with Sea Urchins* are paintings of vegetation, wildlife and a multitude of artefacts piled up in layers of perception. Translated to a concrete linear system



Ентеријер са предјелом, око 1962, уље на платну, 98x135,5 cm, власништво Весне и Фуада Балић
 Interior with a Landscape, around 1962, oil on canvas, 98x135.5 cm, Property of Vesna and Fuad Balić

and system of colour, these paintings are representations of restful living, remaining unchanged for centuries.

The broad spectrum of subjects the artist is interested in reveals his need for an emphatic aestheticisation of motifs and the careful replication of every single detail, both in his paintings and his sketches. Although the subjects of his sketches are often the same, he developed his drawings as an independent and separate discipline, where he 'kept records' of people and the atmosphere. The sketches he created in this period show a marked tendency towards elaborating the actual shapes,

and as much as he may have split his human figures into planes with thick black strokes, the basic linearism can still be seen.

The few still lifes executed in serene, dark hues, *Interior with a Still Life* (1961) and *Interior with an Antipasto* (1962), best illustrate his tendency to find constructivist solutions. It was the time of his most extensive experimentation and search, the period during which he was open to influence and change more than ever. His poetic subject matter, frequently found in all types of art in that period, was a major challenge in the sense of finding one's own subjective interpretation of the common theme. Using a relatively limited number of symbolic forms in the making of these paintings, Štaljo transcribed the poetic lyricism and transformed the realistic, fundamental standpoint of the Group of Four. A mysterious coexistence of forms and signs is suggestive of elusive phenomena of time, shadowy images of recollection, intended to remind of and allude to the rich legacy of Bosnia and Herzegovina.

The new concept, where the relationship between an art form and a natural form rests on associations, began to take root in Bosnian and Herzegovinian painting. Associations characterising this relationship between natural and art forms are contained in the process of creation, a process which does not emulate nature but rather allows a symbolic combination that makes possible a natural connection and originality.

Here the ideational modality should be understood as a linguistic modality, i.e. as a distinctive structure resting on its own autonomous logic, according to Filiberto Menna, both in its relation to nature and to any subjective factor which has not yet taken part in processing the subject matter of the painting. Accordingly, the painting assumes the signification of a structure, internally coherent, which does not replicate things but presents them using figural and colouristic means of equal values, ascribing to them a different kind of truth – the truth of painting.²⁰ The approach underlying this concept is strictly critical, analytical and self-reflexive, and Štaljo employs it in relation to his

²⁰ F. Mena, *Analitička linija moderne umjetnosti*, Clio, 2001, p. 27

own work and in relation to painting as a discipline which allows continuous change.

Around 1963, Štaljo's art underwent another change, one which came as a result of a stable private life and his entering middle age, which also led to a peaceful and mature disposition. Visually, he became preoccupied with the forgotten world of the quiet chambers of our grandmothers and the forlorn items from our early childhood.²¹ In those years he created a series of paintings of the interior, which increasingly focused on the cradle as a metaphor of the source of life. This new series of paintings was preceded by drawings and sketches of interiors, indicating the artist's intention and preparation to take a turn in his art. He is now fully focused on the central part, which thickens gradually and closes into a new form. The softness and sophistication of hues with a touch of sfumato give this series a sense of intimacy and remind of lockets into which we put the most precious little things.²²

This new orientation in painting accompanied a major event in the artist's private life, the birth of his first daughter Izeta in 1963. The birth of the girl awakened new emotions in him, which are visible in every stroke of his brush. The *Cradles* series is a splendid celebration of parenthood, followed by another series of paintings called *Girl's Dowry*. Although originating in the previous, this series is a subtle continuation of the subject of intimacy covered in the artist's characteristic light sfumato. The hushed Renaissance sfumato adds to the dramatics of the painted scene, revealing for the first time a girl's carefully collected dowry.

In a quite concrete way the dowry personifies the growing up of daughters and their home education. Tradition instructed that a girl should learn how to do needlework and prepare a dowry from her early childhood. A girl's dowry indicated her ability i.e. readiness to live an independent life, and once the dowry was ready, it most certainly meant the time was approaching for the girl to leave her parents' home.

This manner of painting is the result of placid and reliable plastic objectivisation inspired by

²¹ V. Grandić, *quoted paper*

²² *Ibid.*



Велика колијевка I, 1963, уље на платну, 140x140 cm
Big Cradle I, 1963, oil on canvas, 140x140 cm

tradition, oriented towards the physical world and its complexity as inherent in that tradition. The colours used in these paintings are significantly lighter, which as a result reduces the gradation of tones and the direct contrast between light and dark surfaces.

Štaljo's treatment of light in these paintings is more profound and aimed precisely to create the right ambience, which is why the relationships between the different shades of hues are more gradual, richer, resembling an intricate pattern covering the whole space of the painting. The colours

fit in naturally with the gradation and also with the matter itself, emerging to the surface at places to accentuate a harmony. Their main purpose is to enhance the emotional effect of the painting, set off the play of light and constitute the basic means in the creation of spatial poetics, the single most important ideal for the majority of Bosnian and Herzegovinian painters in that period.

In his work Štaljo looked up to Picasso, who was the main and greatest inspiration for Yugoslav artists.²³ He created his works on the model of masterpieces from the history of art he admired; and yet, he did not simply replicate, paraphrase or quote his models, but rather absorbed them and created a sense of originality and novelty. Štaljo's series *Girl's Dowry* reveals a subtle connection with Velazquez's masterpiece *Les manines*, which he related to and in which he recognized the special moments and emotions he felt as his own child grew up.

Štaljo continued to be attracted to similar subjects, and around 1966 he began a series entitled *Family*, inspired by the faces of the people of Zmijanje. As spellbound as he was by the beauty of the rough mountain, he felt even more engrossed by its people, their harsh faces and tough, stringy bodies, whose undisguised hardness nonetheless seemed not to diminish at all the gentleness of their parental love. Survival in incredibly difficult conditions and life's triumph over harsh nature, plainly visible on the skinny animals and human physiognomies showing traces of hard living, are the subjects prevailing in this series.

The new iconography changed the plastic structure of the paintings. Instead of his earlier fashion of grading hues, the artist now applied intense colours in the form of planes and strips, juxtaposing them to create strong contrasts. The contours are no longer used to outline the shapes, delimit the colours or divide the area of the painting; instead, they now turn into vibrant, dynamic strokes, binding the energy of the whole painting.

The peaceful and idyllic phase of Štaljo's painting gradually approached its physical and

²³ L. Merenik, „Picasso: Harizma socijalističkog modernizma“, *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu*, III/IV, Beograd, 2008, pp. 128–134

emotional end in the period between the mid-1960's and the devastating earthquake which hit Banja Luka in 1969. The series that ensued brought back memories and anticipated fears and painful recollection; the artist was to return to creating idyllic and intimate ambiances only at the very end of his life.

The politics and culture of the 1960's were marked by shifts and confrontations between different artistic and ideological concepts. When it comes to fine arts, the early years of the decade saw the culmination of Art Informel, a form of abstract art. The mid-1960's saw the rise of a painting style labelled the 'new figure painting'. This new orientation to figure branched off into manners such as narrative figure painting, poetic fantasy, Pop Art, etc. These aesthetic orientations were to develop into 'cold figure painting' and 'neo-romanticism' in the next decade.

In terms of chronology, Enver Štaljo intensified his work in the 1960's and 1970's. At the same time, he also exhibited more in those years. Štaljo was present on Banja Luka's art scene for a long time, and in that period he only held three solo exhibitions. He rather showed his work in joint than in solo exhibitions, as they meant an opportunity for him to compare his work and attitudes to those of other artists. Affiliating with the Painters' Association of Bosnia and Herzegovina opened up many opportunities for artists from Banja Luka to exhibit across Yugoslavia, at 3rd and 4th Triennial of Fine Arts in Belgrade, Sarajevo Salons, exhibitions of Yugoslav graphics and drawings in Zagreb, but also at exhibitions of Bosnian and Herzegovinian art abroad, of which those in Dijon and Nice were of special importance for Enver Štaljo.²⁴ On the occasion of the Dijon exhibition of artists from Bosnia and Herzegovina, the French art critic Jacques Lasaigne was attracted to Štaljo's work, noting that „the large expressive compositions by Stajčić and Štaljo can be classified as paintings containing elements of the terrible, honorable war; their evocations of fantastic elements can easily posit them in the field of experimental art done by two other Yugoslav artists, Dado and Veličković, who have already earned

²⁴ M. Husedžinović, „Prilike“, in: *30 godina likovnog stvaralaštva u Banjaluci*, Umjetnička galerija, Banjaluka, 1975, p. 23



Травар, 1966, уље на платну, 140x180 cm
Herbalist, 1966, oil on canvas, 140x180 cm

international acclaim.”²⁵ The rave review by a renowned French authority on art put the artist at the very top of Yugoslav painting. However, he received it as the long-awaited recognition and evaluation, not as an impetus that should have the power to propel him to go on with the public promotion of his work.

Štaljo’s formats became larger in the mid-1960’s, and the feeling of intimacy was replaced by work characterised by heightened expressiveness. He now developed to its full potential what he only started and possibly accentuated in the last decade. A standing male figure, painted in bright colours, is replicated from painting to painting: *Man with a Basket* (1966), *Man with Baskets and Green Rain* (1966), *Herbalist* (1968), and many others. The multiplication and variance of arm movements, gnarled fingers, an expressionless face with eyes open wide – this reflected his frequent encounters with a herbal healer who had a most peculiar face, an expressive and conspicuous man, whom he met daily at the local town market. The hues in these paintings are emphasised, intensified by the manner in which paint was applied on canvas, as numerous vivid blotches.

The town market, the commercial hub of the town of old, was a constant source of inspiration for Štaljo. Located in his neighbourhood, right next to Dolac, the richness of colours, the din of human voices, the vividness of traditional clothes and people coming from all corners of Bosanska krajina kept attracting the attention of the curious painter. However, he was not drawn to the decorations or traditional ornamental patterns on people’s clothes, hand-woven rugs, lace or embroidery; he was drawn to the characters and faces of those common people, in whom he found mysticism and sentimental lamentation over history and time.

His search for new, more powerful manners of expression was preceded by drawings and sketches mirroring the artist’s reflection upon alienation and solitude of man. The artist first expressed his revolt over war, killing and the general loss of humanity in his watercolours, and subsequently also in his large paintings, such as *Path of Ordeal* (1967), *Fall of the Humanist* (1967), *Help, A Cripple Has Fallen Down* (1967), and others. Though allegorical and symbolic, these figure paintings definitely

²⁵ J. Lasaigne, „Des artistes de Bosnie et Herzegovine”, *Les lettres francaises*, n. 1332, Paris, 1970



Пад хуманисте, 1967, акварел, 42,5x56,5 cm
 Fall of the Humanist, 1967, watercolour, 42.5x56.5 cm

address certain issues plaguing society in his day. They are simultaneously products of momentary living and of much deeper and more intimate memories. Their forms are grotesque; they are meant to be satirical, and they intentionally disfigure primitive and anachronous phenomena and states.²⁶

This manner of painting was intended to show anger over violence across the planet, which according to the artist had become ingrained into his memory as early as World War II: „As I painted, I had to push out of my head the vision of a child who, only twelve years of age, looked at our people killed and then hung on our linden and chestnut-trees, girls raped and then killed in our

²⁶ B. Kandić, „Zapisi o banjalučkom likovnom životu”, *Putevi*, vol. 5, Banja Luka, 1967, pp. 461–466

park, hoards of people killed on the steps by the town market. Those are images of genocide against the innocent that had to come out of me. In the form of paintings, but also as a cry against all evil manifestations.”²⁷

In his own words, he also wished to warn against the general dehumanisation he felt: „Ever since 1967, I have been really engaged and concerned with the position man and the problems bothering him, alienation, dehumanisation, the ever new means of mass destruction and humiliation. That phase is marked by yet another marker. I adopted a manner of, I'd say, robust painting, without any excessive details or embellishments, bare, with that only which is important for the painting...”²⁸

With his deeply held convictions and views he put man in the very centre of things, as the bearer of activity and major historical factor, who can thus set himself free from his subjugated position with the help of the materially and spatially constructed forms of his living, thereby imposing his urge and ambition to change and develop actively the visual structure of his own work and contribution to a specific environment.

The backgrounds of individual paintings resemble theatre set designs, very indicative of the artist's still strong connections with the world of theatre.²⁹ The prominent frontal position of figures, which block considerably the field of vision, occupying and covering a large portion of the painting, creates a stage-like impression. The urge we feel to focus our attention on the front of the painting, which also contains the subject and idea behind it, deepens this impression additionally. In terms of the relation between the figures and space, the shapes have become more plastic and the form clearer. Basically, the modelling has been subjected to some kind of unspecified geometric structure, whose purpose is to define the painting more clearly and accentuate it.

In the early 1980's, Štaljo developed a new sentimentally poetic relation to the world,

²⁷ From the interview: L. Papić, „Lutanje čovjekova sudbina”, *Glas*, Banja Luka, 9 October 1982

²⁸ Ibid.

²⁹ From 1959 to 1965, he worked as a set designer, puppet maker and costume designer at the Children's Theatre in Banja Luka, where he worked on a number of performances.

expressed with the agitated rhythms of linear arabesques, concrete forms and looser strokes. In terms of ideas and iconography, this phase is 'eclectic'; in a certain way, it is a painter's transformation of an imaginary image or picture projecting an object as a kind of a symbol. This series of watercolours, which shows a discreet influence of new painting, brings forth new subject matter, which has acquired a new function in the painting. It is no longer subject to painting laws alone, but also to external elements. It is now turned to these elements and wishes to exert influence on them.

The reflexive framework behind this manner of painting is somewhat inscrutable, marked by subjective perception, and at the same time emphasised inside the space of the painting looking like a repository of amassed conceptions, shapes or figures. The richness of shapes and objects presented in these paintings features a series of free and interesting forms, of which a peculiar human leg can be singled out, wearing an over-sized shoe: *One Summer Afternoon* (1982), *Arrival of the Magi* (1981), *Old Men Descending* (1979).

Similar to the previous phase, Štaljo continued to sustain pluralist sensitivity and imagination of recollection, which he exploited as an impetus for new acts of creation. This subtle manner of painting stems from his earlier phases and disappears almost imperceptibly in the series that ensued.

This new 'layer' in his art and psychology will produce a peculiar theme, the theme of gravidity; we see a mysterious pregnant woman in the paintings. The expressive dramatics seen previously in his work does not exist about the extended and emphatically linear figures; they appear completely placid. Here linearity is the carrier of plasticity used to construct a specific combination of icons, a mysterious coexistence of signs, from recognisable models to abstract forms. Whether the figures stand frontally side by side or levitate in some kind of gravity-free space, they look like duplicates or visual multiplications of a single motif, whose purpose is to foreshadow and underline the act of birth of a new life, i.e. the birth of spring. These are images of suppressed and accented sensuality, whose visual suggestiveness aims to point to a kind of spirituality and placidity.

Birth of Spring was Štaljo's last series of paintings, one which in a very specific way sublimated his previous experiences. This series possesses a kind of vital energy, unveiling the artist's aspirations



Велике воде, 1980, акварел, 104x74,5 cm, власништво Музеја савремене умјетности Републике Српске
High Waters, 1980, watercolour, 104x74.5 cm, Property of Museum of Contemporary Art of Republic of Srpska



Један љетни дан, 1986, акварел, 36x26 cm
One Summer Day, 1986, watercolour, 36x26 cm

to go further yet, to give form to the poetic imagination he carried inside him in a different, completely new way. The combination of subjects the artist is preoccupied with in this series thus became more general and more universal, and carries in it the image of a pure, unassuming and exalted poetic atmosphere. The final phase of Štaljo's work is characterised by shifts, and at times also abstract generalisations, which indicates it is the projection of some kind of inner space, of some hidden contents of the author's psyche. The people shown in these paintings are placed in imaginary surrealist spaces, and as if surrendered to a kind of an unhindered automatic relationship, they express themselves through attitudes and movements. There is a transparent pastel-like quality to the hues used in these paintings, as if trying to achieve softness and placidity rather than intensity. The paintings resonate with poetics, the hues are warm and the shades lighter, standing in discreet

relationships, searched for and nurtured with the utmost care.

The last painting in the series, *Old Men Came on a Summer Day* (1991), is also the last painting Štaljo made. Observed today, after a considerable lapse of time, this painting may be seen as a projection of a man's experience of the external world, or as a projection of a life lived to its full, that is, as a universal conception of the commencement of life, which has its beginnings and its end.

During his long career as a painter, Enver Štaljo continuously focused his emotions, work and professional efforts on the community where he was formed and worked. He always said he drew inspiration from and discovered far-off and deep sources of spirituality in that same community. He succeeded in creating the image of an artist as a socially, ideologically and politically autonomous person, thoroughly dedicated to his professionalism. He was acutely aware of his roots, of the cultural foundation and living circumstances of his community, and the pervading spirit of this community, which he inherited and experienced in person, made an indelible mark on his opus and its signification. That being said, Enver Štaljo's opus established a fine, unostentatious relationship with the then contemporary trends in Yugoslav painting, and found constancy and continuity in conditions of turbulent events and never-ending fluctuations in art in the second half of the 20th century. It was precisely this constancy and continuity that enabled him to develop his art in a steady, enduring manner, and anchor it permanently in the time and place which produced it.



Ентеријер са мртвом природом, 1961, уље на платну, 144,5x111 cm, власништво Умјетничке галерије БиХ
Interior with a Still Life, 1961, oil on canvas, 144.5x111 cm, Property of Art Gallery BH

Вида Грандић Хусеџиновић

ТРИДЕСЕТ ГОДИНА СЛИКАРСКОГ РАДА

ГЛАС, Бања Лука, 15. децембар 1978.

Енвер Штаљо се на варљивом путу сликарског заната доста рано суочио са хтијењем и потребом да у огромном врту умјетности нађе своје мјесто и свој стваралачки кредо. Почео је сликати као дјечак и са осам година изложио је своје ђачке радове. Зачела се клица на плодном тлу и почела полако расти, док није прерасла у хтијење и потребу да се цијели живот посвети умјетности. Услиједиле су године школовања, младалачких заноса, али ова љубав остала је најјача.

Дјела, груписана на изложби по годинама настанка и по главним стилским и тематским одликама, показују да је Енвер Штаљо у изналажењу најпогодније форме изражавања прво пошао од људске фигуре. Ради већи број портрета на којима посебно мјесто даје колористичкој акцентуацији, као и слике на којима људска фигура, тонски моделована, носи у себи извјесну социјалну поруку.

Слиједи, затим, већи број слика са темом пејзажа. Реалистички третман губи доминацију и све више иде ка експресивној и сажетој форми изражавања.

Репертоар је разнолик и широк, па захтијева и коришћење већег броја сликарских техника. Нарочито је интересантна серија акварела насталих између 1957. и 1958. године. Композицијски добро ријешени, сликани су у брзом ритму са свијетлим и прозачним колоритом. Са доње хоризонтале коју поставља скоро на ивицу папира, теку по вертикали женске или мушке фигуре лелујавих форми које повезује у простору, тако да их је увијек могуће сагледати у сплету било разиграног, било смиреног покрета. По неким стилским особинама, ови акварели су блиски сопоћанском фреско сликарству. Међутим, око 1960. године Штаљин интерес се више окреће сликању пејзажа, мртвој природи и студијама ентеријера, да би око 1962. године створио већи број слика мирног и уравнотеженог златно – мрког босанског пејзажа у који нас одводи из ентеријера кроз отворе прозора. Стопио се овдје онај свијет извана са оним свијетом унутра. У овом стапању све више почиње односити превагу онај свијет унутра. Између 1963. и 1965. године Штаљо открива заборављени свијет тихих одаја наших бака, прогнане и заборављене предмете раног дјетинства, када је било тако



Ентеријер са пејзажом, 1963, уље на платну, 100x109 cm, власништво Музеја савремене умјетности Републике Српске
Interior with a Landscape, 1963, oil on canvas, 100x109 cm, Property of Museum of Contemporary Art of Republic of Srpska

топло у колијевци или старамажкиној ушушканој соби. То је период „Колијевки“. Мекоћа и префињеност колористичких партија са лаким сфуматом дају овим сликама драж интимае и топлине, подсјећају на драгоцјене медаљоне у које се ставља најмилији предмет. Али, колијевка се почиње расцвјетавати назначавајући Штаљин повратак фигури. И колорит се мијења, а формат слике је све већи. У ствари, колијевка напушта сигурно уточиште собе и прелази на раширене руке мајке или у наручје оца, док коначно не добије ново обличје - сепет. Драз интимае уступа мјесто експресивном изразу. Незграпна велика фигура човјека, чворноватих прста, широм отворених очију у безгласном дијалогу и узалудном махању доминира на слици.

Колорит је опор и нанијет у великим шареним флекама. Ове слике као да су предзнак новог умјетничког опредјељења за велике експресивно – фигуративне композиције које најављује 1967. године серијом акварела. На њима једна или више људских фигура лебде у простору, суновраћају се или одлазе, увијек уздигнутих руку. Боје су црна и црвена. Револт на рат, убијање и сакаћење још више ће бити потенцирани на сликама из 1969. и 1970. године. Фигуру овдје црта у необичним скраћењима и поставља у имагинарни простор да једна преко друге, или у паровима, некуда одлазе или прилазе. Овакво композицијско рјешавање, као и интензивне боје танког намаза (зелена, жута, црна, љубичаста) још више појачавају ефекат отуђења. Мада је на овим сликама могуће наћи и један други моменат : човјек слободно кружи око земље, лебди тамо негдје у бескрајном простору.

Тако је Штаљо у изналажењу најпогодније форме којом би пренио своје јаве и своје снове, ишао од сликања фигура, експресионистичких пејзажа, интимистичких мотива, префињеног колористичког артизма, па све до нове фигурације и антиратних порука.



Велика колијевка II, 1963, уље на платну, 138x138 cm
Big Cradle II, 1963, oil on canvas, 138x138 cm

Vida Grandić Husedžinović

THIRTY YEARS OF CAREER AS PAINTER

GLAS, Banja Luka, 15 December 1978

It was fairly early on the elusive path of career as a painter that Enver Štaljo felt an inclination and need to find his own niche and his own creative credo in the vast spaces of art. He first painted as a boy and exhibited his school works at the age of eight. This 'seed' sprouted from fertile soil and grew slowly, until it overwhelmed him with the desire and need to dedicate his whole life to art. Years of schooling and youthful raptures ensued, but his passion for art held him with a most powerful grip.

The works, grouped in this exhibition according to time of origin and major stylistic and thematic features, show that Enver Štaljo began his search for the most adequate form of expression with the human figure. He created a number of portraits where colours are strongly accentuated, and paintings in which human figures, modelled by means of tonal gradation, carry a social message.

A great number of landscape paintings followed. In them, the realistic treatment was abandoned as the artist moved towards more expressive, condensed forms. His repertoire here is varied and broad, and as such requires the use of different painting techniques. A series of watercolours created between 1957 and 1958 is of particular interest. The composition of the paintings is well arranged, the rhythm is fast and the hues are light and translucent. The lower horizontal plane of these watercolours is set practically along the edge of the sheet, and this horizontal constitutes a band connecting vertically positioned swaying female or male figures, so they can always be seen and contemplated as entangled in movement, playful or gentle and easy. Some stylistic properties of these watercolours remind of the fresco painting of Sopoćani Monastery.

However, around 1960, Štaljo grew increasingly interested in painting landscapes, still lifes and studies of interior spaces. Around 1962, he created a number of paintings showing the restful and balanced golden-brown Bosnian scenery, taking us out of the interior through open windows. Here the external world merges with the internal. In this merge the internal world became increasingly prominent.

Between 1963 and 1965, Štaljo discovered the forgotten world of our grandmothers' quiet chambers, the discarded and forlorn items of early childhood, when the cot or the granny's cosy



Дјевојачко рухо I, 1963, уље на платну, 120x120 cm, власништво Весне Карабеговић
Girl's Dowry I, 1963, oil on canvas, 120x120 cm, Property of Vesna Karabegović

room felt so warm. It was the 'cot' period. The colours are soft and sophisticated and there is a slight sfumato effect, lending these paintings a sense of intimacy and warmth and reminding of lockets safeguarding the most precious little possessions.

However, the cot motif exploded, indicating Štaljo's return to the human figure. His palette also changed and the paintings became larger in size. In fact, the 'cot' feeling left the safety of the room to move into mother's open arms or father's embrace, until it finally assumed a new shape – that of the basket. The sense of intimacy withdrew before expressiveness. These paintings are dominated by large, ungainly human figures, their gnarled fingers, eyes wide open, as if in a mute dialogue, and their arms waving unavailingly. The colours are rough and applied in big, variegated blotches.

These paintings seem to have anticipated a new artistic disposition to create large, expressive compositions with human figures, which he announced in 1967 with a series of watercolours. They show one or more human figures levitating, precipitating themselves or departing, always with their arms raised. The colours are black and red.

His revolt over war, killing and mutilation was given an even more prominent place in the 1969 and 1970 paintings. In these paintings figures are strangely truncated, posited in imaginary spaces, departing or approaching one over another or in pairs. This manner of organisation of the composition ingredients, compounded with bright colours applied in thin layers (green, yellow, black, purple), magnifies the alienation effect. Yet, another element can be seen in these paintings: man freely circulating around the Earth, levitating somewhere in endless space.

Thus in his search for the most adequate form to convey both his waking moments and his dreams, Štaljo set out on his journey with figure painting, moved on to expressionist landscapes, themes of intimacy and sophisticated artism, and concluded it with new figural expression and anti-war messages.



Чувари Црвене планине, 1968, уље на платну, 130x140 cm
Guardians of the Red Mountain, 1968, oil on canvas, 130x140 cm

Виктор Мајданцић

СЛИЦИ У ПОХОДЕ

ГЛАС, Бањалука, 18. мај 1990.

Када из Холандије, гдје сада живим, навратим у Бањалуку, код сродника по крви, свратим редовито и код браће по слици. Код Бекира Мисирлића, „дипломате“ европског духа, са којим се разговор наставља као да га никад ни прекинули нисмо. Код Томислава Дугоњића, саборца „диверзије“ са којим је како написао, у Босни почело нешто ново: „...сједињене у слици научног и умјетничког духа...“ Дугоњића, уз чије име понекад и моје натакну, можда више да њему пакосте, него да мене часте. Алојза Ђурића, који и сада изгара, како се то радило у стара времена и ријечју и са сликом. Ту ми сјевну и очи Јосипа Гранића, у пролазу, брзином и зеленилом Врбаса.

Но, једном од сабораца слике из првих дана идем посебно у ходочашће у његову капелицу мира, кућу покрај тржнице – Енверу Штаљи. Ту мало побјегнем из ентропије времена, да се на тренутак одморим.

У том атељеу доживљавам поново као посматрач и са дивљењем чин стварања слике, гледајући умјетника, који само у себи, из себе и поред себе рађа слику без диобе, помицања или пребацивања одговорности. Какав предао! Енвер прави слику, а ријеч избјегава. Јер слику се прави сам, а ријечи уче од других. Па кад ријечи доспију, па остану без значења, оне умру, па се претворе у пијесак. Кад су ријечи пијесак, мисли се вјетром, а остаје пустиња. Па се ријечи морају, ко хоће стварно да проговори, поново учити шутњом.

Штаљо, мислим, то зна, па иде даље од почетка у коме „бијаше ријеч“, иде до суштине, до духа који „бијаше“ и прије слике. Кад из те слике изроне фигуре, оне као да су саздане од простора, а једна другу ни не потиру, ни ометају. Свака је себи довољна у својој властитој чистоћи, пуноћи и прозрачности. Дивне ли метафоре, коју умјетник ствара из самодостатне самоће, која траје дуже од десетљећа, а из дубине једног и јединог прапочетка, човјеку доступног, оног из властитог срца. Та метафора могла би да освијетли и ово вријеме, у ком свако сваког оптужује за онај највећи недостатак, губитак себе (што се често и не зна).

Штаљо као да је и сам једна, или чак свака од својих слика, па ствара не само просторе у слици, већ и сам физички простор у ком слика настаје и стоји. Јер, како написа Ђурић за



Љетни дан, 1968, уље на платну, 140x190 cm
 Summer Day, 1968, oil on canvas, 140x190 cm

слике настале у атељеу : „ ...никад и нигдје нису никле веће слике под нижим плафоном...“ Штаљо ствара из себе и свој метафизички и свој физички простор. Они опет егзистирају један другом ни на терет, ни на сметњу, јер им чисту бескрајност ништа не може скучити. У новијим Штаљиним сликама појављују се и неки чудесни старци, лица скривених под ентропијом времена, а срца и очију све млађих окренутих невјестама; можда са надом да ће им ове умити са лица ту ружноћу времена. Можда су ове невјесте виле смрти, јер ће се права чистоћа наћи тек иза прага оног прапочетка, гдје слика извире, ако је она права и ако се не потроши сва у тренду .

Штаљо, као да сам у својој кући, атељеу (али не и усамљен, јер комуницира са бескрајем), са ухом на пупку града ослушкује за сада једине аутентичне звуке све док се ваљда не роде нове ријечи. Можда он и воли овај град – свакако онај који чува у срцу – чистог од безнађа. Да би му се представио, он сада излаже у Галерији у Лакташима, два велика платна и скоро тридесет мањих формата – углавном акварела. Сlike које је створио из таквих својих дубина и даљина да се њихова значења, за почетак могу назрети тек кад се гледају из даљине (зато Лакташи), и у генези из скица (зато мањи формати). Видио сам и изложбу Штаљину, а и ону Друштва ликовних умјетника у Умјетничкој галерији у Бањалуци. Обрнут ћу онај клише: „... благо граду који има такве сликаре...“ па ћу рећи : „... благо сликарима, који као Штаљо, имају себе“. Мислим да је то актуелно, кад се под притиском времена, тако нађе изван себе.



Утрка до љубичастиг извора, 1969, уље на платну, 170x170 cm
Race to the Purple Spring, 1969, oil on canvas, 170x170 cm

Viktor Majdandžić

GOING TO SEE THE ART OF PAINTING

GLAS, Banja Luka, 18 May 1990

Whenever I leave Holland, where I live now, to visit my blood relations in Banja Luka, I always call on my painting brothers: on Bekir Misirlić, a European-spirited 'diplomat', with whom I continue to talk as if we had never stopped talking; on Tomislav Dugonjić, an accomplice to the 'subversive activity' that, as somebody wrote, started something new in Bosnia, „united in a representation of the scientific and artistic spirit...“; on Dugonjić, whose name is occasionally associated with mine, perhaps more to spite him than to honour me; on Alojz Ćurić, who continues to burn with words and images, like in the old days; finally, on Josip Granić, his eyes flashing in passing, at the speed and with the greenness of the River Vrbas.

However, it is Enver Štaljo, a fellow-champion from the early days, to whom I take pilgrimage in his chapel of peace, his home by the town market. There I take refuge from entropy, trying to get rest for a moment at least.

It is there, at his studio, that I experience anew the act of creating a painting; an observer in awe, I behold the artist creating a painting within himself, out of himself and beside himself, without sharing, delegating or shifting responsibility. Such respite it is! Enver makes a painting and does not utter a single word. Why, paintings must be made independently, on one's own, and as for words, we learn them from others. And when words are said and rendered meaningless, they die and turn to dust. When words are dust, thoughts are driven by wind, leaving but desert behind. Thus, if one wishes to speak for real once more, one must learn words afresh through silence.

Štaljo knows this, I reckon, so he moves further away from the beginnings, when „there was the Word“, goes to what is essential, to the spirit, to that which 'was' even before the image. When figures come out of that image or painting, it is as if they are made of space, one neither destroying nor disturbing another. Every one of them is self-sufficing in its purity, nocturnality and airiness. Such a lovely metaphor the artist creates from his self-contained solitude, lasting longer than a decade, from the depths of the one and only original source, the one accessible to man, his own heart. That metaphor might as well illuminate our time, when we all blame one another for the greatest loss of all, that of self (which so often eludes our awareness).



Štaljo himself appears to be one of his paintings, perhaps each and every one of his paintings, so he does not only create spaces inside his paintings, but also the physical space where those paintings are created and stand. For, as Ćurić said about the paintings created at that studio, „... never and nowhere have greater paintings seen the light of day under so low a ceiling...” It is from inside that Štaljo creates both his metaphysical and physical space. Then again, they coexist without burdening or disturbing one another, for nothing can limit their pure infinity. Štaljo’s more recent paintings show extraordinary old men, their faces hidden behind time’s arrow, their ever younger hearts and eyes turned to young brides, perhaps in hope they can wash away the ugliness of time on their faces. These young brides may be death fairies, for true purity is to be found only behind the threshold of that which is primeval, where paintings originate, if they are the right ones and are not completely expended by way of trendiness.

Alone at home, in his studio (though not lonely, for he communicates with the infinite), Štaljo, with his ear to the belly of the town, appears to be hearkening to what seem the only authentic sounds, until apparently new words are given birth. He may as well love this town – most certainly the one he keeps at his heart – free of hopelessness. To present himself to it, he is now exhibiting two large canvases and almost thirty small-sized works, mainly watercolours, at The Laktaši Art Gallery. They are paintings which he brought out from so deep and far within him that their significations, to start with, can be made out only if observed from a distance (hence Laktaši) and from their genesis presented in the form of sketches (hence the small-sized works). I saw both Štaljo’s exhibition and the exhibition held by the Painters’ Association at The Banja Luka Art Gallery. Let me reverse the cliché saying that „a city is fortunate to have such painters”, and say instead that „those painters are fortunate who, like Štaljo, are in possession of themselves”. I think this is only proper to say in a time whose pressures easily make one lose oneself.

◀ Престаните са убијањем!, 1969, уље на платну, 140x190 cm
Stop Killing!, 1969, oil on canvas, 140x190 cm



Борис Кандић
АНГАЖОВАНОСТ ЕНВЕРА ШТАЉЕ
ОСЛОБОЂЕЊЕ, Сарајево, 28. март 1970.

Више од петнаест година сликарског рада и групног излагања у земљи и иностранству бањалучког умјетника Енвера Штаље указује на потребу цјеловитијег сагледавања изворне природе генетичког настајања и стварања слике. Тим прије, ако се до сада нису нашле могућности за самостално излагање. Као већина бањалучких стваралаца просвјетних радника, и Штаљо живи од наставничког хљеба да би могао сликати. Парадоксално је да у таквој ситуацији Штаљо слика све већа уљана платна којима као да жели да покрије и обори зидове провинцијалне учмалости. Ове композиције, често апсурдног свијета, све више теже излазу из оквира преживјеле традиције према оригиналности нове креације.

Штаљин експресионистички реализам свјесно се удаљава од класичног схватања љепоте и на свој начин повезује са европском умјетношћу. У том контексту, још даљих, праизворних веза и утицаја, Штаљо је окренут и према умјетности египатске скулптуре : да оствари форме које потпуније и истинитије изражавају и чувају суштину људског постојања и атрибуте човјека. Вјечна тема стварања – човјек и хуманост, као тематска актуелност, представљају окосницу Штаљиног ликовног истраживања, гдје и социјална тематика слике произилази из хуманих разлога.

Први уљани простори великог формата градили су се на геометрији италијанске перспективе у свијетлој гами боја расвијетљене сликане основе. Сједињује се објекат - субјекат, простор човјека, објективно видљиви свијет и субјективна визија доживљаја. Предмети се заобљују, геометријски мијењају и претапају у кружне облике новог простора . Развојне промјене настају најприје у скицама. Тако у цртежима и акварелима избија и прва оштрина психичке дволичности Штаљине ликовне пародије, чије су форме гротескне, а интенције сатиричне. Монотоност једнообразних фигура, истоврсност гесте , механизованост покрета, указује на отуђеност човјека. Ангажованим компонентама акварелски интимне реминисценције приближава се општим темама и токовима европске социјалне умјетности. Садржи и пријетеће. Носи болну жаоку горчине и пркоса. Више резигнирано протестује, него демонстративно открива.

На уљима великог формата Штаљо пластично продубљује ликовни однос фигуре и боје у колорно чистим односима плаве, каменосиве, црвене, зелене, жуте са свијетлим окерима земљане боје простора. У настојању да постигне ликовно згуснут симболичан начин изражавања, Штаљо се супротставља неуљепшаном жестином ироније и постојећем страху од самоуништења апсурдног свијета.

Раслојен човјек данашњице растаче се до архаизованог симбола као продорног и мрачног вриска очаја. То је традиција са савременим ликовним језиком у којим се преплиће ново и старо. У почетку су то биле реминисценције на Вермерово камерно савршенство музике, на чудесно непокретан свијет ствари и простора човјека.

Штаљини путеви полазе од првог портрета и пејзажа, преко деструкције простора, према интимном амбијенту, до редукције и синтезе елементарних облика. Садашња безизражајна лица и грубе лутке, лоптасте главе и дефектна громадна тијела, често на штакама и са протезама, по контрастима мотива, линија и ритмова, донекле подсећају на Лежеа. Али, у том ликовном концепту слике, Штаљо се ослобађа дивљења индустријском динамизму и напротив, задржава интересовање за психологију и социјалну критику. Ликовно је присутна тежња за стабилношћу: да се повећа дубина и висина слике игром конструкције и колорита. Може се тражити случајна сродност са Делонеом у дивергентним плановима који се слажу један на други. Перспективе се умножавају и шире. Простор добија нову чврстину и димензију. Систематичност умањује лиричност и емоционалну снагу. Штаљо се увијек поново враћа објекту, можда да јасније ликовно учествује у социјалном животу и тежњама човјека за усвајањем хуманитета. И тај извјесни, високо умјетнички примитивизам ликовне форме пролетеријата, у свијету виђен већ и код једног великог претходника Хегедушића, у својој суштини није запостављао естетски садржај и субјективно психолошке компоненте, него се на својствен начин развија и у Штаљиној слици.

Штаљин фигуративни реализам, асоцијативан по одрицању од реалистичког схватања мотива, усмјерен је према ликовном обнављању постојећег свијета. Ослобађа се непокретних

ствари пригушеног колорита, увећавањем предметног свијета из затворених ентеријера, остварењем интимних амбијената и духовних пејзажа. Као покрети тла, таласају се хоризонтале свијетло смеђег, зеленог, љубичастог, жутог простора, рељефно безличних фигура. Тај психоемотивни сензибилитет присутан је у најновијим сликама овога времена и простора. Доживљавање судара, удара, жртава, можда потрес, покрет до додира, једне наде као знака за окупљање, у илузионистичкој информацији синтетизује сликом као визуелном чињеницом и очигледном истином. Штаљо задржава скепсу живућег времена растакањем материје и раслојавањем свијести и облика, деформацијом и дегенерацијом људске фигуре, гдје се поред свих помјерања развијају тектонски чвршће форме. Кроз вивисекцију прошло-сти, из ренесансе усваја илузионизам, донекле перспективу и пропорције. Тежећи првенствено једноставности, Штаљо је задржао и трајно дивљење према готској тежњи нескладу, јако наглашеним покретима који скривају тајанственост пластичних обликовања у слици једног Мазача и неелегантним и недопадљивим фигурама Учела, опчињене нестварним волуменом и ритмично груписаним простором.

Самостално и слободно опредељује се, сажима, разлучује сродне теорије и правце. Негирајући продужује традицију. Сликарем радом и дјелом повезује се са модерном умјетношћу Европе да би узимао и сам стварао своју ликовну културу и своје дјело. Ни мистичар, ни лиричар, ни романтичар, Енвер Штаљо се издвојио као изузетно ангажован и донекле социјални сликар свога времена у Босни, да дјелом слиједи промјене живота.



Утрка до мора, 1970, уље на платну, 170x170 cm
Race to the Sea, 1970, oil on canvas, 170x170 cm

Boris Kandić

ENVER ŠTALJO'S SOCIAL ACTIVISM

OSLOBODENJE, Sarajevo, 28 March 1970

Banja Luka's artist Enver Štaljo has created and exhibited his works in joint exhibitions for longer than fifteen years now, which proves the need to contemplate, from a broader perspective, the authentic character of the genetic making and creation of his painting. Even more so if the painter has not previously had an opportunity to exhibit in a solo exhibition. Like most of Banja Luka's painters-art teachers, Štaljo earns his living as a teacher in order to be able to paint. It is paradoxical that in such circumstances Štaljo should produce ever bigger oil canvases, as if he wished to cover and knock down the walls of provincial hideboundness. These compositions, often depicting the world's absurdities, show a growing tendency to leave the confines of an obsolescent tradition for the originality of new creations.

Štaljo's expressionist realism consciously departs from the traditional understanding of beauty and finds its own way to relate to European art. In terms of the earlier, original relations and influences, Štaljo also turns to the Egyptian art of sculpture: creating forms that express and preserve the essential quality of human existence and attributes of man more completely and more truly. The ever-present subject of creation – man and humanism, as a subject of concern in our time, forms a basis for Štaljo's experimentation with art, where social themes are presented in paintings for humanistic reasons.

On his first large oil canvases Štaljo exploited the geometry of Italian perspective, applying a light palette onto an illuminated, painted background. The object and subject are united into one, the space of man, the objectively visible world and a subjective interpretation of experiences. The objects are rounded and their geometry altered and transformed into circular shapes of new spaces. The changes marking the progression of ideas are visible in sketches. For example, the sharpness of the psychological duplicity of Štaljo's artistic parody, whose forms are grotesque and whose intentions are satirical, is first seen in drawings and watercolours. The monotony of his uniform figures, the homogeneity of their gestures and mechanical character of their movements indicate man's state of estrangement. The watercolour-like elements, evocative of private reminiscences, bring him close to the common themes and trends in Europe's social art. There is also a threatening quality to his work.

It suggests painful bitterness and spite. It is rather an expression of resigned protest than of pointed revelation.

In his large oil paintings Štaljo elaborates the plastic quality of the relationship between his figures and colours, applying clearly delimited blue, stone grey, red, green and yellow against the light shades of ochre of the surrounding ground. In his efforts to achieve symbolically condensed expression, Štaljo simultaneously confronts, by means of untempered, vehement irony, the prevalent fear that this absurd world might destroy itself.

Today's divided man abandons the symbol rendered archaic as a shrill and dark scream of despair. This is a tradition in the language of contemporary fine art, which combines the old with the new. At the beginning, there were reminiscences of Vermeer's chamber music perfection, of the miraculously immovable world of things and the space of man.

Štaljo set out on his journey with portraits and landscapes, passed through a phase of destruction of space, of intimate ambiances, and ended up with the reduction and synthesis of elementary forms. He now paints expressionless faces and hard-looking puppets, spherical heads and massive, defective bodies, often with crutches or artificial limbs, and the contrasted motifs, lines and rhythms are somewhat evocative of [Eze]. But this artistic concept purges Štaljo of all admiration for industrial dynamism and keeps him focused on psychology and social criticism. In terms of artistry, there is an inclination to stability, a tendency to increase the depth and height of the painting by putting the structure and colours in a relationship of interplay. The divergent planes overlying one another suggest an incidental similarity with [Delaune]. The perspectives have multiplied and expanded. The space has been given a new dimension and become solid in a different way. The systematic approach diminishes the lyricism and emotional strength. Štaljo keeps returning to his object, perhaps to make his art take a more active part in social life and man's efforts to adopt humanism. This peculiar, highly artistic primitivism of working class painting, previously seen by the world in the works of the great predecessor Hegedušić, did not essentially neglect the aesthetic contents or subjective psychological components, which Štaljo also develops in his works

in his own peculiar way.

Štaljo's realistic figure painting, evocative for its rejection to view motifs realistically, is oriented towards a regeneration of the existent world by means of fine arts. He gets rid of immobile things in subdued colours by enlarging the objects found in enclosed interiors and creating private ambiances and spiritual landscapes. Like soil shaking, plastically impersonal figures undulate in horizontals of light brown, green, purple and yellow. This psycho-emotional disposition is present in the most recent paintings of this period and area.

Providing illusionary information, he uses images as visual facts and the obvious truth to synthesise the experience of collisions, impacts, victims, perhaps of a tremor, movement to a touch, some sort of hope as a sign to rally. Štaljo keeps the scepticism of his time by decomposing matter and stratifying consciousness and shapes, by deforming and degenerating the human figure, which nonetheless, in spite of all imaginable dislocations, leads to tectonically more compact forms. He vivisects the past to adopt Renaissance illusionism, and to some extent also perspective and proportions. While he primarily strives to achieve simplicity, Štaljo also continues to admire the Gothic taste for disharmony, most emphatic strokes disguising the mysterious artistry of painters such as Masaccio, and Uccello's inelegant and unappealing figures, mesmerised by unreal forms and rhythmically organised space.

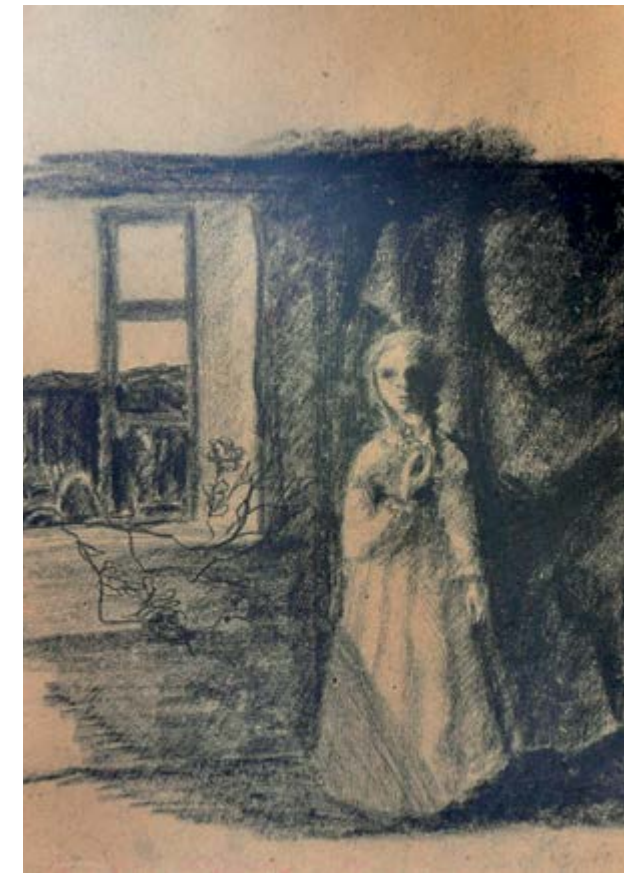
Štaljo makes his choices independently and freely, synthesising and differentiating between related theories and movements. He negates in order to continue tradition. He relates to Europe's modern art with his work and opus, in order to borrow and create his own fine art and his own characteristic work. Neither mystical nor lyrical nor romantic, Enver Štaljo has set himself apart as an actively engaged and to some extent also a social painter of Bosnia in his day, keeping track of life changes.



Породица, 1956, цртеж угљеном, 84x61,5 cm, власништво Културног центра Бански двор
Family, 1956, charcoal drawing, 84x61.5 cm, Property of Cultural Centre Banski Dvor



Породица, око 1956, цртеж, 41x28,5 cm, вл. породице Јовић
Family, around 1956, drawing, 41x28.5 cm, Property of Jović family



Студија, око 1956, цртеж, 56x39 cm, вл. породице Кесић
Study, around 1956, drawing, 56x39 cm, Property of Kesić family



Три грације I, 1958, туш на папиру, 50x70 cm
Three Graces I, 1958, ink on paper, 50x70 cm



Три грације II, 1958, туш на папиру, 50x70 cm
Three Graces II, 1958, ink on paper, 50x70 cm

Дјевојка, 1958, туш на папиру, 50x70 cm
Girl, 1958, ink draw on paper, 50x70 cm





Игра, 1956, акварел, 45x55 cm
Game, 1956, watercolour, 45x55 cm



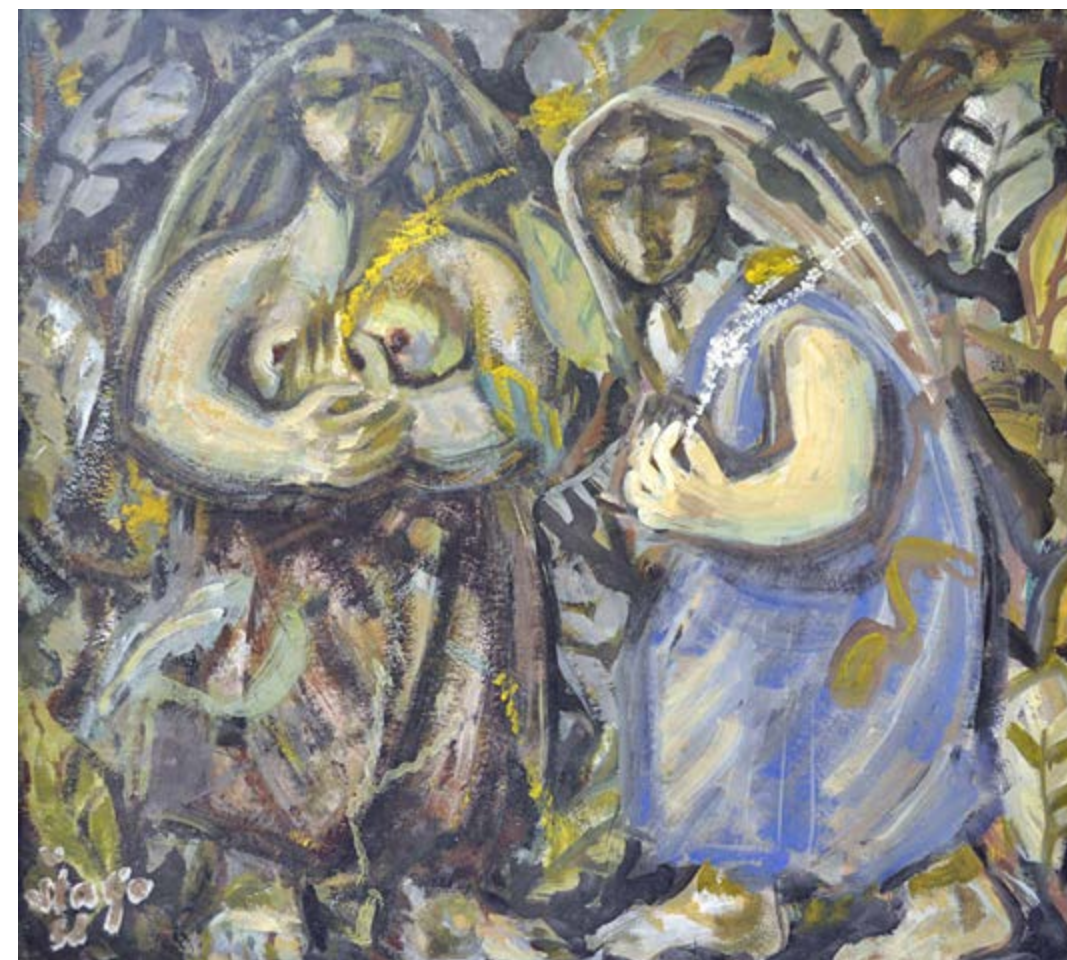
Игра у шуми, 1957, акварел, 70x50 cm
Game in the Wood, 1957, watercolour, 70x50 cm



Дјевојка са голубом, 1958, уље на платну, 68x90 cm
Girl with Pigeon, 1958, oil on canvas, 68x90 cm



Дјевојке у цвијећу, 1958, уље на платну, 50x92 cm
Girls among Flowers, 1958, oil on canvas, 50x92 cm



Жене у воћњаку, 1958, темпера на картону, 61x67 cm, власништво породице Шиндић
Women in an Orchard, 1958, tempera on cardboard, 61x67 cm, Property of Šindić family



Мртва природа, 1958, темпера, 47x67 cm, вл. породице Грандић
Still life, 1958, tempera, 47x67 cm, Property of Grandić family



Пејзаж, 1959, уље на платну, 36x45 cm, власништво UniCredit Bank Бања Лука
Landscape, 1959, oil on canvas, 36x45 cm, Property of UniCredit Bank Banja Luka



Пејзаж I, 1960, уље на платну, 62x41,5 cm
Landscape I, 1960, oil on canvas, 62x41.5 cm



Пејзаж II, 1960, уље на платну, 66,5x50 cm
Landscape II, 1960, oil on canvas, 66.5x50 cm



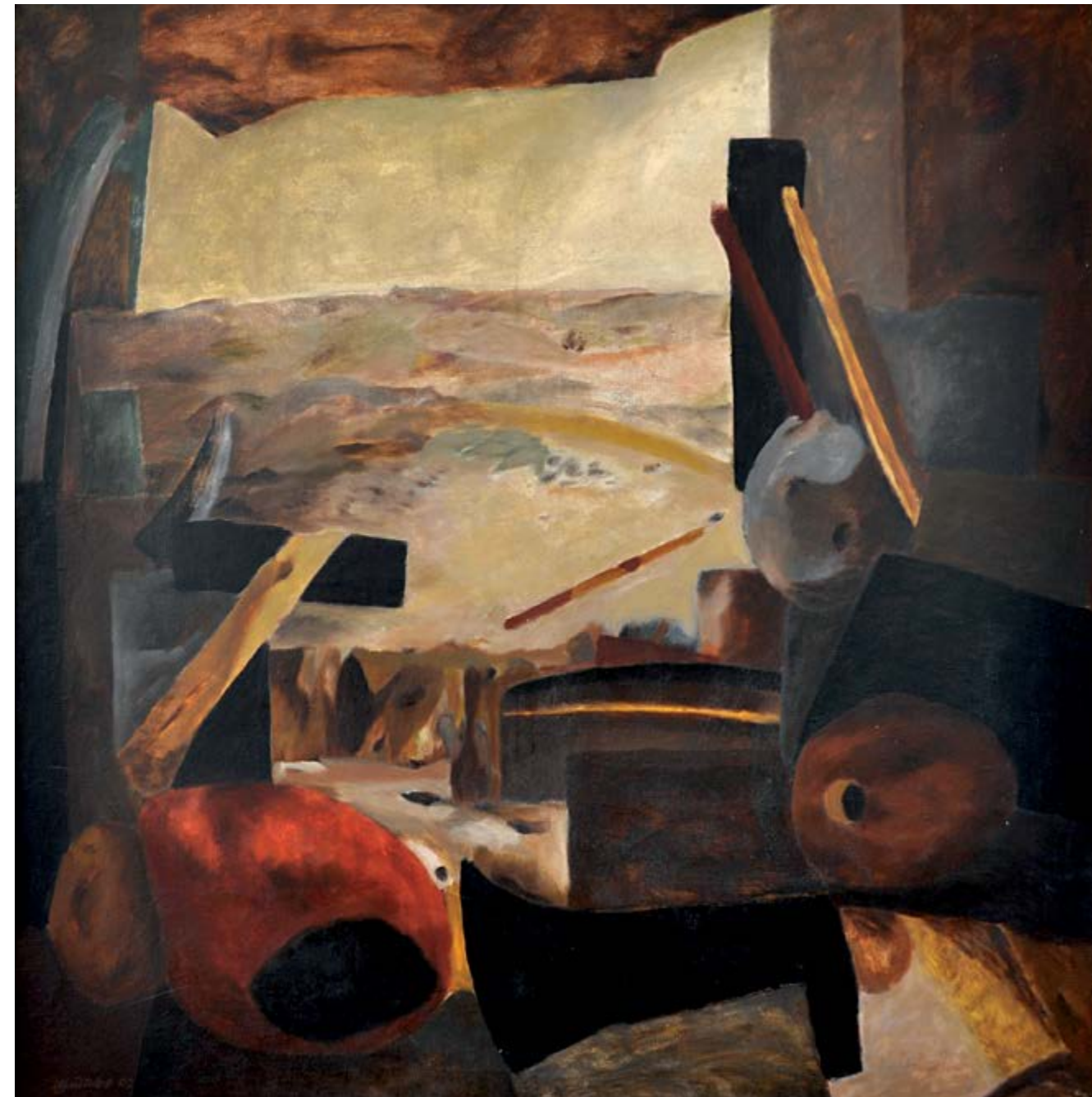
Пејзаж III, 1960, уље на платну, 98,5x86,5 cm
Landscape III, 1960, oil on canvas, 98.5x86.5 cm



Ентеријер, 1961, уље на платну, 135,5x98 cm, власништво Мустафе Кршлака
Interior, 1961, oil on canvas, 135.5x98 cm, Property of Mustafa Kršlak



Пејзаж, 1962, уље на платну, 115x115,5 cm, власништво Весне Карабеговић
Landscape, 1962, oil on canvas, 115x115.5 cm, Property of Vesna Karabegović



Ентеријер са предјелом, 1962, уље на платну, 113,5x113,5 cm, власништво Културног центра Бански двор
Interior with a Landscape, 1962, oil on canvas, 113.5x113.5 cm, Property of Cultural Centre Banski Dvor



Ентеријер са предјелом II, 1964, акварел, 16x16 cm
Interior with Landscape II, 1964, watercolour, 16x16 cm



Ентеријер са предјелом III, 1965, акварел, 16x16 cm
Interior with Landscape III, 1965, watercolour, 16x16 cm



Ентеријер са предјелом I, 1964, акварел, 16,5x7,5 cm
Interior with Landscape I, 1964, watercolour, 16.5x7.5 cm



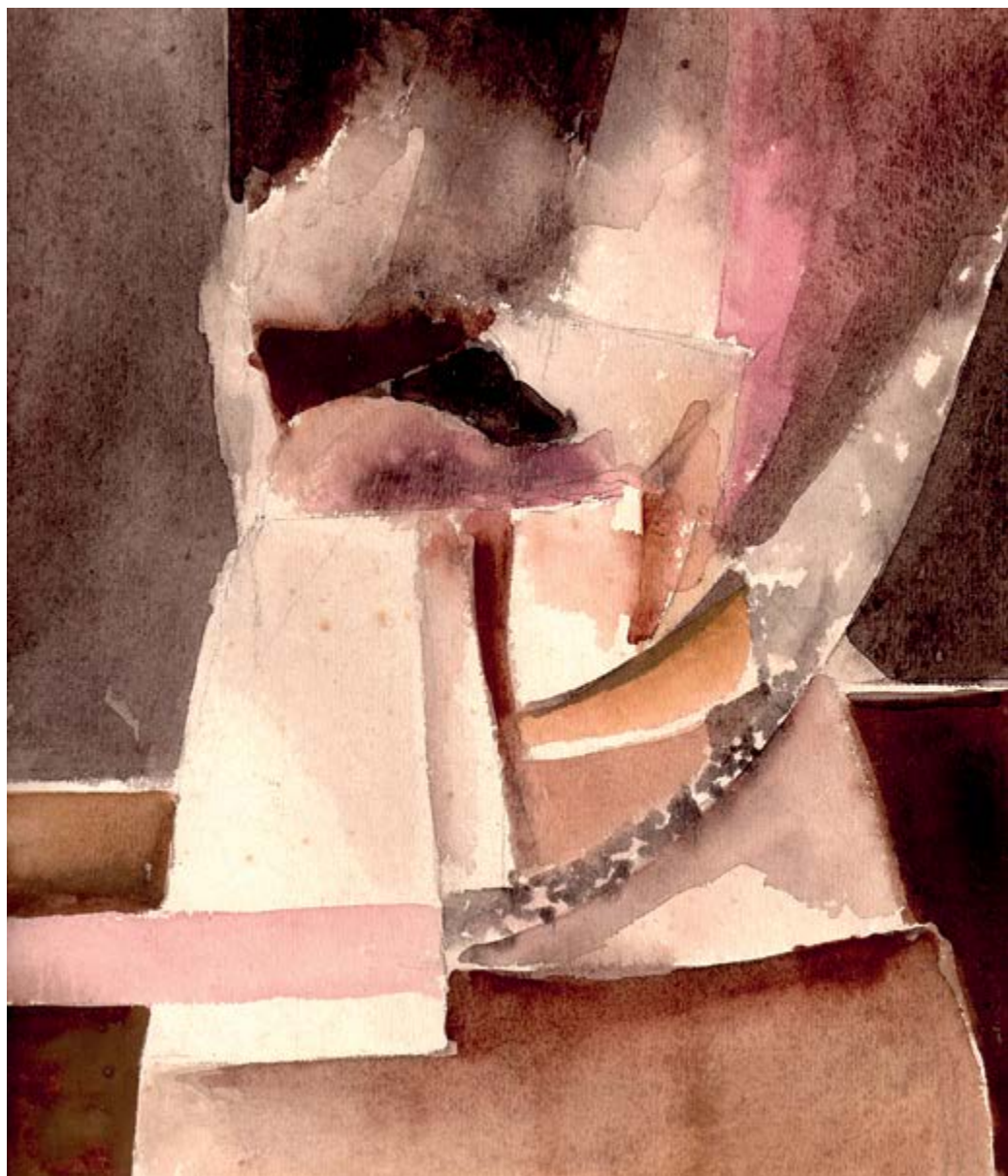
Ентеријер са предјелом IV, 1965, акварел, 16x16 cm
Interior with Landscape IV, 1965, watercolour, 16x16 cm



Колијевка III, 1963, акварел, 23x25 cm
Cradle III, 1963, watercolour, 23x25 cm



Колијевка VI, 1963, акварел, 22x31 cm
Cradle VI, 1963, watercolour, 22x31 cm



Колијевка I, 1963, акварел, 24,5x28,5 cm
Cradle I, 1963, watercolour, 24.5x28.5 cm



Колијевка II, 1963, акварел, 24,5x29,5 cm
Cradle II, 1963, watercolour, 24.5x29.5 cm



Колијевка IX, 1963, акварел, 22x27 cm
Cradle IX, 1963, watercolour, 22x27 cm



Колијевка X, 1963, акварел, 19x16 cm
Cradle X, 1963, watercolour, 19x16 cm



Дјевојачко рухо I, 1964, акварел, 24,5x31,5 cm
Girl's Dowry I, 1964, watercolour, 24.5x31.5 cm



Дјевојчица у колијевци, 1964, акварел, 25x24 cm
Little Girl in a Cradle, 1964, watercolour, 25x24 cm



Дјевојачко рухо V, 1964, акварел, 30x40 cm
Girl's Dowry V, 1964, watercolour, 30x40 cm



Дјевојачко рухо, око 1965, акварел, 40x27,5 cm, власништво Гордане Кеџман
Girl's Dowry, around 1965, watercolour, 40x27.5 cm, Property of Gordana Kesman



Дјевојачко рухо VI, 1964, акварел, 26x38 cm
Girl's Dowry VI, 1964, watercolour, 26x38 cm



Дјевојачко рухо III, 1964, уље на платну, 69x110 cm
Girl's Dowry III, 1964, oil on canvas, 69x110 cm



Ентеријер са предјелом, 1964, уље на платну, 124x144 cm
Interior with Landscape, 1964, oil on canvas, 124x144 cm



Пејзаж, 1964, уље на платну, 100x67 cm
Landscape, 1964, oil on canvas, 100x67 cm



Дјевојка на коњу, 1965, уље на платну, 130x180 cm
Girl on a Horse, 1965, oil on canvas, 130x180 cm



Жена са дјететом, 1965, уље на платну, 130x140 cm
Woman with a Child, 1965, oil on canvas, 130x140 cm



Човјек са дјецом, 1966, уље на платну, 120x180 cm
Man with Children, 1966, oil on canvas, 120x180 cm



Један дан на планини, 1967, уље на платну, 140x190 cm
One day in the Mountain, 1967, oil on canvas, 140x190 cm



Дарови времена, 1968, уље на платну, 140x190 cm
Gifts of Time, 1968, oil on canvas, 140x190 cm



Насељавање вјетра, 1968, уље на платну, 140x190 cm
Settlement of the Wind, 1968, oil on canvas, 140x190 cm



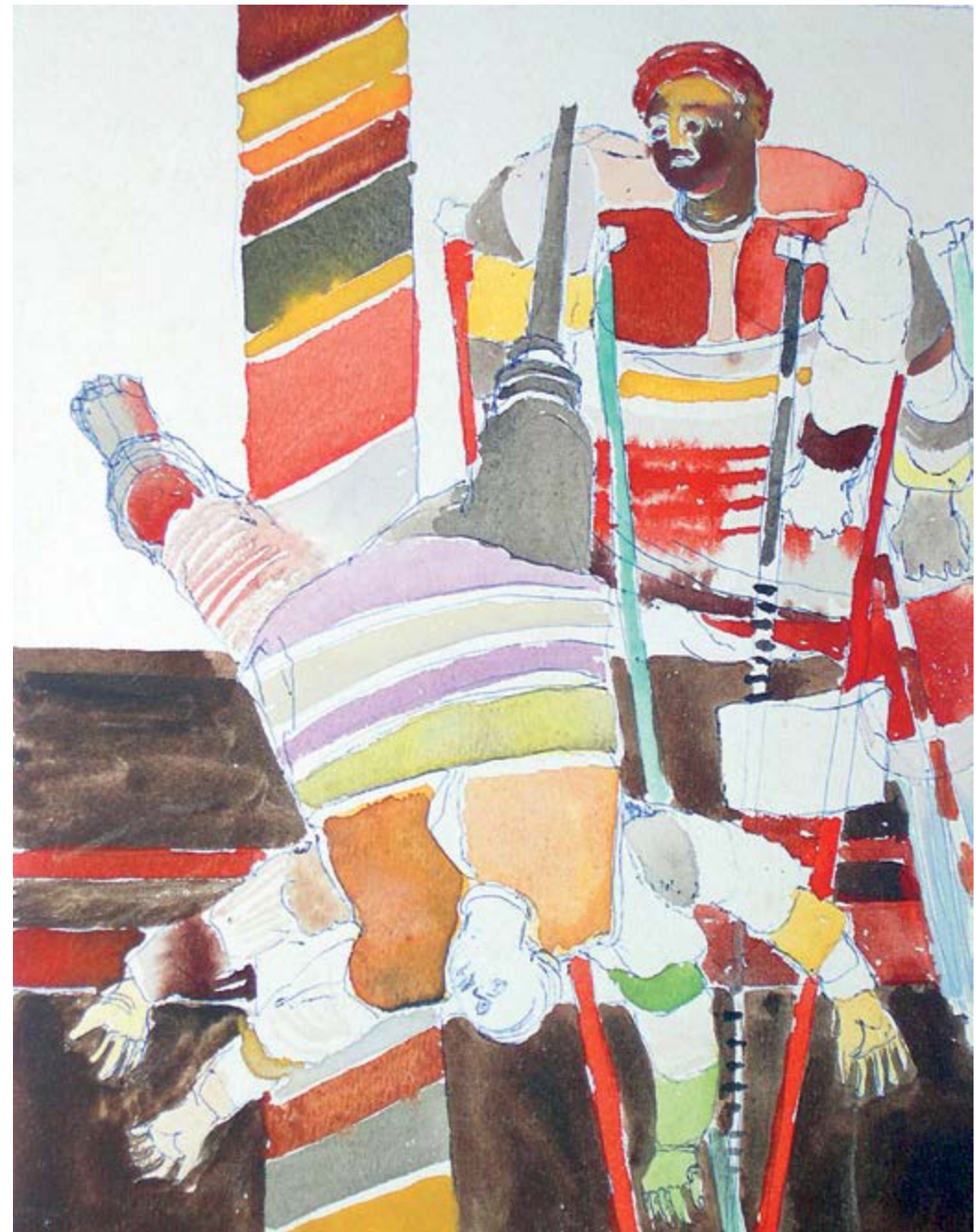
Студија I, 1968, акварел, 42,5x56,5 cm
Study I, 1968, watercolour, 42.5x56.5 cm



Студија III, 1968, акварел, 42,5x56,5 cm
Study III, 1968, watercolour, 42.5x56.5 cm



Студија I, 1968, акварел, 42,5x56,5 cm
Study I, 1968, watercolour, 42.5x56.5 cm



Студија IV, 1968, акварел, 42,5x56,5 cm
Study IV, 1968, watercolour, 42.5x56.5 cm



Догађаји испод врата, 1970, уље на платну, 170x170 cm
Happenings under the Door, 1970, oil on canvas, 170x170 cm



Препознавање Нарциса, 1970, уље на платну, 190x180 cm
Recognition of Narcissus, 1970, oil on canvas, 190x180 cm



Лов на морску птицу, 1971, уље на платну, 170x170 cm
 Sea Bird Hunt, 1971, oil on canvas, 170x170 cm



Догађај у врту, 1970, уље на платну, 169,5x169,5 cm, власништво Музеја савремене уметности Републике Српске
 Happening in the Garden, 1970, oil on canvas, 169.5x169.5 cm, Property of Museum of Contemporary Art of Republic Srpska



Без назива, 1978, акварел, 104x73,5 cm, власништво Гордане Кеџман
No Title, 1978, watercolour, 104x73.5 cm, Property of Gordana Kecman



Без назива, 1983, акварел, 98x68 cm, власништво породице Гранђић
No Title, 1983, watercolour, 98x68 cm, Property of Grandić family



Без назива, 1982, акварел, 95,5x68,5 cm, власништво Љубице и Рајка Кузмановић
No Title, 1982, watercolour, 95.5x68.5 cm, Property of Ljubica and Rajko Kuzmanović



Рођење под овнујском кожом, 1981, акварел, 75x100 cm
Birth under Sheepskin, 1981, watercolour, 75x100 cm



Неко је преплашио зелене козе, 1981, уље на платну, 31x30 cm
Someone Scared the Green Goats, 1981, oil on canvas, 31x30 cm



Пчела на коси дјевојке, 1981, уље на платну, 31,5x29,5 cm
Bee on a Girl's Hair, 1981, oil on canvas, 31.5x29.5 cm



Силазак бијелих коња са сивог брда, 1981, уље на платну, 175x175 cm
Descent of White Horses Down a Gray Hill, 1981, oil on canvas, 175x175 cm



Рођење под овнујском кожом, 1983, уље на платну, 40x40 cm
Birth under Sheepskin, 1983, oil on canvas, 40x40 cm



Жене у башти I, 1983/84, уље на платну, 175x175 cm
Women in a Garden I, 1983/84, oil on canvas, 175x175 cm



Жене у башти II, 1985, уље на платну, 175x175 cm
Women in a Garden II, 1985, oil on canvas, 175x175 cm



Двије жене у врту I, 1983, акварел, 55x75 cm
Women in a Garden II, 1985, oil on canvas, 175x175 cm



Сан бремените жене, 1983, акварел, 70x97,5 cm
Pregnant Woman's Dream, 1983, watercolour, 70x97.5 cm



Двије жене у врту I, 1986, акварел, 33x25 cm
Two Women in a Garden I, 1986, watercolour, 33x25 cm



Двије жене у врту II, 1986, акварел, 33x35 cm
Two Women in a Garden II, 1986, watercolour, 33x35 cm



Сунчани дан коња (диптих), 1985/86, акварел, 42x42 cm
Sunny Day for Horses (diptych), 1985/86, watercolour, 42x42 cm



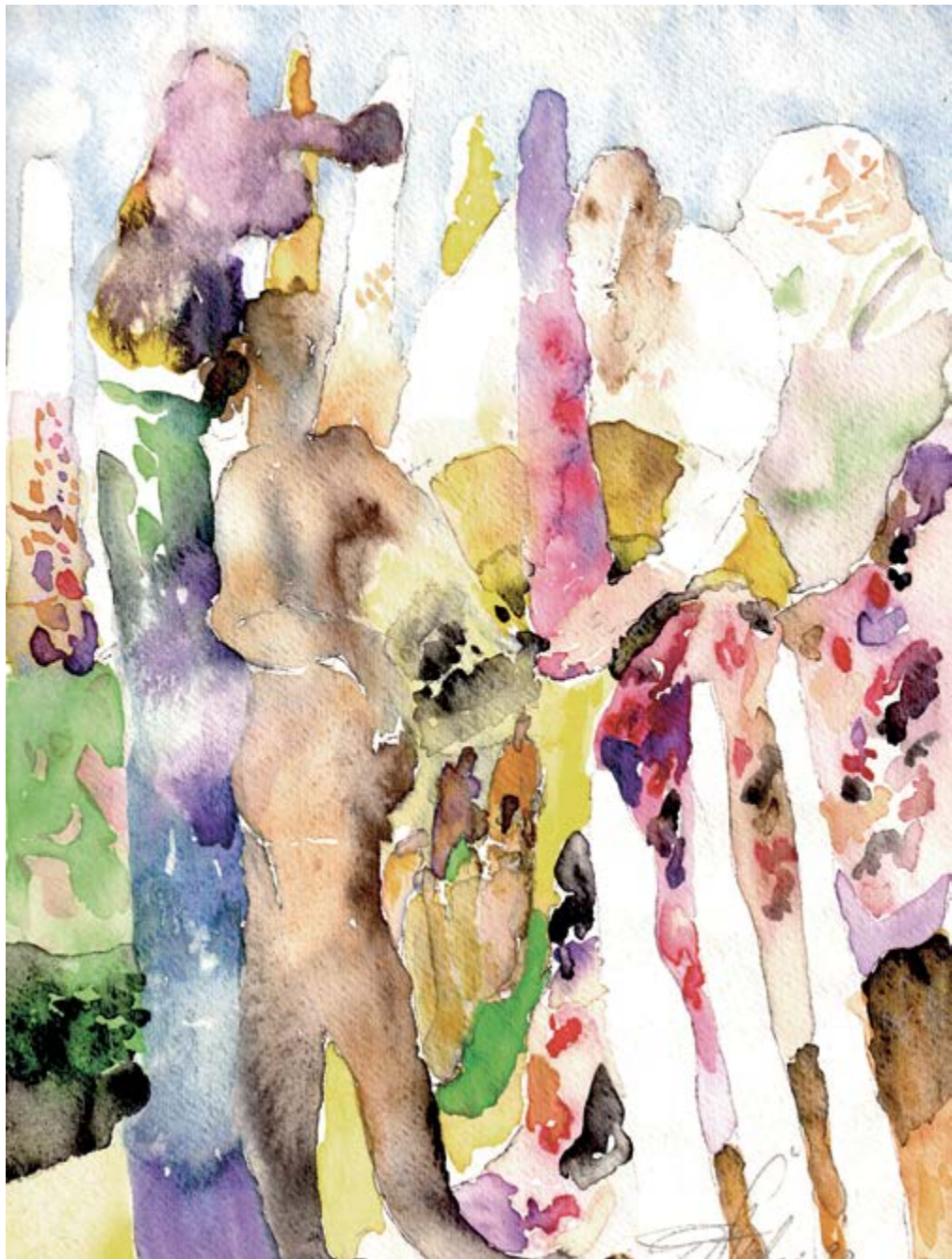
Диптих, 1989, акварел, 23,5x21,5 cm
Diptych, 1989, watercolour, 23.5x21.5 cm



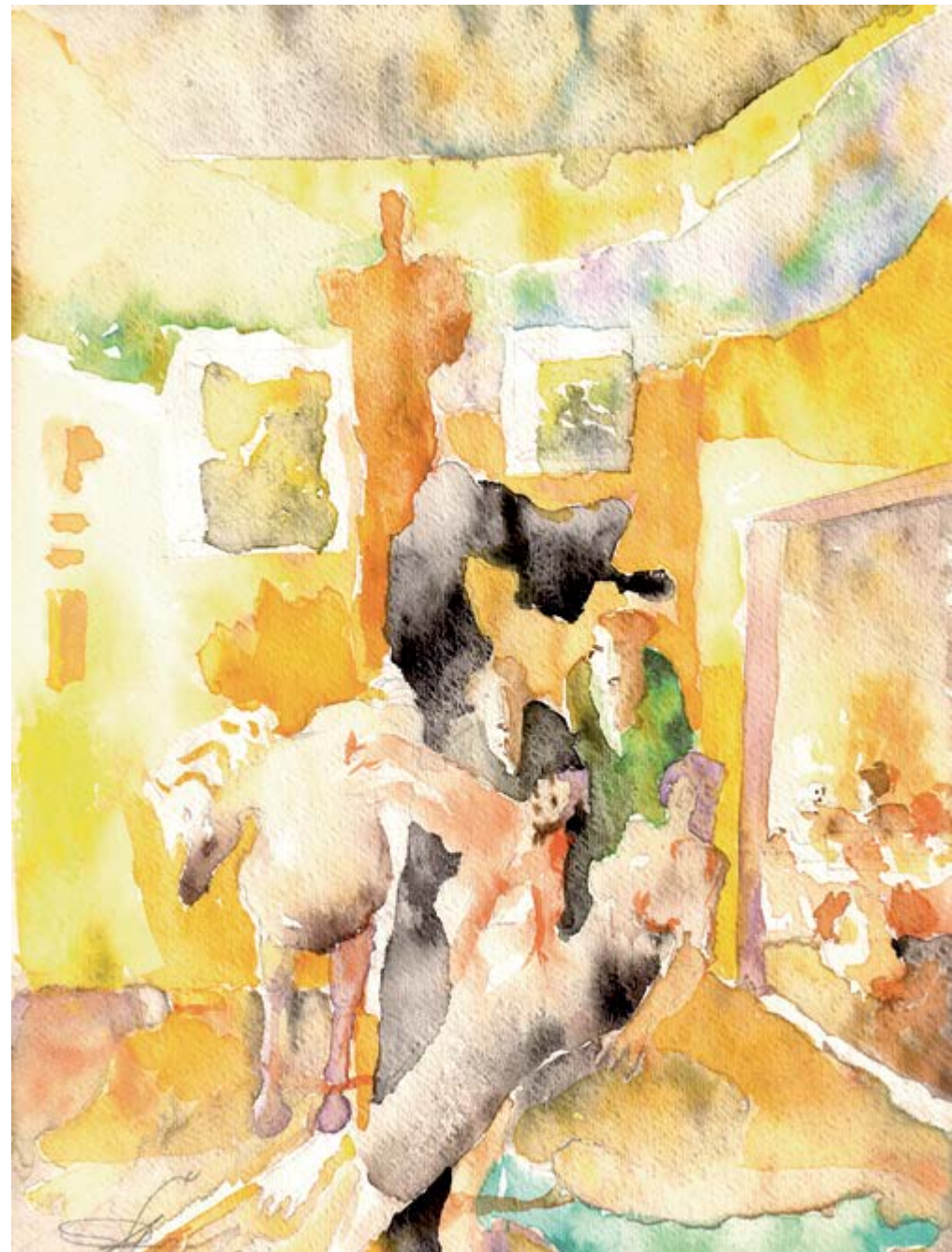
Без назива, 1985, акварел, 69x52 cm, власништво Горана Талића
No Title, 1985, watercolour, 69x52 cm, Property of Goran Talić



Блажена жена дочекује црног коња, 1986, акварел, 58x85,5 cm
Blissful Woman Welcomes a Black Horse, 1986, watercolour, 58x85.5 cm



Долазак прољећа, 1990, акварел, 24,5x32 cm
Arrival of the Spring, 1990, watercolour, 24.5x32 cm



Сунчани дан коња, 1990, акварел, 25x39 cm
Sunny Day for Horses, 1990, watercolour, 25x39 cm



Ентеријер старе куће I, 1984, уље на платну, 50x50 cm
Interior of an Old House I, 1984, oil on canvas, 50x50 cm



Ентеријер старе куће II, 1984, уље на платну, 60x50 cm
Interior of an Old House II, 1984, oil on canvas, 60x50 cm



Ентеријер, 1978, уље на платну, 88,5x68,5 cm, власништво Љиљане и Војислава Ерцег
Interior, 1978, oil on canvas, 88.5x68.5 cm, Property of Ljiljana and Vojislav Erceg



Мртва природа са предјелом, 1978, уље на платну, 67x49 cm, власништво Наташе Марић Удовчић
Still Life with a Landscape, 1978, oil on canvas, 67x49 cm, Property of Natasa Marić Udovčić



Без назива, око 1958, керамика, 39x39x4,5 cm, власништво Весне Карабеговић
No Title, around 1958, ceramics, 39x39x4.5 cm, Property of Vesna Karabegović



Без назива, око 1958, керамика, 35x35x5,5 cm, власништво породице Јовић
No Title, around 1958, ceramics, 35x35x5.5 cm, Property of Jović family



Без назива, око 1958, керамика, 37x37x5 cm, власништво породице Шиндић
No Title, around 1958, ceramics, 37x37x5 cm, Property of Šinđić family



Енвер Штаљо у атељеу, 1966.
Enver Štaljo in the studio, 1966

Ја

Ако би човјек желио и могао обухватити комплетан доживљај у тренутку, веома брзо би дошао до краја креативне моћи, краја поигравања са прометејском ватром у себи. Са друге стране, човјекова вјечна настојања иду ка Универзуму, ка комплетном формирању Свијета, његовим мијенама, настајањима и нестајањима.

Не могу бити задовољан са минијатурама Клеа, а ни грандиозном узнесеношћу човјека код Рубенса. Сањам и трагам у себи за својим сновима, за тоталним односима свих ликовних сила, које покрећу бујицу ријеке у мени. Будим се да бих живио, а сан је слика. Живим да бих сликао медитацију сна, која је више моја јава од ње саме.

Да ли биљези могу бити односи бојене материје, свјетла, форме и простора? Да ли моја крв може да се преточи, снагом и количином рада у моје дјело? Да ли је тоталност интереса анахрона, кад се тиче саме слике и њене магичне моћи? Да ли количина енергија у мени и по мени одређује револуцију непрекинутог тока? Да ли просањано дјело, потпуно дефинисано кроз живот, наталожено вриједностима, остаје ликовни бастион усамљеника коме је оно сасма довољно за даљи напор?

Да ли дјело има довољно мене као бића, као јединке? Дакле, у суштини, да ли је то сликарство каљено кроз континуитет револуције у мени, моје, моје до те мјере да га својом крвљу могу потписати или на њега ударити мухур од мене самог?

Знам да ја и моје сликарство остајемо сами са собом, мислим да смо толико моћни да и даље трајемо без икаквих Изама. Оно, као и ја, није ничија својина. Све је то живот који се претаче у коначност.

Енвер Штаљо
Записано у Долцу, у јесен, раних осамдесетих



Енвер Штаљо, „Глас“, седамдесетих
Enver Štaljo, „Glas“, seventies

Me

If the man wanted and could grasp a complete impression in a moment, he would come very fast to the end of creative power, the end of play with the Prometheus fire in himself. On the other side, human eternal endeavour are directed toward Universe, toward the complete formation of the World, its change, rising and disappearing.

I cannot be satisfied with miniatures of Klee, nor with the grandiose elation of the man of Rubens. I dream and search for my dreams in myself, for total relations among all painting forces which initiate the torrent in me.

I wake up to live, and a dream is the painting. I live to paint the meditation of dream, that is more real for me than real existing world.

Could marks be relations of painted matter, light, form and space? Could my blood be poured, with the strength and amount of labour, into my work? Is the totality of interest anachronic concerning the painting itself and its magic power? Does the amount of energy in me and according to me determine the revolution of continuous course? Does the work being dreamed of, completely defined through life, with sedimented values, remain art bastion for a reclusive man to whom it is entirely enough for further effort?

Does the work have enough of myself as a being, as an individual? Well, in fact, is the painting hardened in me through the continuity of revolution, mine, mine to the very measure that I could sign it with my blood or that I could put the seal on it of me, myself?

I know that me and my painting are staying with ourselves, I think that we are so powerful to last further on without any –isms. It, like me, isn't anyone's property. That is all life pouring into eternity.

Enver Štaljo

Written down in Dolac, in autumn at the beginning of eighties

БИОГРАФИЈА



Енвер Штаљо, 1938.
Enver Štaljo, 1938



Енвер Штаљо са мајком Дибом, 1938.
Enver Štaljo with his mother Diba, 1938

1931. Енвер Штаљо рођен је у Бањалуци 18. августа као син јединац мајке Дибе (Сејдиновић) и оца Џемила, Владиног чиновника. Одрастао је у кући Сејдиновића, мајчиних родитеља, окружен љубављу родитеља, дједа Махмута и баке по мајци, Изете.

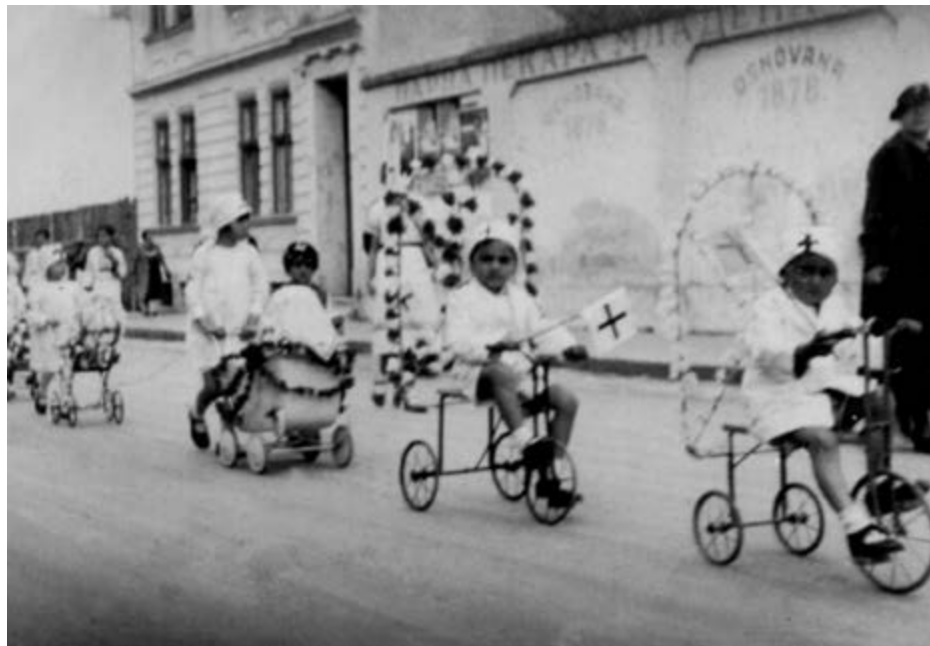
1941 – 1945. Велике промјене у идиличном породичном животу настају почетком рата. Породица је била свједок усташког терора према најближим комшијама, и у таквим немогућим условима свесрдно помаже затворене пријатеље, што трајно учвршћује дјечакове моралне ставове. Породица губи дом у савезничком бомбардовању током посљедњих дана рата. Губитак дједа и баке, те период у којем му након рата отац пада у немилост послеријатних власти, успио је превладати уз љубав и чврстину мајке Дибе од које је научио да одржи морал и никад не жртвује свој понос за било какав напредак.

1946. Веома рано је испољио стваралачке амбиције и жељу да свој рад представи јавности, самостална изложба одржана 1946. године је на одређен начин обиљежила и његово професионално опредељење. Прву самосталну изложбу имао је још у осмој години на иницијативу учитељице Софије Томболани која је међу првима открила његову даровитост.

1952. Завршава Средњу техничку школу и уписује Вишу педагошку школу у Бањалуци ликовног смјера. На Вишој педагошкој школи сликарство му предаје професор Божо Николић.

1953. Наставља школовање на Вишој педагошкој школи у Сарајеву, гдје му сликарство предаје професор Раденко Мишевић, који се те године вратио у Босну, а историју умјетности Жарко Видовић, теоретичар и ликовни критичар који је умјетност својим студентима тумачио кроз пресјек цјелокупног сликарства од праисторије до модерне умјетности.

1954. Враћа се у Бањалуку гдје се пун ентузијазма запошљава као наставник у основној школи.



Дјечија парада у Бањалуци, 1935.
Children's Parade in Banjaluka, 1935

Убрзо по запошљавању избила је полемика око увођења његових нових метода, због којих је замало остао без посла. У својим сјећањима на то вријеме истицао је: „на састанку актива ликовних педагога анализирана је једна дескриптивно – перспективна заврзлама, био сам против погрешног тумачења неких закона перспективе у сликарству, избио је скандал који је арбитрирала комисија из Сарајева у моју корист. Међутим, та пирова побједа је окренула читав актив и друге педагоге против мене.“ Тих година, радови његових ученика међу првим у Југославији су одабрани да се штампају за UNICEF.

1955 – 1961. Дружење, пријатељство и заједнички погледи на умјетност са Бекиром Мисирлићем, Душаном Симићем и Алојзом Ђурићем прерастају 1955. године у умјетничку групу *Четворица*. Око овог нуклеуса модерне умјетности у Бањалуци окупља се мноштво младих и талентованих ученика од којих су неки касније постали признати академски сликари (Кемал Ширбеговић, Мерсад Бербер). Трагичном смрћу Душана Симића у јесен 1961. године, умјетничка група *Четворица*, се распада, али остаје њен трајан значај за средину у којој је настала.



Енвер Штаљо, Алојз Ђурић и Бекир Мисирлић, Венеција, 1961.
Enver Štaljo, Alojz Ćurić and Bekir Misirlić, Venice, 1961

1957. Почиње друга слободнија сликарска фаза у којој своје сликарство гради на основу разграђивања композиције према плановима и односима ентеријер – екстеријер.

1958. Борави неколико мјесеци у Задру. За вријеме овог боравка у своје сликарство уводи технику акварела.

1959. Проводи шест мјесеци на студијском боравку у Француској (Париз, долина Лоаре ...).

1959 – 1965. Ради као сценограф, луткар и костимограф у Дјечијем позоришту. Из тог се периода памти представа „Пепељуга“ чије је гостовање било веома запажено на Дјечијем фестивалу у Шибенику 1968. године, гдје се Дјечије позориште из Бањалуке представило први пут.

1961 – 1970. Поново се враћа педагошком раду, на Учитељској школи у Бањалуци предаје ликовну педагогију. У овом периоду његов рад са ученицима био је веома запажен.



Енвер Штаљо са супругом Шахзијом, Долац, 1960.
Enver Štaljo with his wife Šahzija, Dolac, 1960

Сваке године је приређивао изложбе најбољих радова својих ученика, које су временом прерасле у занимљив градски догађај.

1962. Вјенчао се са Шахзијом Јакирлић, наставницом математике, тада успјешном гимнастичарком.

Приликом посјете Венецијанском бијеналу Мисирлић, Ћурић и Штаљо долазе на идеју да купе керамичке боје и озбиљније се почну бавити керамиком.

У новембру је одржан *Први јесењи салон* у Бањалуци.

1963. Рођење кћерке Изете. Започиње циклус *Колијевки*, а убрзо након тога и циклус *Дјевојачко рухо*.



Енвер Штаљо са кћерком Изетом, Долац, 1965.
Enver Štaljo with his daughter Izeta, Dolac, 1965

1963 – 1965. Траје фаза у којој слика ентеријере са колијевкама и дјевојачким рухом у које је уклопио наглашене емоције родитељства.

1964. Награда града Бањалуке „Веселин Маслеша“ за домете на подручју умјетности, Прва награда на *Другом јесењем салону* (предсједник жирија био је Јосип Деполо).

1965. Изложба *Педесет година ангажоване умјетности у Југославији* одржана у Словен Градецу у Словенији.

1966. ИБС (Изложба бањалучких сликара у Сарајеву) након које су Бербер, Бешић, Дугоњић, Гашић, Гранић, Мајданцић, Мисирлић, Пећарић, Спремо, Ширбеговић и Штаљо примљени



Енвер Штаљо у атељеу, 1988.
Enver Štaljo in the studio, 1988

у УЛУБиХ (Удружење ликовних умјетника Босне и Херцеговине).

1967. Циклус слика под називом *Инвалиди* израз су дубоко укоријењеног пацифизма и љубави према људима.

1969. Награда града Сарајева на *Другом сарајевском салону*.

1970. Откупна награда на *Трећем сарајевском салону*.

Ислаже на изложби босанскохерцеговачке умјетности у Дижону и изложби југословенске умјетности у Ници.

Прелази у издавачко – новинску кућу „Глас“ гдје ради као ликовни и технички уредник. Његов рад је био познат по графичким иновацијама које су остале као образац по којима се радило и послѣје његовог одласка. Као афирмисани ликовни уредник новинске куће „Глас“ ради ликовно рјешење за монографију *Бањалука* и ликовно рјешење градског грба.



Енвер Штаљо са кћерком Аидом и супругом Шахзијом, 1991.
Enver Štaljo with his daughter Aida and wife Šahzija, 1991

1971. Рођење кћерке Аиде изнова побуђује родитељску емоцију. Очаран љепотом мале дјевојчице ради серију цртежа рафинираног стила и емоције.

Откупна награда ССРН (Социјалистичког савеза радног народа) на *Петом јесењем салону* у Бањалуци.

1978. Умјетничка галерија у Бањалуци приређује му ретроспективну изложбу.

1978–1980. Ликовни је и технички уредник часописа *Путеви*.

1984. Повлачи се из издаваштва. Слиједи период зрелих, медитативно – рефлексивних фигуралних композиција. Интимно, пријатељи му „додјељују“ титулу Маестро.

1991. Изненада је преминуо 2. јуна, уврзо послѣје отварања изложбе, симболично назване „Долазак прољећа“, на којој је изложио дјела из посљедње деценије стваралаштва.

САМОСТАЛНЕ ИЗЛОЖБЕ

1978. „Слике и цртежи“, Изложбени салон Дома културе, Бањалука
1990. „Слике“, Дом културе, Лакташи
1991. „Слике“, Изложбено продајни салон, Умјетничка галерија, Бањалука

КОЛЕКТИВНЕ ИЗЛОЖБЕ

1955. Четворица, Дом културе, Бањалука
1956. Изложба посвећена Петру Кочићу, Стричићи
Четворица, Бањалука
1957. Четворица, Бањалука
1958. Четворица, Бањалука
1962. Први јесењи салон, Бањалука
1963. Ликовни умјетници Бањалуке, Љубљана, Ријека
1964. Други јесењи салон, Бањалука
Изложба ликовних умјетника бањалучког среза, Бањалука
1965. Изложба слика поводом двадесетогодишњице ослобођења Бањалуке (Бербер, Ђурић,
Дугоњић, Гранић, Мајданџић, Мисирлић, Ширбеговић, Штаљо), Камена зграда
Кастел, Бањалука
1966. Изложба бањалучких сликара, Сарајево

1967. Акварел XX вијека, Сарајево, Бањалука
Изложба акварела (Бекир Мисирлић, Кемал Ширбеговић, Енвер Штаљо, Алојз Ђурић),
Камена зграда Кастел, Бањалука
Треће тријенале југословенске уметности, Београд
1968. Први сарајевски салон, Сарајево
Четврти јесењи салон, Бањалука
Изложба УЛУБиХ-а и СЛУ-а, Љубљана, Сарајево
1969. Други сарајевски салон, Сарајево
Педесет година ангажоване умјетности у Југославији, Словен Градец
1970. Изложба босанскохерцеговачке умјетности, Дижон
Савремена југословенска умјетност, Ница
Шести плави салон, Задар
Изложба чланова Подружнице ликовних умјетника, Народно позориште Босанске
крајине, Бањалука
Изложба Галерије солидарност, Бањалука
Трећи сарајевски салон, Сарајево
1971. НОБ у делима ликовних уметника, Београд
Босанскохерцеговачка умјетност, Праг
Четврти сарајевски салон, Сарајево
Пети јесењи салон, Бањалука
Изложба чланова Подружнице, Бањалука
1972. Изложба чланова бањалучке Подружнице ликовних умјетника, Бањалука, Титоград,
Никшић, Херцег Нови
Седми плави салон, Задар
1974. Ликовни умјетници Ријеке и Бањалуке, Бањалука, Ријека
Изложба бањалучких умјетника (Д. Бербер, О.Бербер, Бешић, Ђурић, Дугоњић,

Ђузел, Гранић, Мисирлић, Мунџић, Спремо, Штаљо, Тауш), Градски музеј, Вуковар
Осми плави салон, Задар
Умјетност БиХ од 1945 – 1974, Умјетничка галерија, Сарајево

1975. Умјетност БиХ од 1945 – 1974, Београд, Дубровник
Ликовни умјетници Бањалуке, Тузла
Тридесет година ликовног стваралаштва у Бањалуци, Бањалука, Сарајево
1976. Ликовни умјетници Ријеке и Бањалуке, Бањалука
Стална поставка, Умјетничка галерија БиХ, Сарајево
1977. Ликовни умјетници Бањалуке, Бањалука
1978. Ликовни умјетници Бањалуке, Зрењанин, Суботица
1980. Четворица 1955 – 1961, Велики салон дома културе, Бањалука
1983. Изложба Алојз Ђурић, Златко Латковић, Бекир Мисирлић, Кемал Ширбеговић, Енвер Штаљо, Велики салон Дома културе, Бањалука
1986. Стална поставка - умјетност Босне и Херцеговине, Умјетничка галерија БиХ, Сарајево
1989. Избор дјела из приватног власништва, Умјетничка галерија, Бањалука
1991. Изложба Алојз Ђурић, Бекир Мисирлић, Енвер Штаљо, Мали изложбени салон Дома културе, Бањалука
1992. Акварели и цртежи из фондуса Умјетничке галерије, Умјетничка галерија, Бањалука
2004. Босанскохерцеговачки умјетници из фондуса Музеја савремене умјетности Републике Српске, Бањалука



Енвер Штаљо, изложба у Дому културе, 1983.
Enver Štalo, Exhibition in the House of Culture, 1983

2005. Поетике бањалучких ликовних умјетника друге половине XX вијека из фондуса Музеја савремене умјетности Републике Српске, Бањалука
2007. Акварели и цртежи из фондуса Музеја савремене умјетности Републике Српске, Музеј савремене умјетности Републике Српске, Бањалука

СЦЕНОГРАФИЈА, КОСТИМОГРАФИЈА И ЛУТКЕ, Дјечије позориште, Бањалука

1959. Баш челик (сценографија и лутке)
Гуливер међу луткама (сценографија и лутке)
Чича Томина колиба (сценографија и лутке)
Дугоња, Трбоња и Видоња (сценографија и костимографија)
1960. Чаробне папуче (сценографија и лутке)
Љепотица и звијер (сценографија и костимографија)
Чаробњак из Оза (сценографија и лутке)
1961. Чаробна фрула – Шкртица (лутке)
Весела симфонија – Мачак Тошо (сценографија и лутке)
Чин и Чен (сценографија и костимографија)
Шума Стриборова (сценографија и лутке)
Среброзвјездана (сценографија и лутке)
Зеко, Зрико и јање (сценографија и лутке)
У Цара Тројана козије уши (сценографија)
Опаки властелин (сценографија)
Алибаба и четрдесет хајдука (сценографија и лутке)
1962. Пустоловине Црнчића Каиме (сценографија и костимографија)
Милица Брисалица (сценографија и костимографија)
1963. Сњежана и седам патуљака (сценографија)
1964. Чудновате згоде и незгоде Шегрта Хлапића (сценографија)
1965. Чудновата каљача (сценографија)
Госпавица (сценографија)
Аладин и чаробна лампа (сценографија)



Детаљ позоришне представе „Пепељуга“, Дјечије позориште, Бања Лука, 1965.
Detail from Theatre's Play „Cinderella“, Children's Theatre in Banjaluka, 1965

- Папељуга (сценографија)
Зеко уображенко (сценографија)
Звјездица поспанка (сценографија)

НАГРАДЕ

1964. Награда града Бањалуке „Веселин Маслеша“ за домете на подручју умјетности
Прва награда на Другом јесењем салону у Бањалуци
1969. Награда града Сарајева на Другом сарајевском салону
1970. Откупна награда на Трећем сарајевском салону
1971. Откупна награда ССРН на Петом јесењем салону у Бањалуци



Енвер Штаљо на обали Врбаса, 1934.
Enver Štaljo on the Bank of River Vrbas, 1934

BIOGRAPHY

1931 Enver Štaljo was born in Banja Luka on August 18, as a single child of his mother Diba and his father Džemil, a government employee. He grew up in Sejdinović's house, the parents of his mother, surrounded with love of his parents, the love of his grandfather Mahmut, and his grandmother Izeta.

1941 – 1945 Major changes in his idyllic family life occurred in the beginning of the war. The family witnessed ustasha's terror toward their neighbours, and in such difficult conditions they were enormously helping imprisoned friends and that permanently influenced the boy's moral attitudes. The family lost their home tragically in the last days of war during the bombing of the allied forces. He succeeded to overcome the loss of his grandparents and the period when his father fell into disfavour of postwar authorities with the love and strength of his mother Diba who taught him to keep the faith and never sacrifice his pride in the favour of any progress.

1946 He revealed his creative ambitions very early wishing to present his work to public. His solo exhibition in 1946 determined in a way his professional orientation. When he was only eight he had his first solo exhibition initiated by his teacher Sophia Tombolani who first discovered his gift.

1952 He finished Technical High School and enrolled the Pedagogical School in Banja Luka, department of art. Božo Nikolić was his teacher of painting.

1953 He continued his schooling at Pedagogical School in Sarajevo, where he was taught painting by professor Radenko Mišević who had returned to Bosnia that year and art history by Žarko Vidović, a theoretician and critic who interpreted art through the review of painting from prehistory to modern art.

1954 He came back to Banja Luka, full of enthusiasm he started working as a teacher in primary school. Soon after that there was a polemic about the introduction of his new methods and he



Енвер Штаљо, 1960.
Enver Štaljo, 1960

almost lost his job because them. In his remembrance he said: „at the meeting of art pedagogues one descriptive-perspective tangle was analyzed. I was against the wrong interpretation of some perspective laws in painting and a scandal broke that was settled in my favour by arbitration of commission from Sarajevo. However, that Pyrrhic victory turned all professional section and other pedagogues against me.“ In those years the works of his pupils were among others first in Yugoslavia selected to be printed for the UNICEF.

1955 - 1961 Association and friendship with Bekir Misirlić, Dušan Simić and Alojz Ćurić and their common view on art grew into art group called 'Four Men' in 1955. A lot of young and talented students were gathering around this nucleus of modern art in Banjaluka and some of them became recognized academic painters (Kemal Širbegović, Mirsad Berber). The tragic death of Dušan Simić in the autumn of 1961 signified the disintegration of the group 'Four Men' but its significance for the place of origin remains permanently.



Енвер Штаљо са супругом Шахзијом, август 1963.
Enver Štaljo with his wife Šahzija, August 1963

1957 The second, freer painting phase started in which he built his art on the basis of disintegration of composition according to plans and relations between interior and exterior.

1958 He spent several months in Zadar. During this visit he introduced the technique of watercolour in his art.

1959 He spends six months on study trip in France (Paris, Loire valley...).

1959 – 1965 He worked as a scenographer, doll –maker in Children's theatre. The show 'Cinderella' was a famous show from this period and recognized on Children's Festival in Šibenik, where this theatre from Banjaluka introduced itself for the first time.

1961- 1970 He got back to his pedagogical work, teaching painting pedagogy at Teacher's School



Бекир Мисирлић, Изета и Енвер Штаљо, Долац, 1969.
Bekir Misirlić, Izeta and Enver Štaljo, Dolac, 1969

in Banjaluka. In this period his work with students was distinguished. He made exhibitions of his students best works every year and they grew into interesting city event.

1962 He married Šahzija Jakirlić, a teacher of mathematics, at that time a successful gymnast. While they were in a visit of Venetian Biannual, Misirlić, Ćurić and Štaljo came up with an idea to buy some ceramic paint and start to deal with ceramics more seriously. In November this year The First Autumn Salon was held in Banjaluka.

1963 His daughter Izeta was born. He began his painting cycle 'Cradles' and soon after that the cycle 'Girl's garments'.

1963-1965 In this phase he painted interiors with cradles and girl's garments in which he incorporated emphasized parental emotions.



Енвер Штаљо са супругом Шахзијом, Долац, 1975.
Enver Štaljo with his Wife Šahzija, Dolac, 1975

1964 He got the Prize of Banjaluka city 'Veselin Masleša' for his achievement in art and the First prize on the Second Autumn Salon (the president of the jury was Josip Depolo).

1965 The exhibition named Fifty Years of Comitted Art in Yugoslavia was held in Sloven Gradec in Slovenia.

1966 The exhibition of painters from Banjaluka was held in Sarajevo after which Berber, Bešić, Dugonjić, Gašić, Granić, Majdandžić, Misirlić, Pečarić, Spremo, Širbegović and Štaljo became members of ULUBiH (The artist association of Bosnia and Herzegovina).

1967 The painting cycle named Invalids was a deep expression of rooted pacifism and love toward humans.

1969 He got the prize of Sarajevo city on the Second Sarajevo Salon.

1970 He got the Purchase Award on the Third Sarajevo Salon.

He participated on the exhibition of Bosnia and Herzegovina Art in Dijon and on the exhibition of Yugoslav Art in Nice.

He started working in publishing-news agency 'Glas' where he worked as an art and technical editor. His work was famous by his graphic innovation which was used as a pattern for later work even after his leave. As an established art editor of the news agency 'Glas' he made the art solution for the monography Banjaluka and art solution of city coat of arms.

1971 The birth of his daughter Aida aroused his parental emotions again. He was charmed with the beauty of the little girl and though made series of drawings of refined style and emotion.

He was awarded the purchase prize of SSRN (Socialist League of Working People) on the Fifth Autumn Salon in Banjaluka.

1978 He had a retrospective exhibition in the Art Gallery in Banjaluka.

1978-1980 He was an art and technical editor of the magazine 'Putevi'.

1984 He quit the editing. The period of mature, meditative-reflexive figural composition followed. His friends addressed him with a title 'Maestro'.

1991 He died unexpectedly on June 2, soon after the opening of the exhibition named symbolically 'Coming of the Spring', by which he presented the works from his last creative decade.

SOLO EXHIBITIONS

1978 'Paintings and drawings', Salon of Cultural Center, Banjaluka

1990 'Paintings', Cultural Center, Laktaši

1991 'Paintings', Presentation Room, Art Gallery, Banjaluka

GROUP EXHIBITIONS

1955 The Four Men, Cultural Center, Banjaluka

1956 The exhibition dedicated to Petar Kočić, Stričići
The Four Men, Banjaluka

1957 The Four Men, Banjaluka

1958 The Four Men, Banjaluka

1962 The First Autumn Salon, Banjaluka

1963 Fine Art Artists of Banjaluka, Ljubljana, Rijeka

1964 The Second Autumn Salon, Banjaluka
The exhibition of artists of Banjaluka county, Banjaluka

1965 The exhibition of painting on the occasion of the 20th anniversary of Banjaluka liberation (Berber, Đurić, Dugonjić, Granić, Majdandžić, Misirlić, Širbegović, Štaljo), Stone building Kastel, Banjaluka

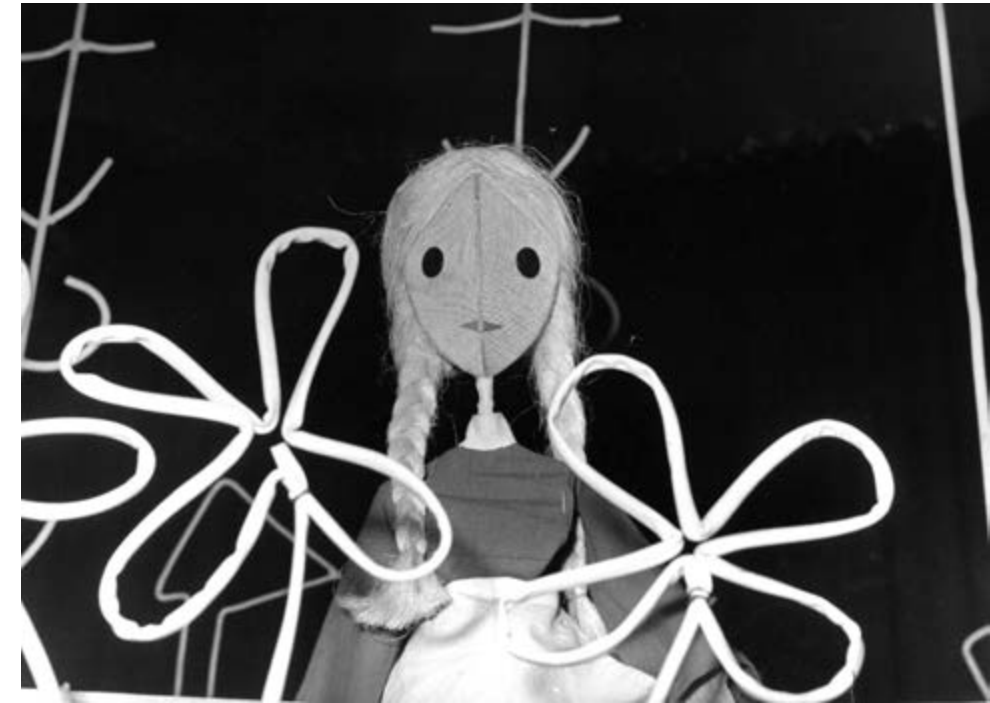
1966 The exhibition of Banjaluka artists, Sarajevo

- 1967 Watercolour of XX century, Sarajevo, Banjaluka
The exhibition of watercolours (Bekir Misirlić, Kemal Širbegović, Enver Štaljo, Alojz Ćurić), Stone building Kastel, Banjaluka
The third triannual of Yugoslav art, Belgrade
- 1968 The First Sarajevo Salon, Sarajevo
The Fourth Autumn Salon, Banjaluka
The exhibition of ULUBiH and SLU, Ljubljana, Sarajevo
- 1969 The Second Sarajevo Salon, Sarajevo
Fifty years of comitted arts in Yugoslavia, Sloven Gradec
- 1970 The exhibition of Bosnia and Herzegovina Art, Dijon
Yugoslav Contemporary Art, Nice
The Sixth Blue Salon, Zadar
The exhibition of members of Fine Arts Subsidiary, National theatre of Bosanska Krajina, Banjaluka
The exhibition of Gallery Solidarity, Banjaluka
The Third Sarajevo Salon, Sarajevo
- 1971 'NOB' in the works of artists, Belgrade
Bosnia and Herzegovina Art, Prague
The Fourth Sarajevo Salon, Sarajevo
The Fifth Autumn Salon, Banjaluka
The exhibition of members of Fine Arts Subsidiary, Banjaluka
- 1972 The exhibition of members of Fine Arts Subsidiary, Banjaluka, Titograd, Nikšić, Herceg Novi
The Seventh Blue Salon, Zadar
- 1974 Fine art artists of Rijeka and Banjaluka, Banjaluka, Rijeka
The exhibition of Banjaluka artists (D. Berber, O. Berber, Bešić, Ćurić, Dugonjić, Đuzel, Granić, Misirlić, Mundžić, Spremo, Štaljo, Tauš), City Museum, Vukovar
The Eight Blue Salon, Zadar

- BiH Art from 1945-1974, Art Gallery, Sarajevo
- 1975 BiH Art from 1945-1974, Belgrade, Dubrovnik
Banjaluka artists, Tuzla
Thirty years of fine arts creation in Banjaluka, Banjaluka, Sarajevo
- 1976 Fine art artists of Rijeka and Banjaluka, Banjaluka
- 1977 Fine art artists of Banjaluka, Banjaluka
- 1978 Fine art artists of Banjaluka, Zrenjanin, Subotica
- 1980 The Four Men 1955-1961, the Grand Salon of Cultural Center, Banjaluka
- 1983 The exhibition of Alojz Ćurić, Zlatko Latković, Bekir Misirlić, Kemal Širbegović, Enver Štaljo, the Grand Salon of Cultural Center, Banjaluka
- 1986 Permanent Exhibition – Bosnia and Herzegovina Art, Art Gallery of BiH, Sarajevo
- 1989 Selection of works from private collections, Art Gallery, Banjaluka
- 1991 Exhibition of Alojz Ćurić, Bekir Misirlić, Enver Štaljo, Small Salon of Cultural Center, Banjaluka
- 1992 Watercolours and drawings from the holdings of Art Gallery, Art Gallery, Banjaluka
- 2004 Bosnia and Herzegovina artists from the holdings of Museum of Contemporary Art of Republic of Srpska, Banjaluka
- 2005 Poetics of Banjaluka fine art artists of the second half of XX century from the holdings of Museum of Contemporary Art of Republic of Srpska, Banjaluka
- 2007 Watercolours and drawings from the holdings of MCA RS, Banjaluka

SCENOGRAPHY, COSTUME DESIGN AND PUPPETS, Children's Theatre in Banjaluka

- 1959 'Baš Čelik' (scenography and puppets)
Guliver among puppets (scenography and puppets)
Uncle Tom's Cottage (scenography and puppets)
'Dugonja, Trbonja and Vidonja' (scenography and costume design)
- 1960 Magic slippers (scenography and puppets)
The beauty and the beast (scenography and costume design)
The wizard from Oz (scenography and puppets)
- 1961 The magic pipe – The Miser (puppets)
Cheerful symphony – Tom-cat (scenography and puppets)
Chin and Chan (scenography and costume design)
Stribor's forest (scenography and puppets)
Silverstar (scenography and puppets)
Bunny, Cricky and a lamb (scenography and puppets)
The Emperor Troyan has goat ears (scenography)
The mean squire (scenography)
Alibaba and forty robbers (scenography and puppets)
- 1962 Adventures of Crnčića Kaime (scenography and costume design)
Milica Brisalica (scenography and costume design)
- 1963 Snow White and the seven dwarfs (scenography)
- 1964 A chequered career of apprentice Hlapić (scenography)
- 1965 The strange galosh (scenography)
Gospavica (scenography)
Aladyn and the magic lamp (scenography)
Cinderella (scenography)



Детаљ позоришне представе „Пепељуга“, Дјечије позориште, Бања Лука, 1965.
Detail from Theatre's Play „Cinderella“, Children's Theatre in Banjaluka, 1965

- Bunny the prig (scenography)
The small sleepy star (scenography)

AWARDS

- 1964 The Prize of Banjaluka city 'Veselin Masleša' for the achievement in art
The First prize on the Second Autumn Salon in Banjaluka
- 1969 The prize of Sarajevo city on the Second Sarajevo Salon.
- 1970 The Purchase Award on the Third Sarajevo Salon.
- 1971 The purchase Award of SSRN on the Fifth Autumn Salon in Banjaluka.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Каталог изложбе, *Алојз Ђурић, Енвер Штаљо, Бекир Мисирлић, Душан Симић*, Бањалука, 26. новембар – 6. децембар 1955.
- Аноним, „Акција вриједна пажње“, *Крајишке новине*, Бањалука 4. новембар 1955.
- Душко Момчиловић, „Афирмација младих“, *Крајишке новине*, Бањалука, 25. новембар 1955.
- Бато Бијелић, „Поводом изложбе четворице младих“, *Крајишке новине*, Бањалука, април, 1956.
- Каталог изложбе, *Прољетна изложба* (Ђурић, Мисирлић, Симић, Штаљо), Бањалука, април, 1956.
- Каталог изложбе посвећене Петру Кочићу (Мисирлић, Ђурић, Штаљо), Стричићи и Бањалука, август, 1957.
- Мирослав Врабец, „Изложба дјечјих цртежа“, *Крајишке новине*, Бањалука, 22. јуни 1956.
- Аноним, „Са недавне изложбе“, *Крајишке новине*, Бањалука, 7. јун 1957.
- Каталог изложбе, *Група четворица*, април, Бањалука, 1957.
- Борис Кандић, „Изложба четворице сликара“, *Крајишке новине*, Бањалука, 26. април 1957.
- Б(орис) Кандић, Изложба групе „Четворица“, *Коријени*, бр.1–2, Бањалука, 1957.
- Борис Кандић, „Умјетност и критика“, *Крајишке новине*, Бањалука, 24. јануар, 1958.
- Д(ушко) Момчиловић, „Радост живота у дјечијим радовима“, *Крајишке новине*, Бањалука, 14. фебруар 1958.
- Каталог изложбе, *Четворица*, Бањалука, 22. – 29. новембар 1958.
- Каталог изложбе, *Први јесењи салон*, Бањалука, новембар – децембар, 1962.
- Аноним, „Сви бањалучки сликари на окупу“, *Крајишке новине*, Бањалука, 10. децембар 1962.
- Борис Кандић, „Ликовне визије простора: Први јесењи салон бањалучких ликовних радника у Дому културе“, *Путеви*, IX бр.1, Бањалука, јануар – фебруар 1963.
- Каталог изложбе, *Изложба бањалучких умјетника*, Дом ЈНА, Љубљана, Ријека, октобар, 1963.
- J(anez) Mesensel, „Umereni lepi tradicionalizem“ Slikari iz Banjaluke v Domu JNA, *Delo*, Ljubljana, 12. oktobar 1963.
- Радмила Матејчић, „Варијације на старе теме“, *Нови лист*, Ријека, 6. децембар 1963.

- Х(амид) Хусеџиновић, „Тежња универзалној слици нашег времена“, *Глас*, Бањалука, 1. мај 1964.
- Каталог изложбе, *Други јесењи салон*, Бањалука, 26. новембар – 26. децембар 1964.
- Каталог изложбе, *Изложба ликовних умјетника бањалучког среза* (предговор Фуад Балић, Вида Грандић), Изложбени павиљон, Сарајево, 22. новембар – 4. март 1966.
- Д(ушко) М(омчиловић), „Сликари живе од славе“, *Глас*, 25. јули 1966.
- Каталог изложбе, *Акварел XX вијека* (предговор др Смиљка Шиник), Умјетничка галерија БиХ, Сарајево, 5. децембар – 10. јануар 1967.
- Каталог изложбе, *Треће тријенале ликовних умјетности: Тенденције експресионистичког реализма* (предговор Мирко Јутершек), 6 јули – 15. септембар 1967.
- Каталог изложбе, *Изложба УЛУБиХ и СЛУ 68*, Сарајево, јануар – фебруар 1968.
- Борис Кандић, „За јединство умјетности и сазнања: Четврти бањалучки салон“, *Путеви*, бр. 6, Бањалука, 1968.
- Каталог изложбе, *Први сарајевски салон* (предговор др Мухамед Карамехмедовић), Умјетнички павиљон, Сарајево, 10. октобар – 10. новембар 1968.
- Katalog izložbe, *Angažirana umetnost v Jugoslaviji* (predgovor za BiH Azra Begić), Sloven Gradec, septembar 1969.
- Мухамед Карамехмедовић, „Трећи сарајевски ликовни салон: Рефлексија о једном ликовном тренутку“ *Одјек*, Сарајево, 15. – 30. новембар 1969.
- Каталог изложбе, *Шести плави салон*, Задар, јули – август 1970.
- Katalog izložbe, *L'art Yougoslave Contemporain* (predgovor Ferdinand Kulmer), Nica, 9. april – 12. maj 1970.
- Katalog izložbe, *Exposition Des artistes de Bosnie et Herzegovine* (predgovor Muhamed Karamehmedović), L'école Nationale des Beaux – Arts, Dijon, 15. – 30. april 1970.
- Jacques Lassaigue, „Des artistes de Bosie et Herzegovine“, *Lees lettrres francaises*, n 1332, 1970.
- Борис Кандић, „Простор коегзистенције разних погледа“, *Путеви*, бр. 1–2, Бањалука, 1970.
- Борис Кандић, „Ангажованост Енвера Штаље“, *Ослобођење*, Сарајево, 13. март 1970.
- И(смет) Бекрић, „Признања обавезују“, *Глас*, Бањалука, 23. април 1970.
- Борис Кандић, „Бањалука – Музика ока“, *Сутра*, Бањалука, мај 1970.
- Каталог изложбе, *Трећи сарајевски салон* (предговор Миодраг Богићевић), Раднички универзитет „Ђуро Ђаковић“, Сарајево, 5–20. октобар 1970.
- Мухамед Карамехмедовић, „Трећи сарајевски салон“, *Одјек*, Сарајево, новембар, 1970.

Аноним, „Симболичне фигуре“, *Глас*, 9. новембар 1970.
Борис Кандић, „Круг бањалучких умјетника“, *Глас*, Бањалука, март, 1971.
Каталог изложбе, *Четврти сарајевски салон* (предговор Мухамед Карамехмедовић), Раднички универзитет „Ђуро Ђаковић“, Сарајево, 4–20. октобар 1971.
Каталог изложбе, *Пети јесењи салон*, Бањалука, новембар 1971.
Каталог изложбе, *Изложба чланова Подружнице ликовних умјетника Бањалука* (предговор Јосип Гранић), Дом културе, Бањалука, 22. април – 5. мај 1972.
Борис Кандић, „Пети ликовни салон“, *Путеви*, бр. 1–2, Бањалука, 1972.
Олга Перовић, „Изложба сликара из Бањалуке“, *Побједа*, Титоград, 2. јун 1972.
Каталог изложбе, *Изложба ликовних радова бањалучких умјетника* (предговор Мелиха Хусеџиновић), Градски музеј, Вуковар, 12. – 24. април 1974.
Каталог изложбе, *Ликовни умјетници Ријеке и Бањалуке*, Дом културе, Бањалука, 1974.
Каталог изложбе, *Осми плави салон*, Задар, јули – септембар 1974.
Каталог изложбе, *Умјетност Босне и Херцеговине 1945 – 1974* (текстови Азра Бегвић, Ибрахим Крзовић, Милош Радић), Умјетничка галерија БиХ, Сарајево, 1974.
Р(анко) П(рерадовић), „Гдје су, шта раде?“, *Ослобођење*, 13. март 1975.
Каталог изложбе, *Тридесет година ликовног стваралаштва у Бањалуци* (текстови Вида Грандић, Драгојла Тошић, Мелиха Хусеџиновић), Умјетничка галерија, Бањалука, април 1975.
Каталог изложбе, *Ликовни умјетници Бањалуке* (предговор Љиљана Пердуб), Тузла, новембар 1975.
Аноним, „Енвер Штаљо сликар“, *Ослобођење*, Сарајево, 13. март 1976.
Каталог изложбе, *Ликовни умјетници Ријеке и Бањалуке*, Бањалука, 22. април – 2. мај 1976
Мелиха Хусеџиновић, „Априлска изложба“, *Глас*, Бањалука, 6. мај 1977.
Meliha Husedžinović, *Likovna umetnost v Banja Luki, Sinteza*, br.38–40, Ljubljana, април 1977.
Каталог изложбе, *Ликовни умјетници Бањалуке* (предговор Љиљана Пердуб Мисирлић), Зрењанин, Суботица, Сремска Митровица, октобар – децембар 1978.
Каталог самосталне изложбе, *Енвер Штаљо слике и цртежи* (предговор Вида Хусеџиновић), Умјетничка галерија, Бањалука, 12 – 27. децембар 1978.
Вида Хусеџиновић, „Тридесет година сликарског рада“, *Глас*, Бањалука, 15. децембар 1978.
Везув Тињић, „Нова трагања“, *Глас*, 17. децембар 1978.
М(иленко) Марић, „Трагање за новим“, *Борба*, Београд, 26. децембар 1978.
Дејан Сочански, „Сликарски језик у замаху“, *Глас*, Бањалука, 29. децембар 1978.

Р(анко) Прерадовић, „Три деценије за првенац“, *Ослобођење*, Сарајево, 29. децембар 1978.
Мирко Кисјан, „Подијељене априлске награде“, *Глас*, Бањалука, 20. април 1979.
Мирко Кисјан, „Признање стваралаштву“, *Глас*, Бањалука, 23. април 1979.
Јован Балић, „Ангажман за човјека“, Загреб, 18. јуни 1979.
Каталог изложбе *Четворица 1955 – 1961*, Дом културе, Бањалука, 1980.
Лимун Папић, „Лутање је човјекова судбина“, *Глас*, Бањалука, 9. октобар 1982.
Д(ејан) С(очански), „Нова дјела бањалучких стваралаца“, *Глас*, Бањалука, 20 децембар 1983.
Аноним, „Енвер Штаљо и његови ученици“, *Борба*, Београд, 12. децембар 1985.
Ј(агода) П(рња), „Изложба акварела и уља“, *Глас*, Бањалука, 2. и 3. март 1990.
Аноним, „Излаже Енвер Штаљо“, *Глас*, Бањалука 23. април 1990.
Алојз Ђурић, „У поводу изложбе Енвера Штаље: Трпеза на раскрсници вјетрова“, *Глас*, Бањалука, 5. мај 1990.
Виктор Мајданцић, „Слици у походе“, *Глас*, Бањалука, 18. април 1990.
Ј(агода) П(рња), „Изложба акварела и уља“, *Глас*, Бањалука, 2. и 3. март 1991.
Ј(агода) П(рња), „Најављивање прољећа Енвера Штаље“, *Глас*, Бањалука, 20. март 1991.
Аноним, „Сликар баштине поета природе“, *Глас*, Бањалука, 4. јуни 1991.
Ј(агода) П(рња), „Дјело будућности на част граду“, *Глас*, Бањалука, 5. јуни 1991.
Алојз Ђурић, „Заспе ли појединац заспало је све“, *Глас*, Бањалука, 7. јуни 1991.
Ј(агода) П(рња), „Суштина љепоте и напора“, *Глас*, Бањалука, 5. јуни 1992.



Душан Симић (1930-1961)

Рођен у Бањалуци. Вишу педагошку школу, сликарски одсјек, завршио 1953. године у Бањалуци. Његова дјелатност у највећем је везана за групу „Четворица“, чији је био духовни оснивач. Сликарска визија у најбољем се препознаје у оквиру три тематске и стилске цјелине: пејзажа, портрета и мртве природе

Dušan Simić (1930-1961)

Born in Banja Luka. In 1953, he graduated from the Teachers' College in Banja Luka, Department of Painting. His work is mostly connected to 'The Group of Four', as spiritual movens. His art is well recognized in the frame of: landscapes, portraits and still natures.



Алојз Ћурић (1933-2007)

Рођен у Мркоњић Граду. Вишу педагошку школу, ликовни смјер, завршио је у Сарајеву. Поред сликарства бавио се есејистиком и ликовном педагогијом у којој је остварио значајне резултате. Самостално излагао од 1955. године. Добитник више награда, као што су „Заслужни ликовни педагог“, „Гран при за ликовну фантастику“ на свјетској изложби у Чехословачкој и многе друге.

Alojz Ćurić (1933-2007)

He was born in Mrkonjic Grad. He completed the Higher Pedagogic School – painting course, in Sarajevo. Besides painting he was engaged in essay – writing and painting pedagogy, where he made great accomplishments. He had solo shows since 1955. He was awarded several prizes, such as „Meritorious Art Pedagogue“, „Grand Prix for Art Fantasy“ at the world exhibition in Czechoslovakia and many others.



Бекир Мисирлић (1931-2002)

Рођен у Бањалуци. Завршио Вишу педагошку академију ликовног смјера 1953. године. Поља изражавања били су му сликарство, скулптура, керамика и мозаик. Радио као в.д. директора Умјетничке галерије (1970 – 1973), а од 1973. године у Дому културе у својству аниматора културе. Излагао је на 40 самосталних изложби у земљи и иностранству, као и на бројним колективним изложбама. Добитник је великог броја награда, између осталих и награда Collegium artisticuma за сликарство, награде на бањалучким Јесењим салонима, награда Града Чачка, Београда, Карловца... Град Бања Лука је 2004. године Бекиру Мисирлићу постхумно додијелио Златну плакету.

Bekir Misirlić (1931-2002)

Born in Banja Luka. In 1953, he graduated from the Teachers' College, Department of Fine Arts. He did paintings, sculptures, ceramics and mosaics. Director of the Art Gallery from 1970 to 1973. Appointed Culture Animator at the House of Culture in 1973. He exhibited in 40 solo exhibitions both in the country and abroad, and in many joint exhibitions. The winner of a big number of awards, among which that of the Collegium Artisticum for painting, Banja Luka's Autumn Salon awards, awards of the Cities of Cacak, Belgrade, Karlovac... In 2004, the City of Banja Luka posthumously presented Bekir Misirlic with a Gold Plaque.

САДРЖАЈ/SUMMARY

Сарита Вујковић ТРАНСФОРМАЦИЈА РЕАЛНОГ У СЛИКАРСТВУ ЕНВЕРА ШТАЉЕ	5
Sarita Vučković TRANSFORMED THE REALISTIC IN PAINTING OF ENVER ŠTALJO	39
Вида Грандић Хусеџиновић ТРИДЕСЕТ ГОДИНА СЛИКАРСКОГ РАДА	67
Vida Grandić Husedžinović THIRTY YEARS OF CAREER AS PAINTER	71
Виктор Мајданџић СЛИЦИ У ПОХОДЕ	75
Viktor Majdandžić GOING TO SEE THE ART OF PAINTING	79
Борис Кандић АНГАЖОВАНОСТ ЕНВЕРА ШТАЉЕ	83
Boris Kandić ENVER ŠTALJO'S SOCIAL ACTIVISM	87
Енвер Штаљо ЈА	165
Enver Štaljo МЕ	167
БИОГРАФИЈА	169
BIOGRAPHY	183
БИБЛИОГРАФИЈА	194

Монографија *Енвер Штаљо*
Monography *Enver Štaljo*

Аутор монографије / Author of monography
мр Сарита Вујковић / Sarita Vujković MA

Издавач / Editor
Музеј савремене умјетности Републике Српске
Museum of contemporary art of Republic of Srpska
Трг српских јунака 2/Trg srpskih junaka 2
Бања Лука/Banja Luka
www.msurs.org
mail: galrs@inecco.net
тел/phone ++387 51 215 364; факс/fax ++387 51 215 366

За издавача / For editor
Љиљана Лабовић Маринковић, директор
Ljiljana Labović Marinković, manager

Издање / Edition
49

Година издања / Year of publish
2010.

Рецензенти / Reviewers
Видосава Грандић / Vidosava Grandić
проф др Борис Кандић / Boris Kandić, Ph.D.

Превод / Translation
Светлана Митић / Svetlana Mitić

Биографија и библиографија / Biography and bibliography
мр Сарита Вујковић / Sarita Vujković MA
Превод / Translation
Анђелка Нићифоровић Грандић / Anđelka Niciforovic Grandić

Сарадник на документацији / Archives associate
Жана Вукичевић / Žana Vukičević

Фотографија / Photos
Photo Studio „Fantasy”, Firenze, Italy
Немања Мићевић / Nemanja Mićević

Дизајн и припрема за штампу / Design and preparation for release
Немања Мићевић / Nemanja Mićević

Штампа / Print
Atlantik BB Banja Luka

Тираж / Copies
1000

Покровитељи / Sponsors
Министарство просвјете и културе / Ministry of education and culture Republic of Srpska
Град Бања Лука / City Banja Luka



МИНИСТАРСТВО
ПРОСВЈЕТЕ И КУЛТУРЕ



ГРАД БАЊА ЛУКА
CITY OF BANJA LUKA

Репродукована дјела су власништво Изете и Аиде Штаљо, Музеја савремене умјетности Републике Српске, Умјетничке галерије БиХ, Града Бањалуке, Културног центра Бански двор, UniCredit bank Бања Лука, породице Јовић, Љубице и Рајка Кузмановић, породице Грандић, породице Лазаревић Ковачевић, Љиљане и Војислава Ерцег, Весне и Фуада Балић, Гордане Кеџман, Наташе Марић Удовчић, породице Шиндић, Весне Карабеговић, Мустафе Кршлака, породице Кесић и Горана Талића.

Reproduced paintings are property of Izeta and Aida Štaljo, Museum of contemporary art of Republic of Srpska, Art gallery BH, City Banja Luka, Cultural centre Banski dvor, UNiCredit bank Banja Luka, family Jović, Ljubica and Rajko Kuzmanović, family Grandić, family Lazarević Kovacević, Ljiljana and Vojislav Erceg, Vesna and Fuad Balić, Gordana Kecman, Natasa Marić Udovčić, family Šindić, Vesna Karabegović, Mustafa Kršlak, family Kesić and Goran Talić.

СР - Каталогизација у публикацији
Народна и универзитетска библиотека
Републике Српске, Бања Лука

75.071.1:929 Штаљо Е.

ВУЈКОВИЋ, Сарита

Енвер Штаљо / Сарита Вујковић ; [превод
Светлана Митић, Анђелка Нићифоровић Грандић]. -
Бања Лука : Музеј савремене умјетности Републике
Српске, 2010 (Бања Лука : Атлантик бб). - 204
стр. : илустр. ; 24 цм. - (Издање / Музеј
савремене умјетности Републике Српске ; 49)

Упоредо срп. текст и енгл. превод. - Тираж 1000.-
Биографија: стр. 169-175.

ISBN 978-99938-45-48-5

COBISS.BH-ID 1535000



Ентеријер, 1963, уље на платну, 138,5x118,5 cm, власништво Културног центра Бански двор
Interior, 1963, oil on canvas, 138.5x118.5 cm, Property of Cultural Centre Banski Dvor

Послијеподне једног љета, 1982, детаљ, уље на платну, 50x50 cm
One Summer Afternoon, 1982, detail, oil on canvas, 50x50 cm

Z. Stajčić



ISBN 978-99938-45-48-5



9 789993 845485