

Wehner Tibor

Különös jelenségek világa

Gondolatfutamok Stefanovits Péter művészetéről

■ A magyar művészet közelmúltjának története leírható a művészeti területek históriájaként is, amelyben hol az egyik, hol a másik ágazat emelkedik központi jelentőségűvé. A XX. század első felében, a II. világháború előtti évtizedekben a festészet dominanciája megkérdőjelezhetetlen, de 1945 után már jelentkezik, majd felgyorsulnak a változások, s a piktúra időleges háttérbe szorulása mellett egyszer a grafika, máskor a szobrászat, majd a különböző iparművészeti művességek kiemelkedése regisztrálható. Mindez összefügg a művészeti területek korábbi autonómiájának feloldódásával, az ágazatok összefonódásával, a műforma- és műfajhatárok megszűnésével, az új és új technikai eljárások feltűnésével és általános gyakorlattá válásával, s nemkülönben a művészet funkcióváltásaival, társadalmi-történelmi beágyazottságának egy-egy korszakra jellemző determinánsaival. Ebben az egyre bonyolultabbá szövődő összefüggésrendszerben különösen izgalmas művészeti jelenségvilág tárul ki előttünk, ha a grafikai ágazat – az egyedi rajz és a sokszorosító eljárásokkal készült kompozíciók – II. világháború utáni történetére vetjük pillantásunkat.

Már az 1950-es évek szocialista realista korszakában elindult a magyar grafika legújabb kori megizmosodásának folyamata – és ebben igen nagy szerepük volt a hatalmas példányszámban kiadott könyvekben megjelent illusztrációknak –, amely folyamat aztán a hatvanas, majd hetvenes években, a modern magyar grafika virágkorában teljesedett ki. Ennek az időszaknak korszakjelző, iskolateremtő mestere Kondor Béla volt, akinek viszonylag korán lezáruló, a festészet és számos más terület mellett a grafika ágazatában is kifejtett munkássága hatalmas ösztönzéseket adott kiváló kortársainak, majd a nyomában fellépő grafikusnemzedékeknek is.

„Kondor művészete nem csupán morális-etikai vonatkozásban foglalta össze a kor legfontosabb dilemmáit, hanem bátorítást és hitelt jelentett a vele egy rajban fellépő, segítségével a magyar rajzművészet kikutatott korszakát megteremtő grafikusoknak is. Koffán és Barcsay tanítványaiként mindnyájan kiváló technikai ismeretekkel és rajztudással rendelkeztek, s ha Kondor komplex világmagyarázó, menny és pokol között járó lapjainak gondolati gazdagságát, hevületét nem tudták is elérni, de révükön a grafika (a kerámiához s valamivel később a textilhez hasonlóan) a művészetirányítás által tolerált kísérletek terepévé, másrészt a társadalomban végbe ment hangulatváltozás tükrözőjévé vált. Maurer Dóra, Major János, Pásztor Gábor korai művei zsúfoltságukkal, gyűrűt, megdolgozott felületeikkel, a korban merész montázsalkotással a szürnaturalizmus grafikai párhuzamai, s az 1966–68 között fellépő neoavantgárd előkészítői. Rajtuk kívül voltak képviselői az expresszivitásba oltott balladás-romantikus hangvételnek (Csohány Kálmán, Feledy Gyula), de a magyar grafika ekkoriban leginkább fabulákat, allegóriákat, apró részletekben, motívumokban bővelkedő szürrealisztikus jeleneteket alkotott. Az ideológia, a heroikus munkásábrázolások, a »szocialista mindennapok« szürke pátosától elforduló, de egyébként különböző stílusban dolgozó Gross Arnold, Gácsi

Mihály, Rékassy Csaba, Kovács Tamás és a többiek jóvoltából a néző egy romantizált álomvilágban találhatta magát, kedvére tévedhetett el a virágeberek, szörnyecskék, cirkuszosok, meztelen nők és minuciózusan megrajzolt gépalkatrészek labirintusában.”¹

Művészeti szempontból mindez – Kondor Béla és kortársainak munkássága – Stefanovits Péter számára a művészeti közelmúlt volt: a hatvanas években még vegyipari technikai és kirakatrendezői iskolai tanulmányait végezte, majd a Magyar Állami Operaház díszletfestő műhelyében dolgozott, és Kondor halála után egy évvel, 1973-ban kezdte meg, majd 1977-ben fejezte be tanulmányait a Magyar Képzőművészeti Főiskola sokszorosító grafika szakán. (A hivatalosan jegyzett mesterei, Raszler Károly és Rozanits Tibor mellett elhanyagolhatatlan tényező, hogy anatómiatanára a XX. század egyik legjelentősebb magyar művésze, Barcsay Jenő volt.) És jóllehet a főiskolai oktatás gyakorlatában még elsősorban a klasszikus technikai eljárások – a mély- és magasnyomó sokszorosítás, a rézkarc, a mezzotinto, a litográfia, a fetszet stb. – fogásait tanulta meg, kilépve a főiskoláról már egy gyökeresen új „grafikai világba” érkezett, ahol a neoavantgárd kezdeményezések egyik legfontosabb vívmánya a fotóhasználat volt, és a szitanyomás rohamos térhódításával a korábbi fekete-fehér grafikai közeget felváltotta a (nemegyszer harsány) színek kavalkádjá. Ekkortájt a magyar grafikai művészet dinamikus átalakuló korszakát bontakoztatta ki: búcsút intve a klasszikus műfajoknak, műformáknak és technikáknak, alapvetően avantgárd szemlélettel, új képi kifejezésekkel, új műformákkal, új technikákkal jelentkeztek a festők és a szobrászok mellett az új grafikusgenerációk tagjai is: mint Almásy Aladár, Püspöky István és Szemethy Imre, mint Baranyay András, Banga Ferenc és Szabados Árpád, mint a szentendrei Vajda Lajos Stúdió és a budapesti Erdély Miklós-kör alkotói.

A hetvenes évek művészete átértelmezésre kényszerítette a korábban alkalmazott művészettörténeti fogalomrendszert, az addig egyértelmű meghatározások, szabályok és szabályozók az új művészeti jelenségekre már nem voltak alkalmazhatók. Az új grafikai törekvések fénytörésében érvényét veszítette a *Comité national de la gravure française* azon alapelve is, amely kimondja, hogy eredeti grafikai műnek, karcnak, metszetnek vagy litográfiának az az alkotás tekinthető, amelynek levonatait feketével vagy több színben, egy vagy több lemezzel, teljes egészében ugyanazon művész alkotta és kivitelezte – minden

mechanikai vagy fotómechanikai eljárás kizárásával. Ezt az egyértelmű szabályrendszert már nem alkalmazhatta a művészet változásaival lépést tartani igyekvő művészettörténet-írás. A magyar sokszorosított grafika történetét áttekintő összefoglalásának záró fejezetében Lóska Lajos művészettörténész állapította meg: „Az új műfajok és eljárások beemelése a grafikába azonban több

problémát is felvet. Mindenekelőtt tisztázni kell, meddig bővíthető egy-egy műfaj határa, ugyanis egy ponton túl parttalanná válhat, s esetleges döntés határozhatja meg egy-egy mű hovatarozását. A három dimenzió vagy az időbeliség például nem alapjegyei a grafikának. Úgy gondolom, hogy csak azokat a műfajhatárokat tágító elektronikus alkotásokat lehet grafikaként értelmezni, melyek kapcsolhatók a műfaj jellemzőihez, a síkban megjelenő nyomtatott, sokszorosított formákhoz, vagy legalábbis utalnak rájuk.”² Nos, e viszonylag tágas szabadságot adó értelmezési szempontok érvényesítése során is zavarba kerülünk, amikor Stefanovits Péter vaslemezre applikált, festett fadarabokból szerkesztett, kockacukorral „dúsított” kompozícióit szemléljük és mérlegeljük (*Isten [öt betű] 1–5. /1996/*), de a tisztán akrillal vászonra vagy akvarellal papírra festett, pasztellel papírra rajzolt-festett művek is – még ha domináns stilisztikai jellemzőjük inkább a vonalasság, mintsem a foltszerűség – egyértelműen a festészeti alkotóterülethez sorolhatók.

A pályakezdés esztendeiben Stefanovits Péter műhelyében alapvetően expresszív-szürreális szemlélettel interpretált, a valóság elemeket emlékszerűen megidéző, s ugyanakkor elvont, absztrakt formaelemeket is kompozícióba építő alkotások születtek. Ennek a periódusnak

jellegzetes, fontos alkotása az *Angyali üdvözet* (1983) című rézkarc-aquatinta mű, de hivatkozhatunk akár *A mesemondó* című, 1976-ban készült rézkarcra is, amely a művész képi montázsra alapozó építkezés-, illetve komponálásmódjának jellegzetes megnyilvánulása, s amelyet szemlélve eldönthetetlen, hogy a mű központi motívumaként megjelenített alak alkotóelemei konkrét vagy elvont formációk. A számos részletből szerveződő organizmus összetevői között már megjelenik a későbbi alkotóperiódusokban oly gyakran visszatérő szív motívuma is. Már itt, a korai munkák körében, a tradicionális egyedi és sokszorosító technikákat alkalmazó kompozíciók mellett a legújabb műalkítási eljárásokat felhasználó művek is szerepet kapnak: Stefanovits Péter alkotásai sorában már ekkor is magától értetődő természetességgel jelennek meg a rajzok, a rézmaratások, a rézkarcok, a linóleummetszetek, a kollázsok, a pasztellek, az akvarellek, majd később a litográfiák és a digitális nyomatok, az elektrográfiák és a maratásos clorox-kompozíciók. A hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján az autonóm grafikai alkotások készítése mellett a fiatal művész aktív díszlettervezői munkásságot is kifejtett: számos színházi produkció létrehozásának résztvevője volt – mások mellett a budapesti Várszínház Pilinszky- és Shakespeare-produkcióira emlékeztethetünk –, majd későbbi

alkotószakaszaiban is előszeretettel távolodott el a papír, illetve a képet hordozó vászon síkjától: installációival, objektjeivel gyakran kilépett és kilép a térbe is. A papír síkjától, a grafikai technikáktól való elszakadásának tanúja a két, erdélyi épületekhez kapcsolódó monumentális festészeti munka is: a siklódi református templom festett famennyezetének Elekes Károllyal közösen 1994-ben kivitelezett kazettakép-együttese, és a Gyilkos-tó partján álló Szent Kristóf-kápolna ugyancsak Elekes Károllyal és Anthony Gall-lal 2001-ben megvalósított falfestményfríze. E sokrétű érdeklődést tanúsító, megannyi eszközt alkalmazó, számos, egymástól élesen elváló műtípust és műformát teremtő alkotói magatartásról egy 1995-ös beszélgetésben vallotta meg Stefanovits Péter: „A grafika keretein belül is igyekeztem mindig megkeresni azokat a kifejezési lehetőségeket, amelyek technikai határokat fessegettek. Például barokkosan kezeltem az anyagot, vagy eszközeimet olyan kényszereknek vettem alá, amelyek már-már teljesíthetetlenek voltak. Később inkább a grafikai eszközök gesztus jellegű lenyomatait kerestem, egy időben a szeszakk lazúros alkalmazásának lehetősége érdekelt. Itt különleges maratás-nyomok jelennek meg a felületeken. Újszerű anyag, illetve eljárás volt a spray, a fújás, ami talán az autófényező szakmából emelkedett át a művészetbe. Tehát sokat próbálkoztam, kísérleteztem, és érdekes hatásokat értem el. Ezek segítettek továbblépni, meg a színházi díszletfestői tapasztalatok is. A plasztikus, a térbeli dolgokhoz való vonzalmak innen erednek. Az 1988-as kiállításon már tudatosan plasztikus, színes, térbeli színpadkép-hatást akartam elérni azzal a »beépítés«-sel, amit Pilinszky lírája ösztönzött bennem.”³ A beszélgetés lejegyzése óta eltelt újabb húsz esztendő alkotási szakasz azt tanúsítja, hogy ez a művészi nyugtalanság nem enyhült, a kutató- és kísérletező-kedv nem csappant meg. Az anyagok, a technikák széles körű eszköztárát kiaknázó alkotómódszeréről Pataki Gábor művészettörténész, a művész monográfiája állapította meg: „Technikailag mindig pontos megoldásokra törekszik, de soha nem válik az anyag, a bravúros felületkezelés megszállottjává.”⁴

A technikai változatosságon, az ágazati, a műfaj- és műforma-gazdagságon túlmenően az immár több mint négy évtizedes munkásságban nem fedezhetők fel nagy korszak- vagy stílusváltások, éles fordulatok: Stefanovits Péter az 1980-as évektől kialakított formarend, stilisztikai jegyek, jel- és szimbólumrendszer révén dolgozott ki olyan karakteresen egyéni képi világot, amely csak távoli kapcsolódási pontokon illeszkedik a XX. század utolsó

harmadának, majd az ezredforduló utáni évek magyar – és egyetemes – képzőművészetének áramlataihoz vagy tendenciáihoz. Az eklektika ellenére – és azzal szoros összefüggésben – kialakította és megtartotta művészetének karakteresen egyéni arculatát, egyedi jegyekkel felruházott, különös jelenségekhez vonzó, különös jelenségeket megjelenítő világát. A szigorú határokat szabó rajzi és grafikai műformáktól és műnemektől, műfajoktól való elszakadás révén kitágultak művészi kifejezésének keretei és dimenziói: az új eljárások, a „vegyes” technikák alkalmazása nagy méretnövekedést, illetve méretváltozatosságot is eredményezett. A korábbi, hagyományos kisméretű kompozíciók mellett a grafikákat hordozó alapot, a tradicionálisan alkalmazott papírt megtartva, vagy más hordozóval, például vászonnal felváltva falnyi méretű, ún. szabad vásznas munkákat készített, és sokszor több, nagyméretű elemből álló kompozícióból fűzte fel alkotásait. (A Stefanovits-életmű fontos jellemzője a kezdetektől napjainkig a sorozatokhoz való vonzódás, illetve az összefüggő, egymásra épülő lapokból álló képi etüdökben való alkotói gondolkodás, művészi kifejezés, amely megjelenhet a klasszikus diptichon- és triptichon-formában, valamint a négy, öt, vagy akár tizenkét lapos műegyüttesekben is.) A méretnövekedés mellett a Stefanovits-munkásság másik fontos nívója a festői képi alkotó- és hatóelemek hangsúlyos alkalmazása és kiaknázása, ennek elsődleges eszköze és hordozója természetesen a szín – amely fontos szerepet kapott már korábban is litográfiáin majd szitanyomatain –, de ugyanígy lényeges eleme alkotásainak az egyfajta grafikai-festői anyagkezelés, a pontos kontúrokkal keretelt motívumokra alapozott kolorisztikus atmoszféra megte-

remtése is. Mindennek érdekében előszeretettel dolgozik – eszközeit a grafikai kivitelezés pontos és mesteri alkalmazásához hasonló tökélyvel kezelve – pasztellel, akrillal vagy akvarellal.

A csoportoktól, a csoportosulásoktól és a fel-felerősödő, esetenként trendekké formálódó művészeti jelenségek-től függetlenül formálódott és formálódik az a képi világ, amelyben meghatározó jelentőségű a transzcendens szemlélet, a metafizikus jelleg, az esetenként fel-felerősödő – gyakran játékosságba váltó – ironikus-groteszk hangvétel, s amelyet formailag az egy-egy motívumra koncentráció, emblematikus fogalmazás, illetve az ezáltal domináló szimbólumhasználat jellemez, és amelyben kiemelt jelentőségű tényező a színek kifejezőerejének kiaknázása. Stefanovits Péter sok esetben vegyes technikával kivitelezett grafikáin és különböző festői eljárásokkal interpretált, gyakran applikációkkal gazdagított képein a pályakezdő periódus lezárulása után viszonylag ritkán jelenik meg az emberalak – és ha igen, akkor is inkább bábuszerű, semmint hús-vér figuraként. Témái alapvetően a természet és az emberre utaló, jelentéseket hordozó tárgyi világ elemei, az eredeti környezetükből és összefüggésrendszereikből kiragadott, és az új, a leginkább meglepő kapcsolatrendszerekbe helyezett rekvizitumok együttese, a montázsszerűen összeillesztett, az egyszerre meghökkentő és magától értetődő kapcsolódásaik miatt furcsa, fantasztikussá érlelt valóság jelenségei. Nem véletlen, hogy Stefanovits Péter képeiről szólva Keserü Katalin művészettörténész a művész munkásságát áttekin-tő, 2007-ben kiadott albumban „emberi tulajdonságokat hordozó, együttérző tárgyakról” beszél⁵ – s mindezt joggal ítélnék a metafizikus szemlélet térnyerésének. Mindemellett gyakran avat műveiben fontos kompozíciós elemmé tárgyszerű dokumentumokat, régi fotográfiákat és szövegeket, szövegtöredékeket is.

Pataki Gábor művészettörténész 2011-ben írt, Stefanovits Péter művészetének legfontosabb jellemzőit megragadó kis-monográfiájában fontos megállapításokat fogalmaz meg a művek transzcendens jellegével kapcsolatban. „A nyilvánvalóan önmaga előtt is burkolt, rejtett készítmények a ’80-as évek végétől bukkannak fel nyíltan. Az áldozatra utaló kereszt motívuma végigkíséri életművét a *Jelkép* (1976) teher alatt roskadó Krisztusától

A holnap leletei I. (2010) pusztába vetett korpuszáig. Ehhez társul az oltár igencsak emblematikusnak bizonyuló jelenléte. Stefanovits oltárainak lényege, hogy minden esetben szabályos geometriai alakzatokból álló építmények, fekvő vagy álló tömbök, esetleg kapuk. Hieratikus, merev, parancsoló formáikkal a törvényt, a rendet, a szabályok kényszerét hangsúlyozzák az őket körülvevő környezet esetlegességével, változatosságával szemben. Egyszerre testesítik meg az *Ótestamentum* áldozati helyeinek, az Úr parancsai előtti engedelmességnek a szigorát, s az *Újtestamentum* jóval spirituálisabb, az átváltoztatás csodájának helyet adó kitüntetett pontját. Minden esetben a profánnal, a nekünk akár mégoly kedves vulgárisall szembeállított szakralitás súlyos kiemeléséről van szó. Arról az önként vállalt, művészetét is érintő, s a művészet ’promiszkuus’, mindennel könnyen elegyedő korszakában oly fontos fegyelemről, amely gátat szab(hat) a (művészi) önkény eluralkodásának.”⁶ A művész transzcendens jelenségekhez és tartalmakhoz való vonzódása is ösztönözhetette a két erdélyi szakrális épület monumentalitás, konkrét helyre készült kompozíciójának megalkotására: ezek a nagyszabású kompozíciók a valóság és a képzelet, a földi létezés és a földön túli világ közötti átjárás lehetőségeit nyitja meg bibliai és a népművészeti képi utalásokkal, s ahogy Keserü Katalin írja: „Az Isten jelenlétét és szándékait is megmutató meséket tár a hívek elé.”⁷ A művészetében meghatározó jellegű transzcendens szemléletről, illetve a szakralitáshoz való vonzódásáról egy Lóska Lajos művészettörténésszel folytatott 2007-es beszélgetésében így vallott a művész: „A Fülep Lajos-i gondolkodás lényege az, hogy ötvözi a filozófiát, a vallást és a művészetet. Magam is úgy gondolom, hogy a XX. század művészetéből táplálkozó megújulások az utóbbi évtize-

dek gyors változásai ellenére még mindig sok lehetőséget rejtenek magukban. Bizonyos nyelvezet, gondolkodás-mód, szellemiség új kombinációkban felszínre kerülve évtizedekkel később is korszerű lehet, hathat közegére. A geometrikus rendszerbe beépülő szakrális motívumok is e meggyőződés megjelentői. Úgy vélem, hogy ennek a megközelítésnek más művészeti ágakban is megvannak a párhuzamai, talán leginkább a kortárs költészetben. Csak utalok itt a 2001-ben megvalósított nagyméretű művészkönyvre, az *Örök Naptárra*, ahol a vizuális nyelv találkozik a költéssel. Ezt egyébként az első komolyabb digitális munkámnak tartom.”⁸

Jelzésszerűen felvillantott tájtörödékek előterében, természeti közegekben vagy városi környezetre utaló részletek kulisszái között, de leggyakrabban meghatározatlan, behatárolatlan, a végtelenség érzetét sugalló terekben jelennek meg Stefanovits Péter képszerelői és rekvizitumai. Mintha színpadi történetek súlyos jelentésekkel átitatott hősei, kellékei és díszletei, vagy szakrális jelenségek, szertartások építményei, szereplői és tárgyai, eszközei lennének. E hideg tárgyilagossággal megjelentett képvilágban a piktogramszerűen, sokszor csak a

körvonalakkal jelzett motívumok mellett furcsa testek, geometrikus alakzatokba foglalt építmények és nonfiguratív képelemek szervezik a kompozicionális hangsúlyokat, amelyeknek léptékváltásai és az egyes képzőművészek és részletek eltérő jellegű kidolgozásai, és kiemelten az új tartalmi és forma-kapcsolatokat szervező képi montázs révén a valóságra való vonatkoztatás, illetve a valóságtól való elvonatkoztatás, a természetes és a spekulatív, a könnyen megfejthető szimbolikus utalások (létra, kereszt, oltár, kapu, szív stb.) és a transzcendens, metafizikus tartalmaikat fel nem táró gondolati körök, sejtelmes szférák asszociatív útjai nyílnak meg a befogadó előtt. De a Stefanovits Péter által felépített különös művészi világ eklekticizmusának tanúja a mindezen tartalmi és formai áttételek rendszerén keresztül könnyebben vagy nehezebben bejárható művek mellett alkotott azon művek köre, amelyeken mindenki számára érthető, emblematikus tömörségű vizuális jelek, képi toposzok idézik fel közelmúltunk történelmét. Ilyen mű a *Gyerekkori emlék* (1986) Sztálin-szobor csizma-maradékát, vagy a *Raktárkészlet* (2007) a kommunista vezetők szoborportréit megidéző kompozíció, de e körbe kapcsolhatók az *Időjáték* (2004) című sorozat erdélyi népviseletbe öltözött alakjainak régi, Orbán Balázs által készített korabeli fotóit a kommersz rajzfilmfigurák rajzolataival ötvöző kollázsai is. A jelképekkel, a metaforákkal, a szimbólumokkal, a képi motívumok jelentéshordozásával kapcsolatban azonban óvatosaknak kell lennünk. Az értelmezési lehetőségek sokféleségére, sokszor az alkotói kifejezés szándékával ellentétes interpretációk lehetőségére emlékeztetett a művész az 1995-ös beszélgetésben, amely kapcsán egyúttal alkotóelvének alaptételeit is megjelölte: „Azt hiszem, a munkám teljesen személyes

világot tükröz. Nem akarok kódokat alkalmazva megfigyeltési lehetőségeket felkínálni. Az érthetőség, a megfigyelt reménytelen ügy, majdnem teljesen reménytelen. Gondoljunk egy fekete térre, vagy síkra, amelyben teljesen egzakt, jelentéshordozó elemek jelennek meg – és ez is oly sokféleképpen olvasható. És ennek az ellenkezője is igaz lehet: a legelvontabb hatások, gesztusok, faktúrák, tér- és hanghatások is konkrét, nemegyszer azonos jelentést hordozhatnak sokak számára. Megdöbben, hogy egy teljesen egyértelmű, címmel alátámasztott kép milyen jelentéseket testesíthet meg a néző számára! Vagyis meggyőződése, hogy teljesen személyes gondolati lenyomatokat és stációkat kell megfogalmaznom, nem mérlegelvé, hogy ezt miként kell megjeleníteni a konvenciók, stílusok és divatok szerint. Úgy hiszem, ez a tiszta helyzet, és ez készlet arra, hogy teljesen szabadon, csak a saját szabályrendszerem szerint alkossak.”⁹

A korábban egymástól élesen elkülönülő művészeti ágakat és kategóriákat a XX. század művészete fokozatosan összemosta, és ez a jelenség természetesen nemcsak a formai-technikai síkokon és terekben érvényesült, hanem az alkotómódszerben, az alkotói szemléletben, a kifejezésben és a művek hatásvilágában is. Stefanovits Péter munkásságában a grafika és a festészet sajátos szintézisének lehetünk tanúi: művészetében hol a grafikai-rajzi, hol a festészeti színek erősödnek fel, máskor meg szerves egységbe olvadnak e két alkotóterület kifejezései, s műveivel gyakran kilép a síkból a térbe is: alkotásai a képi szférák mellett esetenként tárgyasulnak, domborművekként vagy térszervező erővel felruházott tárgykollázsokként megtestesülnek. Fontos, az életművet karakteresen jellemző vonás a sokszínű, változatos műalkatás, illetve a sokszólamú művészi megszólalás: a klasszikus technikák alkalmazása és a tradicionális műformák kultiválása terén ugyanúgy otthonosan mozog, amiként a legújabb médiumok révén realizált, új szellemiséggel áthatott képalkotásban – az elektrográfiák, a digitális nyomatok készítése terén –, s eszközeit hol a kifejező vonal, hol az emóciókkal telített szín kifejezőerejének kiaknázásával kamatoztatja. Stefanovits Péter különös jelenségvilágot tükröztető, különös jelenségvilágot teremtő művészetében tulajdonképpen a minket körülvevő, jól ismertnek vélt világot fedezhetjük fel – vagy egy ismeretlenségekkel átitatott bitorodásban bolyonghatunk, és sokszor nem tudhatjuk, hogy hol is járunk –, s műveit szemlélve és átélve a korábban egyszerűnek és átláthatónak ítélt dolgok mélységesen mély tartalmakkal és titkokkal való meghatározottságára, szimbolikus jelentőségére döbbenhetünk rá.

A múlt század hetvenes éveitől épülő életmű szerves, a művészi törekvésekkel együtt hangzó alkotóeleme Stefanovits Péter rendkívül aktív művészeti-közéleti tevékenysége: a grafikai művészeteket éltető szakmai szervezet (Magyar Grafikáért Alapítvány) elnökeként, a magyar művészet jelenkori jelenségeit regisztráló művésztszövetség (Képzőművészek Batthyány Köre) vezetőjeként, egyetemi művészetpedagógusi tevékenységet kifejtő tanárként (Nyugat-magyarországi Egyetem, illetve ELTE Savaria Egyetemi Központ), valamint művésztszövetségek (Magyar Grafikusművészek Szövetsége, Magyar Vízfestők Társasága stb.) és szakmai kuratóriumok tagjaként, és a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagjaként, a képzőművészeti tagozat vezetőjeként tevékenykedik.

JEGYZETEK

- 1 PATAKI Gábor: *Mindent egyszerre – művészet és művészeti élet az ötvenes, hatvanas évek fordulóján.* = ANDRÁSI Gábor – PATAKI Gábor – SZÜCS György – ZWICKL András: *Magyar képzőművészet a 20. században.* Bp., Corvina, 1999, 158.
- 2 LÓSKA Lajos: *Karctű és monitor. A magyar sokszorosított grafika 1945–2010.* Bp., 2013, 32.
- 3 WEHNER Tibor: *A józan tárgyilagosság és a metafizika ol-tárai.* Beszélgetés Stefanovits Péter grafikusművésszel. *Magyar Szemle*, 1995, 12. 1290–1291.
- 4 PATAKI Gábor: *Stefanovits Péter.* Bp., Hungart, 2011, 17.
- 5 *Stefanovits.* Bev. KESERÜ Katalin. Bp., Magánkiadás, 2007, 86.
- 6 PATAKI Gábor: *Stefanovits Péter.* Bp., Hungart, 2011, 14.
- 7 *I. m.*, 35.
- 8 LÓSKA Lajos: *Pálya-képek. Beszélgetés Stefanovits Péterrel.* = *Új Művészet* 2007. 8. 7.
- 9 WEHNER Tibor: *A józan tárgyilagosság és a metafizika ol-tárai.* Beszélgetés Stefanovits Péter grafikusművésszel. *Magyar Szemle*, 1995, 12. 1294.