

XX-XXI ASRLAR HAYKALTAROSHLIGIDAGI TRANSFORMATSIYALAR



Kultasheva Nigoraxon Daniyrovna

s.f.f.d. (PhD),

Toshkent xalqaro kimyo instituti professori

<https://doi.org/10.5281/zenodo.18785084>

Annotatsiya. Ushbu maqola haykaltaroshlikning modernizm davridan zamonaviy konseptual bosqichgacha bo'lgan rivojlanish jarayonini tahlil qilishga bag'ishlangan. Asosiy e'tibor an'anaviy shakl va materialga yo'naltirilgan yondashuvdan g'oya, kontekst va fazoviy fikrlash ustuvor bo'lgan badiiy amaliyotga o'tish jarayoniga qaratilgan. Maqolada zamonaviy haykaltaroshlikda yangi materiallar, raqamli va ommaviy axborot vositalaridan foydalanish, shuningdek, performans va installatsiya kabi jarayonga asoslangan shakllarning ahamiyati yoritiladi. Tadqiqot doirasida zamonaviy haykaltaroshlikni shakllantirgan asosiy haykaltaroshlar, yo'nalishlar va ijodiy konsepsiyalar ko'rib chiqilib, asarda obyekt va makonning konseptual ifoda vositasiga aylanish jarayoni tahlil etiladi. Maqola haykaltaroshlikni tayyor obyekt sifatida emas, balki ma'no, tajriba va tomoshabin ishtirokini talab etuvchi ochiq badiiy tizim sifatida anglash metodikasini taklif etadi. Ushbu yondashuv zamonaviy haykaltaroshlikning inson, jamiyat va atrof-muhit o'rtasidagi munosabatlarni qayta anglashdagi ahamiyatini ochib beradi.

Аннотация. Данная статья посвящена анализу процесса развития скульптуры от эпохи модернизма до современного концептуального этапа. Основное внимание уделяется процессу перехода от традиционного подхода, ориентированного на форму и материал, к художественной практике, в которой преобладают идея, контекст и пространственное мышление. В статье рассматривается использование новых материалов, цифровых и массмедийных средств в современной скульптуре, а также значение процессуально-ориентированных форм, таких как перформанс и инсталляция. В рамках исследования рассматриваются основные художники, направления и практические стратегии, сформировавшие современную скульптуру, и анализируется процесс превращения объекта и пространства в концептуальное средство выражения в произведении. Статья предлагает методику осмысления скульптуры не как готового объекта, а как открытой художественной системы, требующей смысла, опыта и участия зрителя. Этот подход рассматривает взаимосвязь современной скульптуры с человеком, обществом и окружающей средой.

Annotation. This article is devoted to the analysis of the development of sculpture from the period of modernism to the modern conceptual stage. The main focus is on the process of transitioning from a traditional form- and material-oriented approach to artistic practice, where idea, context, and spatial thinking are prioritized. The article highlights the importance of using new materials, digital and mass media in modern sculpture, as well as such process-based forms as performance and installation. Within the framework of the study, the main creators, directions, and practical strategies that shaped modern sculpture are examined, and the process of transforming the object and space into a conceptual means of expression in the work is analyzed.

The article proposes a methodology for understanding sculpture not as a finished object, but as an open artistic system requiring meaning, experience, and the participation of the audience. This approach reflects the relationship between modern sculpture and the individual, society, and the environment.

XX asrda haykaltaroshlik tom ma'noda radikal o'zgarishlarni boshda kechirgan. Ilm-fan, sanoat va falsafadagi shiddatli o'zgarishlar rassomlarni odatiy qoidalaridan voz kechishga va yangi ifoda usullarini izlashga majbur qildi. Akademik realizm o'rniga shakl, bo'shliq, harakat va mazmun bilan bog'liq dadil tajribalar paydo bo'ldi. Figurativlik ustuvor mavqeini yo'qotdi: an'anaviy plastika o'rnini abstraksiya egalladi, unda tasvir emas, balki tuzilma, jarayon va g'oyaning o'zi muhimroq bo'lib qoldi. Haykaltaroshlar marmar va bronzadan industrial va nostandart materiallar, xususan metall konstruksiyalar, shisha, plastika, yorug'lik, tovush va kundalik buyumlarga o'ta boshladilar. Bu san'at chegaralarini kengaytirdi va odatiy estetik va semantik meyorlarni shubha ostiga qo'yadigan asarlar yaratishga imkon berdi. Bu izlanishlar haykaltaroshlik tilini shunchaki yangilab qolmadi, balki uni shakl, makon va tushuncha badiiy ifodaning teng huquqli elementlari sifatida o'zaro ta'sir qiladigan g'oyalarning tajriba laboratoriyasiga aylantirdi.

Rosalinda Kraus haykaltaroshlikdagi transformatsiyalarni quyidagicha izohlaydi: San'atdagi hech bir madaniy model o'zgarish emas. Xotiraning barqaror shakli sifatida, ma'lum bir joyda mustahkamlangan va aniq tasvir ierarxiyasi bilan qo'llab-quvvatlangan klassik yodgorlik mantig'i XIX asrning oxiriga kelib o'zining ifoda imkoniyatlarini tugatdi. Bu inqiroz keskin uzilish emas edi: u asta-sekin rivojlanib, ijtimoiy belgi sifatida mahobatli haykaltaroshlikdan avtonom plastik muammo sifatida haykaltaroshlikka o'tishni qayd etdi. Bu o'zgarishning o'tkinchi xarakteri Ogyust Rodenning dastlab yodgorlik sifatida mo'ljallangan, ammo tom ma'nodagi yodgorlikka aylanmagan asarlarida yaqqol namoyon bo'ladi. Bu asarlarda monumentallik o'zining funksional va ramziy aniqligini ichkaridan, shaklning plastik mantig'i darajasida yo'qotadi. Haykal "xotira tashuvchisi" bo'lishdan to'xtaydi va o'z-o'zini ta'minlaydigan plastik maydon sifatida ishlay boshlaydi. "Do'zax darvozasi"da yodgorlik o'zining amaliy va me'moriy vazifasini yo'qotadi: relefning ko'pligi o'tish joyi va chegara sifatida eshik tamoyilini buzadi. Shakl haddan tashqari yuklangan, o'z plastik intensivligida yopiq bo'lib qoladi va tashqi makon va amaliy vazifa bilan bog'liqlikni yo'qotadi. Xuddi shunday jarayon Balzak figurasi talqinida ham kuzatiladi, bunda subyektiv plastika obrazning reprezentativligini bo'g'ib qo'yadi. Bu yerda yodgorlik vizual bir xillik va ramziy shaffoflikdan mahrum bo'lgan mualliflik talqinini namoyish etadi. "Bu ikki asar, menimcha, yodgorlik mantig'ining chegarasini belgilaydi: uning ortida salbiy deb belgilash mumkin bo'lgan makon mavjud - joy yo'qligi, uning to'liq yo'qolishi, uysizlik makoni. Shunday qilib, biz modernizmning ta'sir doirasiga tushib qolamiz, chunki aynan modernizm davrida haykaltaroshlik o'z o'rnini yo'qotish hodisasi bilan belgilaydi: yodgorlik qandaydir mavhumlikka, sof belgiga yoki funksional jihatdan o'z o'rniga ega bo'lmagan va o'z-o'ziga yo'naltirilgan poydevorga o'xshatiladi" [1]. Rodenning ushbu ikki ishi XX asrdagi haykaltaroshlikda prinsipial siljishni qayd etadi: yodgorlik jamoaviy ma'noning kafolatlangan tashuvchisi bo'lishni to'xtatadi. Uning inqirozi buyurtmalardan voz kechish yoki institutsional kontekstni o'zgartirishda emas, balki shakl tuzilishining o'zida - aniq iyerarxiya, funksiya va manzilini yo'qotishda namoyon bo'ladi. Aynan shu paytdan boshlab haykaltaroshlik xotira, makon va shakl endi avtomatik ravishda mos kelmaydigan, balki muammoli, harakatchan va ko'pincha ziddiyatli munosabatlarga kiradigan zamonaviy holatga qarab harakat qila boshlaydi.

XX asr haykaltaroshligida sodir bo'lgan o'zgarishlar ko'p jihatdan me'morchilik, badiiy amaliyot va umumiy estetik ongdagi chuqur o'zgarishlar bilan bog'liq. Agar barokko va klassitsizm davrida haykaltaroshlik me'moriy makonning ajralmas qismi bo'lib, ham dekorativ, ham tarkibiy funksiyalarni bajargan bo'lsa, XX asr boshlarida bu barqaror ittifoq asta-sekin parchalana boshladi. Tarixiy jihatdan haykaltaroshlik arxitektura tizimida rivojlangan: u bo'shliqlarni to'ldirgan, kompozitsiya o'qlarini ta'kidlagan, peshtoq va frizlarda joylashgan, bino elementlarini qo'llab-quvvatlagan. Klassik intererlarda u ritm, simmetriya va makonning ko'lamini ta'kidlagan. Biroq XX asr arxitekturasi modernizm shaklning sofli va funksionalligi uchun dekorativ bezaklardan voz kechishni boshladi. Bezak binoning zaruriy elementi bo'lmay qoldi, materialning badiiy ifodaliligi an'anaviy bezakdan muhimroq bo'lib qoldi. Bu esa me'moriy qo'shimcha sifatida haykaltaroshlikka bo'lgan avvalgi ehtiyojning yo'qolishiga olib keldi. Dekorativ haykaltaroshlikning asosiy turlari (tayanch figuralar, releflar, frizlar, fronton guruhlari)dan foydalanish asta-sekin kamayib bordi. Binolar haykaltaroshlikning "tashuvchisi" rolini bajarmay qo'ydi, intererlar esa plastik urg'ularga bog'liq bo'lib qoldi. Natijada haykaltaroshlik badiiy shakl sifatida mustaqillikka erishib, me'moriy makondan tashqariga chiqqa boshladi.

Me'morchilik va haykaltaroshlik ittifoqi zaiflashganiga qaramay, XX asr boshlarida san'at sintezi g'oyasi paydo bo'ladi. Me'mor va rassomlar rangtasvir, haykaltaroshlik va me'morchilikni yagona badiiy muhitda birlashtirishga, monumental-dekorativ ansambllar yaratishga intilganlar. San'at sintezi haykaltaroshlikka yangi rol berdi – fasadni bezash emas, balki makonning hissiy va ma'noli maydonini shakllantirish. Biroq, vaqt o'tishi bilan bu sintez ham o'zgardi: rassomlar arxitektura ichida emas, balki u bilan kontseptual kontekst sifatida o'zaro munosabatda ishlay boshladilar.

XX asrda sanoatlashtirish va texnik taraqqiyot sharoitida haykaltaroshlar metall, shisha, beton, plastmassa, fabrika mahsulotlari va tayyor buyumlardan (ready-made) faol foydalana boshladilar. Bu haykaltaroshlik chegaralarini kengaytirdi va an'anaviy "hajm" yoki "jism"ga bog'liq bo'lmagan shakllarni yaratish imkonini berdi. Haykaltaroshlik bo'shliq, fazo, harakat, yorug'lik, tovush bilan ishlay boshladi. Transformatsiyaning asosiy omillaridan biri san'atni falsafiy qayta ko'rib chiqish bo'ldi. XX asrning ikkinchi yarmidan konseptualizm urg'uni obektdan g'oyaga o'tkazdi. Haykal obekt bo'lmay qoldi – u matnga, jarayonga, hujjatga, imo-ishoraga aylandi. Bu material va shakl ma'noga nisbatan ikkilamchi bo'lgan installyatsiya, performans haykaltaroshlik, art-obekt, muhit yechimlarining paydo bo'lishiga olib keldi.

Konseptual haykaltaroshlik tobora ko'proq tomoshabinning ishtirokini nazarda tutadi: obekt ichida harakatlanish mumkin, o'zaro ta'sir, vaziyatni boshdan kechirish imkonini beradi. Makon neytral bo'lishni to'xtatdi, u konsepsiyaning bir qismiga aylanadi. Bunday yondashuv, shuningdek, ko'p jihatdan konseptual san'at g'oyalari bilan bog'liq bo'lib, unda ma'no materialni qayta ishlash mahoratida emas, balki idrok etish jarayonida tug'iladi.

Modernizm klassik haykaltaroshlik an'anasi bilan birinchi uzilish nuqtasi bo'ldi. San'atkorlar tabiatga taqlid qilishdan va obrazlilikdan voz kechib, shaklni mustaqil hodisa sifatida ko'rishga intildilar. Modernistlarning asosiy maqsadi hajm, harakat va tuzilishning ichki mantig'ini ochib berishdan iborat edi. Material faqat vosita bo'lmay qoldi - u badiiy ifodaning manbaiga aylandi. Modernizm keyingi tajribalar uchun asos yaratdi va haykaltaroshlik an'anaviy poydevordan tashqarida mavjud bo'lishi uchun sharoit yuzaga keldi.

Kubizm haykaltaroshlikka inqilobiy yondashuvni taklif etdi: predmet yaxlit monolit bo'lmay qoldi. Haykaltaroshlar uni eng oddiy geometrik elementlarga ajratib, ko'plab nuqtai nazarlarni hisobga olgan holda kompozitsiyani qayta yig'ishni boshladilar. Bunday tamoyil

an'anaviy haykaltaroshlik massasini buzdi va plastic ifodaviyligi mushaklar va anatomiya emas, balki chiziqlar, qirralar va tekisliklar ritmi bilan belgilanadigan ochiq shaklning paydo bo'lishiga olib keldi. Kubizm vakillari haykalni yangidan "qurishdi", bu esa konstruktivizmning paydo bo'lishiga zamin yaratdi.

Haykaltaroshlikka murojaat qilish kubizm vakillari uchun tabiiy hol bo'lib, ular odatiy narsalarning yashirin, ichki tuzilishini bilishga va aks ettirishga harakat qilganlar. Rossiyadan kelgan va G'arbda modernist sifatida tanilgan uch haykaltarosh Aleksandr Porfirevich Arxipenko (1887-1964), Osip (Jozef) Sadkin (1890-1967) va Jak Xaim Yakob Lipshits (1891-1973) haykallarida shakl juda g'alati hayot kechiradi. Shakllar turli yo'nalishdagi sirtlardan tuzilgan: goh qavariq, goh botiq. Bu bilan haykaltaroshlar modelni bir vaqtning o'zida turli nuqtayi nazardan ko'rsatishga intilganlar. Kubistlar oddiy narsalarning yashirin mazmuniga chuqur kirib borgan bo'lsalar, Italiyadagi futuristlar atrof-muhitni dinamik ravishda qamrab oluvchi tajovuzkor shaklni ulug'ladilar. Umberto Bochchoni (1882-1916) "Haykaltaroshlikning texnik manifesti"da (1912 y.) yangi shakl yaratish tamoyilini e'lon qildi: "Tugallangan chiziq va tugallangan haykalni butunlay yo'q qilish. Shaklni derazaga o'xshatib ochib, u yashaydigan muhitni qamab qo'yamiz". Bochchoni haykaltaroshlik kompozitsiyalarida buyumlar va figuralarning shakli faqat mayda, o'tkir kontur bilan belgilangan, go'yo shakl g'oyosi portlab, har tomonga parcha-parcha bo'lib uchib ketgandek.

Genri Mur XX asrning asosiy haykaltaroshlaridan biri bo'lib, uning asarlari plastika va uning imkoniyatlari haqidagi tasavvurlarni tubdan o'zgartirdi. 1920-yillarning oxiriga kelib, Murning o'ziga xos, oson tanib olinadigan haykaltaroshlik tili shakllandi. U ongli ravishda klassik modellashtirishdan voz kechadi va "organik" shakllarga murojaat qiladi – yumshoq, sayqallangan, xuddi tabiat tomonidan yaratilgandek. Mur o'z asarlarini qo'lda yaratilgan obektlar sifatida emas, balki tabiiy hosilalar, masalan to'lqin tekislagan toshlar yoki shamol va vaqt ta'sirida o'zgarib turadigan xarsanglar sifatida qabul qilishga intildi.

1928-yilda uning birinchi shaxsiy ko'rgazmasi bo'lib o'tdi. O'sha paytdagi Londonning badiiy muhiti konservativ edi va uning innovatsion yondashuviga munosabat tabiiyki tanqidiy bo'ldi. Tomoshabinlar va tanqidchilar uning mustaqil fikrlash huquqini tan olishlari uchun yillar kerak bo'ldi. Bu o'zgarish 1940-yillarning boshlarida Mur mashhur "Metro" shizmatasvirlar seriyasini yaratganida (1941) sodir bo'ldi. U metro tunnellarida bombardimondan yashiringan londonliklarni tasvirlagan. Mur odamlarning yuzlarini batafsil tasvirlashdan qochib, urush oldidagi insonning ojizligi, qo'rquvi va zaifligi, shuningdek, insoniy birdamlik va iliqlikni his qiladigan umumlashtirilgan figuralarni yaratadi. Seriya Murga keng shuhrat keltirdi va uning faoliyatidagi muhim burilish nuqtasi bo'ldi.

Uning diapazoni odatdan tashqari keng bo'lib, realistik motivlardan to o'ta shartli tuzilmalargacha qamrab oladi. Masalan, "Yonboshlagan ayol" (1930) haykalida ayol tanasi - silliq chiziqlardan iborat. Ammo "Torli ona va bola" (1938) da inson qiyofasini tanib bo'lmaydi: obrazlar o'xshashlik bilan emas, balki g'oya bilan birlashtirilgan plastik tuzilmalarga aylanadi. Murning markaziy mavzularidan biri yarim yotgan ayol obrazi bo'lib qolmoqda. Bu haykallar antropomorfdir, lekin ularning talqini klassik talqindan yiroq. Shakllar og'ir vaznli, mahobatli va shu bilan birga ularda shaklning o'quvchanligi seziladi, go'yo bronza ichki energiya bosimiga bo'ysunadi. Tashqi statiklikka qaramay, shakllar zo'riqish, yashirin harakat va hissiy ifodaviylik bilan to'ldirilgan.

"Ona va bola" mavzusi uning ijodida alohida o'rin egallaydi va asta-sekin ramziy mavzuga aylanadi. Abstraksiya darajasi yuqori bo'lsa ham, bu asarlarda hissiy mazmun saqlanib qoladi: qo'rquv, himoya, zaiflik va kuch. Mur to'g'ridan to'g'ri illyustrativlikdan voz kechib, his-

tuyg'ularni shakl orqali yetkazishni bilardi. 1940-yillarda oila mavzusi nafaqat maishiy syujet, balki yaxlit plastik obraz sifatida gavdalanadi. "Oilaviy guruh" (1948-1949) asarida erkak, ayol va bola obrazlari ajralmas birlikni tashkil etib, oilaning tarkibiy va ma'naviy yaxlitlik ekanligini tasdiqlaydi.

Xalqaro e'tirof Murga Ikkinchi jahon urushidan keyin keldi. Uning haykallari dunyoning asosiy madaniy makonlarida o'rnatilib, yangi mahobatli haykaltaroshlikning ramzlariga aylandi. Masshtablashtirish amaliyoti alohida shov-shuvga sabab bo'ldi: ko'plab monumental asarlar kichik modellar bo'yicha yaratildi va assistentlar ishtirokida ko'paytirildi. Bu an'anaviy "usta qo'li, mehnati bilan yaratilish" tushunchasini shubha ostiga qo'ydi va mualliflik tushunchasining o'zini o'zgartirdi. Uning so'nggi asarlarining o'ziga xos xususiyati metall varaqlardan yig'ilgan ichi bo'sh hajmlar edi. Bu texnologiya rassomga monumentallikka ortiqcha og'irliksiz erishish imkonini bergan. Pastqam maydonchalarda o'rnatilgan G.Mur haykallari monumentallikning yangi talqinini taklif qildi – tomoshabindan baland emas, balki landshaftga o'rnatilgan, arxitektura va inson bilan teng huquqli. Texnik yangiliklarga qaramay, Mur aslida klassik mavzular tarafdori bo'lib qoldi: yotgan shakl, ona va bola, oilaviy guruh. U bu motivlarga qayta-qayta murojaat qildi, ularning plastik tuzilishini o'zgartirdi, bu esa taniqli, yaxlit va barqaror uslubni yaratdi. 1958-yilda uning "Yotgan figuralar" asarlaridan biri Parijdagi YUNESKO bosh binosi oldida paydo bo'ladi, bu uning jahon miqyosidagi rassom maqomini mustahkamlaydi. 1982-yilda Lidsda Genri Mur galereyasi va haykaltaroshlik ta'limi markazi ochildi, bu uning hissasi e'tirof etilishining yana bir dalilidir.

Konstruktivizm kubizmning mantiqiy davomi bo'ldi, ammo aniq amaliy va texnologik yo'nalishga ega edi. Haykaltaroshlar metall, shisha, yog'och, sim va sanoat davri bilan bog'liq boshqa materiallar bilan ishlashni boshladilar. Konstruktivizmga xos asosiy tamoyillar sifatida konstruksiyaning ratsionalligi, yig'ish texnologiyasini ta'kidlash, bezaklardan voz kechish, funksiya va tuzilishga e'tibor qaratish oldinga chiqdi. Konstruktivizmga haykal "tasvir" bo'lmay qoldi va muhandislik tafakkuri qonunlari asosida qurilgan obektga aylandi.

Surrealistik haykaltaroshlik psixoanalitik g'oyalar va badiiy tajriba kesishmasida rivojlandi. Rassomlar tush mexanizmlari, qo'rquvlar, yashirin istaklar va shaxsning mantiqsiz holatlarini tasvirlashga intildilar. Shuning uchun shakllar yaqqol aniq, organik, o'zgartirilgan, tirik va jonsiz narsalar aralashmasiga o'xshaydi. Surrealizm haykaltaroshlik chegaralarini kengaytirib, uning nafaqat tashqi shaklni, balki ichki ruhiy jarayonlarni ham ifodalay olishini ko'rsatdi.

Italiyalik haykaltarosh Marino Marini ijodi asrdagi o'zgarishlarni yaqqol namoyon etadi va zamonaviy plastik zabonning transformatsiyasini ko'rsatadi. Uning asosiy mavzulari chavandozlar, jangchilar, jonglyorlar edi. Ular orasida chavandozlar seriyasining rivojlanishi dramatik bo'ldi. Agar dastlabki asarlar inson va otning uyg'un o'zaro ta'sirini aks ettirgan bo'lsa ("Pilgrim" 1939), Ikkinchi jahon urushidan keyin tasvirlar keskin, xavotirli bo'lib qoladi ("Miracolo", 1959/60; "Rayder (Arkandjelo)", 1959): chavandoz nazoratni yo'qotadi, kompozitsiya tartibsizlik ifodasi bilan to'ladi. Bu o'zgarishlar Yevropa boshidan kechirayotgan ijtimoiy va ma'naviy inqiroz – barqarorlikning yo'qolishi, odatiy dunyoqarash tayanchlarining yemirilishi hissini ifodaladi.

XX asr o'rtalarida haykaltaroshlarning e'tibori tuzilishdan harakatga ko'chdi. Abstrakt ekspressionizm haykaltaroshlikka "imo-ishoraviy tasviriy san'at" usullarini olib kirdi. Materiallar erkin, ko'pincha improvizatsiya jarayonida qo'llanildi: metall egiladi, plastmassa eriydi, gips yoriladi, yog'och parchalanadi. Eng muhimi, ishoraning energiyasini, hissiy turtkini, asarni yaratish paytida ijodkorning holatini ko'rsatish edi. Shunday qilib, o'z-o'zidan paydo bo'lishni ta'kidlovchi dinamik, notekis, "jonli" shakllar tug'ildi.

XX asr haykaltaroshlarining tajribalari zamonaviy san'at amaliyotining ko'p qismiga asos bo'ldi. Rassomlarning janrlar va materiallar orasidagi qat'iy chegaralardan voz kechishi san'atning tubdan yangi shakllarini - installyatsiya, obektli haykaltaroshlik, muhit va fazoviy asarlarni yuzaga keltirdi. Haykaltaroshlik an'anaviy tayanch doirasidan chiqib, muhit, tomoshabin va kontekst bilan o'zaro ta'sirlashadigan ochiq tizimga aylandi. Bu o'zgarishlarning asosiy natijalaridan biri g'oya moddiy obektdan muhimroq bo'lgan konseptual yondashuvning rivojlanishi bo'ldi. Bu tendensiya zamonaviy san'atda hamon ustunlik qilmoqda: bugungi kunda ma'no, kontekst va badiiy strategiya ko'pincha ishlatilgan materiallar yoki ijro darajasidan ko'ra muhimroq ahamiyat kasb etadi. Bunday o'zgarish XX asr rassomlarining izlanishlari tufayli yuz berdi, ular san'at faqat jismoniy shakl emas, balki fikr, imo-ishora yoki vaziyat bo'lishi mumkinligini isbotladilar.

XX asrning ikkinchi yarmida haykaltaroshlikning poydevordagi avtonom obekt sifatidagi an'anaviy g'oyasi chuqur o'zgarishni boshdan kechirdi. Rassomlar "qahramonona" shakllardan voz kechdilar va obektlarning o'zlari bilan emas, balki ularning makon, arxitektura va tabiatga bo'lgan munosabatlari bilan shug'ullandilar. 1960-1970-yillarda haykaltaroshlik "me'morchilik" va "me'morchilik emas" o'rtasida, landshaft va "landshaft emas" o'rtasida muvozanatni saqlab, "kengaytirilgan maydon"ga kirdi [1]. Masalan, Robert Morris haykaltaroshlik shunchaki shakl bo'lishdan to'xtab, "aslida landshaft ham, arxitektura ham bo'lmagan" narsaga aylanishini ta'kidlagan. Bu davrning ko'pgina rassomlari an'anaviy haykaltaroshlik chegaralarini ongli ravishda buzdilar. Ular sanoat materiallaridan foydalana boshladilar, installyatsiyalar, muhit va konseptual loyihalar bilan shug'ullana boshladilar, bu "postmodern haykaltaroshlik" atamasida o'z aksini topdi. Pop-art haykaltaroshlikka ommaviy madaniyat estetikasini olib kirdi. Ijodkorlar kundalik buyumlarga, reklama obrazlariga, sanoat mahsulotlariga murojaat qilib, ularni san'at obektiga aylantirdilar. Bu yerda quyidagilar ustunlik qiladi: tayyor obektlar (ready-made), dizayn elementlari, seriyalilik, iste'mochilik madaniyatiga nisbatan kinoya va tanqid. Pop-art san'at va kundalik madaniyat o'rtasidagi chegarani buzib, oddiy narsalarni badiiy ma'no tashuvchiga aylantirdi.

1960-yillarda AQSH va Yevropada minimalizm – "san'atni o'z mohiyatiga olib kelishga" intilgan harakat sifatida shakllandi: shaxsiy ifodadan voz kechish, makon arxitektonikasi va materialning o'zi haqida hikoya qilish minimalist ijodkorlarning asosiy maqsadiga aylandi. "Minimalistlar o'z asarlaridan tarjimayi holga ishoralarni olib tashladilar va har qanday metaforalardan qochdilar," - deb xulosa qilinadi [3]. Minimalizm abstrakt ekspressionizmning hissiyotiga javoban paydo bo'ldi. Rassomlar shakl imkon qadar sof, ramziylik va his-tuyg'ulardan xoli bo'lishiga intildilar. Minimalistik haykal quyidagilar bilan tavsiflanadi: geometrik soddalik, sanoat materiallari, takrorlanuvchi modullar, betaraflik. fazoni idrok etishga urg'u berish. Bu yerda nafaqat asarning o'zi, balki uning makon va tomoshabin bilan o'zaro ta'siri ham muhimdir. Minimalizm atrof-muhit va konseptual amaliyotlarga asos soldi. D. Jad, K. Andre, D. Flavin, S. LeVitt, R. Serra va boshqalarning ishlari sanoat detallaridan yig'ilgan oddiy geometrik shakllardan iborat edi. Rassomlar haykalning antiplastikligi va jismoniylikni ta'kidlab, obektlar orasidagi masshtab va bo'sh joyga e'tibor qaratdilar. Ularning ishlarida bezak va ramziylikdan voz kechish, metall yoki betondan yasalgan takrorlanuvchi modullardan foydalanish, massani idrok etish, tortishish va atrof-muhitni aks ettirishga e'tibor qaratish Minimalizmning o'ziga xos xususiyatlariga aylandi.

1960-yillarning oxirida rassomlar muzey devorlaridan tashqariga chiqib, land art yoki "yer ishlari" deb nomlangan yangi yo'nalishni yaratdilar. Ular landshaftning o'zidan haykaltaroshlik uchun material sifatida foydalanganlar. Robert Smitson va Maykl Keyzerning asarlari bunga yorqin

misoldir. Hayzer 1969-yilda Las-Vegas yaqinidagi platoda ikkita chuqur ariq qazdi ("Double Negative"), Smitson esa 1970-yilda Buyuk Tuz ko'lida (AQSH) toshlardan 457 metrlik ulkan spiral qurdi ("Spiral to 'g'on"). Bu "yer ishlari" dag'al tabiiy materiallardan (tosh, tuproq, suv) yaratilgan, ko'pincha vaqt o'tishi bilan yo'q qilingan (suv bosishi, eroziya) va faqat fotografiya va kinoda qayd etilgan. Land-art san'atning tijoratlashuvi va shakllarning haddan tashqari ko'pligiga qarshi norozilik edi: rassomlar "an'anaviy haykaltaroshlik shakllari va qat'iy modernistik nazariyani rad etishdi" va insonning tabiat bilan aloqasini kuchaytirishga qaratilgan keng ko'lamli asarlar yaratishdi [3].



Robert Smitson. «Spiral to 'g'on» (1970). Tuproqdan yasalgan 457 m uzunlikdagi spiral shakl. Buyuk Tuz ko'li, AQSH, Yuta.

De Mariyaning "Jeti spirali", "Qo'sh negativ" va "Chaqmoq maydoni" (1977) kabi yerdagi ishlari - Nyu-Meksikoning g'arbiy qismidagi uzoq baland cho'lda bir yarim kilometr kenglikdagi to'rga o'rnatilgan 400 ta ignali, balandligi 6 m dan ortiq vertikal po'lat ustunlar tomoshabinlardan landshaftga o'z sayohatlarini talab qiladi. Ular say-harakat, qat'iyat va diqqat-e'tiborni talab qiladi, his-tuyg'ularni to'liq intim, bevosita tajribaga singdirish, albatta, har bir ijodkorning o'ziga xos sezgirligi bilan bog'liq.

XX asrning har bir yo'nalishi o'ziga xos tarzda haykaltaroshlikning an'anaviy tushunchasini buzdi va shu bilan birga uning chegaralarini kengaytirdi. Natijada, haykaltaroshlik obekt, material, makon, jarayon va g'oyani o'z ichiga olgan ko'p qirrali sohaga aylandi. Aynan shu evolyutsiya XXI asr konseptual san'ati va zamonaviy haykaltaroshlik shakllari uchun zamin tayyorladi. 1960-yillarning oxirida land-art g'oyalari "me'moriy" makondagi tajribalar bilan kesishdi. Rozalind Krauss bu hodisani "landshaft" va "landshaft bo'lmagan", "arxitektura" va "arxitektura bo'lmagan"ning birlashuvi deb ta'riflagan. Kengaytirilgan maydon tushunchalari bilan fikrlash imkoniyati bir qator rassomlarga taxminan bir vaqtda (1968-1970-yillar oralig'ida) kelgan ko'rinadi. Birin-ketin Robert Morris, Robert Smitson, Maykl Xers, Richard Serra, Valter De Mariya, Robert Irvin, Sol LeVitt, Bryus Nauman va boshqalar o'zlarini modernistik kategoriyalar orqali tasvirlash mumkin bo'lgan vaziyatda his qildilar. Bu tarixiy siljishni va u keltirib chiqargan madaniyat sohasidagi tarkibiy o'zgarishlarni aniqlash uchun yangi atamalar kerak bo'ldi. Gumanitar tafakkurning boshqa sohalarida bunday atama allaqachon paydo bo'lgan, bu postmodernism g'oyalari va falsafasi bilan bog'liq edi. Natijada uchta asosiy toifadagi haykaltaroshlik obyektlari paydo bo'ldi:

"Site constructions" (joydagi inshootlar): Robert Smitson va Robert Morris ma'lum bir hududda obyektlarni qurishdan boshladilar. Smitsonning nazariy merosi uning badiiy ijodidan ko'ra ahamiyatliroqdir. U ko'plab tanqidiy maqolalar, esselar muallifi bo'lib, ular birinchi marta

1979-yilda, keyin esa kengaytirilgan shaklda - 1996-yilda nashr etilgan. Ko'pgina matnlarida Smitson land san'ati va "yer ishlari"ni XVIII-XIX asrlardagi bog'-park san'atining tarixiy an'anasi bilan taqqoslaydi. U san'atning landshaftda o'ynashi mumkin bo'lgan roliga katta e'tibor beradi: uning vazifasi nafaqat bezash, balki zamonamizning iqtisodiy, ekologik va boshqa muammolariga e'tiborni jalb qilishdir. Shuning uchun, Smitsonning fikricha, "yer ishlari"ni yaratish uchun eng yaxshi joylar "sanoat, o'ylamasdan urbanizatsiya yoki tabiatning o'zini vayron qilish natijasida vayron bo'lgan joylar"dir [4]. Masalan, 1970-yilda Robert Smitson Ogayo shtatidagi Kent universiteti hududida "Qisman yashirin omborxona" asarini yaratadi. Eski saroyini qisman ko'mish orqali u kompleks o'qni o'zlashtirishni boshladi, R.Krauss uni soddalik uchun "joydagi qurilish" ("site-construction") deb atadi. 1971-yilda Robert Morris Gollandiya maydonida torf va yog'ochdan yog'och observatoriya qurdi. Bunda asosiy maqsad badiiy g'oyaga joyning o'zini kiritish edi: haykal "joyida qurilish"ga aylanardi. Morrisdan keyin bu an'anada Robert Irvin, Alis Eykok, Jon Meyson, Maykl Xeyser, Meri Miss, Charlz Simonds yangi imkoniyatlar sohasida ishlay boshladilar. Ularni o'zaro ma'lum bir landshaft va uning tarixiga bog'liq bo'lgan asarlar yaratishga intilish birlashtiradi.

Bu davrdan haykaltaroshlik go'yo ozodlikka chiqdi - tom ma'noda poydevor va muzey devorlarini tark etib, landshaftga, shahar makoniga, davrning o'ziga singib ketdi. Rassomlar haykaltaroshlikni o'z qobig'iga o'ralib qolgan narsa sifatida qabul qilmay qo'ydilar. Buning o'rniga makon, kontekst va idrokni faol o'rganish boshlandi. Keyinchalik Rozalinda Krauss bu jarayonni haykaltaroshlikning "kengaytirilgan maydoni" deb atagan. Bu maydon, aslida, ochiq taklif edi: agar u "joy", "vaqt" va "idrok chegaralarini" anglasa, haykaltaroshlik har qanday narsa bo'lishi mumkin. Klassik kategoriyalar endi ishlamaydi. Haykaltaroshlar "arxitektura/arxitektura emas" va "landshaft/landshaft emas" chorrahasida o'ynay boshladilar. Ishning uchta asosiy yo'nalishi paydo bo'ldi:

1. Site Constructions - qurilish kabi haykaltaroshlik. Bunda haykal tuproqqa "singib", uning davomiga aylana boshladi. Masalan, Robert Smitson 1970-yilda Kent universiteti hududidagi tashlandiq omborni ko'mib, qisman ko'milgan yog'och omborini yaratdi. Bir yil o'tgach, Robert Morris Gollandiya maydonida tabiiy muhitda eriydigan tuproqdan ibodatxona quradi. Bu obektlarni joyidan ko'chirish mumkin emas edi - ular faqat o'z joyida, uning materiallaridan va uning tarixini hisobga olgan holda tug'ilgan. Haykaltaroshlik obekt emas, balki "makon, joy bilan bog'liq hodisa"ga aylanadi. Bu yo'nalishni Richard Long, Meri Miss, Jon Meyson va boshqalar rivojlantirdilar.

2. Belgilangan joylar. Ba'zan rassomlarga beton ham, yog'och ham kerak bo'lmasdi - ularga imo-ishora kifoya qilardi. Smitson 1970-yilda Buyuk Sho'r ko'lida "Spiral to'g'on"ni yaratdi - bu tabiatning davriyligini ko'rsatadigan toshlardan yasalgan ulkan spiral devor. Maykl Xeyzer Nevada sahrosida "Double Negative" deb nomlangan obyekt yaratdi. U ikkita ulkan xandaq qazigan, ular orasida obektning o'zi yo'q.

3. Arxitekturaga intervensiyalar. Sol LeVitt, Bryus Nauman va Richard Serra kabi boshqa zamonaviy san'at vakillari haykaltaroshlikda arxitekturaga fon sifatida emas, balki "harakat maydoni" sifatida murojaat qilishgan. Ular binolarni qayta qurdilar, ularda oynali tuzoqlar yaratdilar (Morris), video yo'laklarni o'rnatdilar (Nauman), fazoni deformatsiyaladilar (Serra). Bu yerda haykaltaroshlik odatiy chegaralar bilan ziddiyatga kirishdi, "tartibni buzdi", jismoniy va ruhiy tajribaga undadi. Arxitektura va arxitektura bo'lmagan tushunchalarni birlashtirish imkoniyatlarini o'rgangan birinchi rassomlar Robert Irvin, Sol LeVitt, Bryus Nauman, Richard Serra edi. Har safar ushbu aksiomatik tizimlardan foydalangan holda, rassomlar

arxitekturaning haqiqiy makoniga bostirib kirdilar, ba'zan uni qisman qayta qurdilar, ba'zan chizdilar yoki Morrisning so'nggi asarlarida bo'lgani kabi, uni ko'zgular yordamida o'zgartirdilar.

Bu davrda poyustunsiz (pedestal) haykaltaroshlik yangi tushuncha sifatida keng tarqaldi. 1980-yillarga kelib haykaltaroshlik obekt emas, munosabatga aylandi. Bu sahrodagi loy devor, daladagi yozuv, devordagi ko'zgu - bularning barchasi makonni qayta his qilish imkonini berishi mumkin edi. Shakllar emas, balki "g'oyalar, vaqt va tomoshabin ishtiroki" muhim ahamiyatga ega bo'ldi. Haykaltarosh endi "narsa"ni yaratmaydi - u tomoshabin shunchaki tomosha qilmaydigan, balki "ishtirok etadigan" vaziyatni yaratishni boshladi. Bu boshqacha fikrlashni - insoniy, hamdard, atrof-muhit va tarixga e'tiborli bo'lishni talab qiladi.

Shunday qilib, 1970-1980-yillarga kelib, haykaltaroshlik tushunchasi sezilarli darajada kengaydi: u "monument" doirasidan chiqib, san'atning turli shakllarini tasvirlay boshladi – "land art"dan tortib shahar muhitidagi installyatsiyalargacha, ko'pincha shakldan ko'ra ko'proq g'oya va kontekstga tayanadi. XX asrning ikkinchi yarmi va XXI asr boshlaridagi haykaltaroshlar, umuman olganda, "haykaltaroshlik" tushunchasini kengaytirib, uni faqat shakl va material bilan emas, balki madaniy kontekst, makon va muhit bilan chambarchas bog'liq jarayonga aylantirdilar.

Bugungi kunda haykaltaroshlar an'anaviy materiallardan tortib eng zamonaviylarigacha bo'lgan har qanday material bilan tajriba o'tkazmoqdalar va ko'pincha fazoviy muhitni asarning ajralmas qismi sifatida ko'rmoqdalar. Asosiy qoidalar: haykaltaroshlikning zamonaviy yo'nalishlari minimalizmni (abstraksiya, geometriya, sanoat material) o'z ichiga oladi. Zamonaviy rassomlar texnologiyalar va yangi medialardan keng foydalanmoqdalar. 3D-loyihalash va 3D-bosma hayratlanarli darajada murakkab shakllarni yaratish, kompyuter modellashirish imkonini beradi. Shu bilan birga, ko'plab ustalar tabiiy materiallarga (tosh, yog'och, kulolchilik) qaytib, ularni yuqori texnologiyalar bilan uyg'unlashtirmoqdalar. Bugungi kunda haykaltaroshlar ijodida ekologik va ijtimoiy muammolar g'oyalari ham muhim bo'lib qolmoqda: XXI asr haykaltaroshligi ko'pincha interaktiv, ommaga yo'naltirilgan, shahar muhitiga mos keladi yoki siyosiy fikr bildirishga qaratilgan. Masalan, keng ko'lamli "ommaviy haykallar" (A. Kapur, A. Gormli, K. Akkerman va boshqalar loyihalari) shaharning ramzi bo'lib qolgan obektlarga aylanadi; installyatsiyalar (Ay Veyveyning "Kungaboqar donlari", Anis Kapurning "Qizil mato" va boshqalar) jamiyat haqida savollar beradi. Umuman olganda, XXI asr haykaltaroshligi uslublar polifoniyasi va yangi shakllarga ochiqqligi bilan ajralib turadi: u hunarmandchilik texnikasini raqamli texnologiyalar bilan uyg'unlashtirgan holda yangi ifoda vositalarini izlashni ifodalaydi.

Raqamli modellashirish, avtomatlashtirilgan ishlab chiqarish, interaktiv tizimlar kabi yangi texnologiyalardan foydalanish bevosita o'tgan asrning innovatsion kashfiyotlariga tayanadi. Haykaltaroshlar XX asrning o'rtalaridayoq sanoat materiallari, harakatlanuvchi elementlar, yorug'lik va tovush bilan tajribalar o'tkazishni boshladilar va shu bilan interaktiv obektlar hamda media muhitlarning paydo bo'lishiga zamin yaratdilar [6]. Bunda tomoshabinlarning ishtiroki alohida ahamiyat kasb etdi.

XX-XXI asrlar zamonaviy san'atining eng muhim namoyandalaridan biri sifatida frantsuz-amerikalik rassom Luiza Burjua (Louise Bourgeois, 1911-2010) ijodini misol qilish mumkin. Uning haykallari o'z hayotiga asoslanganligi, chuqur his-tuyg'ularga boyligi hamda shakl, materiallar va fazo bilan olib borgan tajribalari bilan ajralib turadi. Burjua ko'pincha bolalik, ruhiy jarohat, onalik, jinsiylik va ayollik o'zligini anglash mavzulariga murojaat qilib, haykaltaroshlikdan ruhiy ifoda vositasi sifatida foydalangan. Uning asarlari 1940-yillardagi abstrakt shakllardan 1990-yillardagi keng ko'lamli installyatsiyalargacha rivojlandi. Bu asarlarda shaxsiy kechinmalar umumbashariy g'oyalar bilan uyg'unlashib ketgan. Burjua feminist san'atning asoschisi deb tan olinadi, garchi u o'z mavzularining umumbashariyligini ta'kidlab, bu kabi fikrlarni rad etgan bo'lsa-da.

Burjua Parijda gobelen ta'mirlovchilari oilasida dunyoga kelgan, bu uning to'qimachilik va organik shakllarga qiziqishiga ta'sir ko'rsatgan. 1938-yilda Nyu-Yorkka ko'chib o'tgach, u 1940-yillarda ijodiy faoliyatini boshlagan, biroq keng e'tirofga faqat 1980-yillarda erishgan. Uning ijodi 70 yildan ortiq davrni qamrab oladi va haykaltaroshlik, chizmachilik, gravyura hamda installyatsiyalarni o'z ichiga oladi. Burjua haykallari ko'pincha antropomorfik va ramziy bo'lib, tana, his-tuyg'ular va xotiralarga ishora qiladi. U yog'och, marmar, bronza, lateks, mato va turli buyumlar bilan ishlab, noqulaylik hissini uyg'otuvchi va fikrlashga undaydigan shakllarni yaratgan. "Personages" (1940-1950-yillar) turkumi kabi dastlabki asarlari yolg'izlik va tayanchsizlikni ifodalaydigan poydevorsiz mavhum yog'och haykallardir. Burjua ularda "yiqilish qo'rquvi" va "muvaqqiyatsizlik qo'rquvi"ni ko'rgan. "Ko'r ko'rlarni yetaklaydi" haykali yassi to'sin ustiga o'rnatilgan o'tkir uchli yog'och taxtalardan yaratilgan asardir. U rassomning ota-onasiga va o'zining ota-onalik tajribasiga nisbatan murakkab his-tuyg'ularini aks ettiradi, bu bir vaqtning o'zida nozik va ba'zan cheklovchi muvozanat aktini ifodalaydi. Rassom bu asarni stolga o'xshatdi, uning o'zi ham vaqtini stol ostida o'tkazgani haqidagi dastlabki xotiralaridan ilhomlanib, u yerda faqat ota-onasining xonada yurgan oyoqlarini ko'rishi mumkin edi. Bundan tashqari, u o'zini ota-onasidan begona his qilgani va mebellar ostidan panoh izlagani uchun buni yoqimsiz xotira sifatida eslaydi.

Keyingi haykallari provokatsion tus oladi: "Soft Landscape" turkumi ("Yumshoq manzara", 1960-yillar) lateks va gipsdan foydalanib, organik, erotik shakllar orqali ayol jinsiyligini tadqiq etadi. "Destruction of the Father" ("Otaning halokati", 1974) Burjuaning patriarxatga qarshi isyonni ifodalaydigan installyatsiyadir. Ushbu installyatsiyaning asosiy xususiyati – bu vayronkor zo'ravonlik harakatlarini aks ettiruvchi tasvirlarning buzilgan ketma-ketligidir. Rassom yorilgan va chirigan tananing zamonaviy haykallarini taqdim etadi, ular orqali oilaviy munosabatlar, tajovuzkorlik va nizo g'oyalarini o'rganadi. San'atshunoslar bu asarni bola otasining obro'siga qarshi chiqqan lahzani aks ettirgan deb ta'riflashadi.

Burjua ijodi zamonaviy san'at bilan uzviy bog'liqdir, u minimalizm, postmodernizm va feministik san'atga ta'sir ko'rsatdi. U haykaltaroshlikni "atrof-muhit bilan o'zaro aloqa" deb bildi, poyustunlarsiz, uni muhitga singdirib yubordi. 1980-1990-yillarda uning asarlari gender va hokimiyat haqidagi global munozaraning bir qismiga aylandi, masalan, Ann Gibsonning "Space, Gender, Sculpture" maqolasida Burjua asarlaridagi gender siyosati muhokama qilingan. "Hujayralar" (1989-1993) - 60 ga yaqin installyatsiyalardan iborat turkum bo'lib, unda yopiq fazolar ("hujayralar") kiyim-kechak, mebel, haykallar kabi narsalar bilan to'ldirilgan. Ular izolyatsiya, xotira va ruhiy jarohatni tadqiq etuvchi psixologik mikro dunyolarni aks ettiradi. Ushbu installyatsiyalar chuqur ta'sir qoldiruvchi tajriba yaratish uchun narsalar va fazo uyg'unligidan foydalangan psixologik mikrokosmoslardir. Ular hissiy va ijtimoiy izolyatsiyaga e'tibor qaratib, zamonaviy san'atga ta'sir ko'rsatadi. "Spiral Woman" (1984) - mato va metallardan yasalgan, ayolning kuchi va zaifligini ramziy ifodalovchi osma shakldan iborat haykal. Shiftga trosga osilgan haykal o'z o'qi atrofida aylanayotgan jasadni eslatadi. Spiral - o'sish, azob va hayot davomiyligiga ishora qiluvchi takrorlanuvchi motiv hisoblanadi.

Rassom "Uydagi ayol" (1994) asarida uylar shakli bilan birlashtirilgan ayollar tanasini yaratdi. Asosiy g'oya ayolning uy yumushlari va o'z-o'zini anglash o'rtasidagi kurashini ko'rsatishdan iborat edi. Uning mashhur ramziy haykali – "Ona" (1999) - baland oyoqlarda o'rgimchakning 9 metrli bronza figurasini tashkil qiladi. O'rgimchaklar o'z tuxumlari va kichik o'rgimchak bolalarini himoya qilgani kabi, haykal ramzi ham himoya qiluvchi onadir. L.Burjua o'zining shaxsiy tajribasidan bu asarning markaziy mavzusi sifatida foydalangan. Intervyularidan birida u o'rgimchak onasining ramzi ekanligini ta'kidladi, chunki u o'zining avtoritar xatti-harakatlari bilan uni himoya qilgan va qo'rqitgan. 1999-yilda Parijdagi Per Berger galereyasida

debyut qilganidan so'ng, "Ona" butun dunyo bo'ylab turli ko'rgazmalarda namoyish etilgan. Teyt Modern, London zamonaviy san'at muzeyi (MoMA), Nyu-York muzeyi va Guggenxaym muzeyi, Nyu-York haykaltaroshlik bog'i kabi bir qancha nufuzli muzeylar ushbu haykalni namoyish etishgan.

Guardian gazetasi uni "feministik san'atning istamagan qahramoni" deb ataydi va u ayollarni obyektidan subyektga aylantirganini ta'kidlaydi. Burjua asarlari psixoanaliz bilan chambarchas bog'liq: u 1950-1980-yillarda terapiyadan o'tgan va uning san'ati Freydning bostirilgan hissiyot, ruhiy jarohat va ongsizlik tushunchalarini aks ettiradi. Avtobiografik motivlar (otasining xiyonati, onasining vafoti) "psixik biografiya" orqali talqin etiladi. "Louise Bourgeois: The Return of the Repressed" (2011) ko'rgazmasi uning psixoanaliz bilan aloqasini, jumladan, rasmlar va matnlarni o'zaro aloqadorligi orqali ko'rsatadi [5]. Zamonaviy san'atda Burjua merosi shaxsiy va siyosiy sintezda namoyon bo'lib, unda haykaltaroshlik art terapiya va tanqidiy mohiyat sifatida aks etadi.

Hozirgi zamonning eng ta'sirli haykaltaroshlaridan biri, kelib chiqishi hindistonlik bo'lgan britaniyalik rassom **Anish Kapur** (1954-yilda Hindistonning Mumbai shahrida tug'ilgan) ijodi ham zamonaviy badiiy jarayonni namoyon etib kelmoqda. U 1970-yillarda Londondagi Hornsey san'at kolleji va Chelsi san'at maktabida ta'lim olgan. Kapur 1980-yillarda o'zining hind ildizlari va afsonalariga ishora qiluvchi yorqin pigmentlar bilan qoplangan abstrakt haykallari tufayli tanilgan. 1991-yilda u zamonaviy san'atdagi eng nufuzli mukofotlardan biri — Turner mukofotiga sazovor bo'lgan. Kapurning ijodi fazoni idrok etish, aks ettirish, cheksizlik, bo'shliq va moddiylik mavzularini tadqiq etadi. Uning asarlari ko'pincha optik aldovlar yaratadi: tomoshabin voqelikning buzilishini, "boshqa" o'lchovga sho'ng'ishni his qiladi. Rassom tomoshabinni asar bilan faol munosabatga kirishishga undash uchun ko'zgu sirtlari, botiq shakllar, pigmentlar va keng ko'lamli o'rnatmalardan foydalanadi. Kapur dunyodagi eng qora material — Vantablack (yorug'likning 99,96 foizini yutadi)dan foydalanish uchun eksklyuziv huquqqa ega bo'lgani bilan mashhur, bu esa san'at jamoatchiligida bahslarga ham sabab bo'lgan.

A.Kapurning eng mashhur haykali "The Bean" ("Loviya") nomi bilan tanilgan. Bu zanglamaydigan po'latdan yasalgan, simob tomchisini eslatuvchi ulkan ($10 \times 20 \times 13$ m, og'irligi 110 tonna) oyna shakli. 168 ta sayqallangan plastinka yuzasi osmon, shahar va tomoshabinlarni aks ettiradi, buzilgan perspektiva va cheksizlik illyuziyasini yaratadi. Haykal Chikagoning ramzi va dunyodagi eng ko'p suratga olingan installyatsiyalardan biriga aylangan. Sky Mirror (2001-yildan buyon turkum ishlar) installyatsiyasi osmon va atrof-muhitni "yuqoridan" aks ettiruvchi botiq oyna disklari ko'rinishiga ega. Ular yer va osmon o'rtasidagi bog'liqlikni ta'kidlab, muqobil voqeilikka portal yaratadilar.



"The Bean" ("Loviya"). 2004–2006,
Chikago



Sky Mirror. 2001 yildagi turkumidan

Qizil mumdan yasalgan ulkan blokdan iborat “Svayambh” (2007, sanskrit tilida “svayambh” so‘zi “o‘z-o‘zidan tug‘ilgan” degan ma‘noni anglatadi) ishi vaqt, vayronagarchilik va qayta tug‘ilish ramzidir. Bo‘yoq, mum va vazelin aralashmasidan tayyorlangan 40 tonnalik qizil blok maxsus yotqizilgan relslarda muzeyning barcha zallarini asta-sekin aylanib chiqadi. Mum eshik orasidan o‘tayotganda devorlarda “qonli” izlar qoldiradi. “Uzunligi 3 metr va kengligi 2,5 metr, blok eshikdan o‘tish uchun juda katta, shuning uchun u eshikdan o‘tayotganda terisini shilib olgandek asta-sekin orqaga-oldinga kirganda mum izlarini qoldiradi”, - deb tushuntiradi Kapur. Muzeydagi figura tasodifan qo‘yilmagan deb hisoblanadi, muzey Gitler tomonidan yaratilgan va temir yo‘l - bu haqiqiy mahbuslar vagonlariga ishora. Vagon shaklidagi blok pol va ravoqlarda yopishqoq, hunuk iz qoldiradi, bu esa sodir bo‘lgan voqeadan “endi qutula olmaslik” degan ma‘noni anglatadi.

A.Kapurning “Leviatan” (2011, Grand Palais, Parij) ishi PVXdan yasalgan ulkan shishirilgan balandligi 35 m tuzilma bo‘lib, uning ichida tomoshabin o‘zini afsonaviy mavjudotning “ichida” his qiladi. Installatsiya masshtab va bo‘shliq bilan o‘ynashga qaratilgan va tomoshabinni immersiv muhitga olib kiradi.

Kapurning zamonaviy haykaltaroshlikka qo‘shgan hissasi ulkan: u statik obyektни immersiv tajribaga aylantirdi, bunda tomoshabin asarning bir qismiga aylanadi. Uning asarlari Tayt Modern, Versal va Venetsiya biyennalesida namoyish etilib, rassomlar avlodiga ta‘sir ko‘rsatdi. Kapur texnologiyalar va materiallar bilan tajriba o‘tkazishda davom etmoqda, voqelik va idrok haqida savollarni ko‘tarmoqda.

Xulosa qilib aytganda, bugungi kunda haykaltaroshlikni faqatgina «tosh va shakl» orqali tushunish yetarli emas. Zamonaviy haykaltaroshlik — bu, avvalo, **fazoviy fikrlash**, ya‘ni rassomning harakati, tanlagan konteksti va ilgari surgan g‘oyasi moddiy shakldan ustun qo‘yiladigan badiiy amaliyotdir. Asar endi faqat ko‘z bilan qabul qilinadigan obyekt emas, balki ma‘no, tajriba va muloqotni yuzaga keltiradigan jarayon sifatida namoyon bo‘ladi. Zamonaviy haykaltaroshlikning rivoji texnologiya sohasidagi yutuqlar, ijtimoiy va madaniy o‘zgarishlar, shuningdek, rassomlarning individual izlanishlari bilan chambarchas bog‘liq. Yangi materiallar, raqamli texnologiyalar va noan‘anaviy ish usullari haykaltaroshlikning ifoda imkoniyatlarini kengaytirib, uni doimiy harakatdagi, ochiq tizimga aylantirmoqda. Bu jarayonda **Toni Kreg, Anish Kapur, Luiza Burjua** kabi rassomlarning ijodi alohida ahamiyat kasb etadi. Ularning asarlari nafaqat shakliy yangiliklar bilan, balki chuqur falsafiy va insonparvar mazmun bilan ham ajralib turadi. Bu asarlar tomoshabinni faol fikrlashga undaydi, hissiy javoblarni uyg‘otadi va insonning atrof-muhit, makon hamda o‘z ichki dunyosi bilan bo‘lgan munosabatlarini qayta ko‘rib chiqishga majbur qiladi. Shu ma‘noda, zamonaviy haykaltaroshlik badiiy ifoda qilishning yangi yo‘llarini ochibgina qolmay, **inson va jamiyat o‘rtasidagi munosabatlarni anglashning yangi shakllarini** ham taklif etadi. Haykaltaroshlikning ochiq va o‘zgaruvchan tabiati esa uni kelajakda ham yangilanishga, yangi g‘oyalar va tajribalar uchun maydon bo‘lib qolishiga imkon yaratadi.

FOYDALANILGAN MANBALAR

1. Розалинда Краус. Скульптура в расширенном поле. Нью Йорк. 1978. <https://moscowartmagazine.com/issue/59/article/1217>
2. Land Art: Earthworks that Defined Postwar American Art artandantiquesmag.com
3. Robert Smithson: The Collected Writings. Ed. J.D. Flam. Berkeley, 1996, p. 165.
4. theartstory.org.
5. Luiza Burjua. <https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources>

6. Уилл Гомперц “Непонятное искусство. От Моне до Бэнкси” 2012. с.47
7. Волова Л. А. Постмодернизм в современном изобразительном искусстве // Философские проблемы информационных технологий и киберпространства. 2011. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/postmodernizm-v-sovremennom-izobrazitelnom-iskusstve> (дата обращения: 08.11.2025).
8. Култашева, Н. (2022). Баят Мухтаров и его пластические новации. Искусство и дизайн: Социальные науки, 2 (01), 6-8. https://www.researchgate.net/publication/359265998_BAYAT_MUKHTAROV_AND_HIS_PLASTIC_INNOVATIONS
9. Култашева Н. (2023). Ўзбекистон давлат санъат музейи рангтасвир коллекциясининг электрон каталог платформасини яратиш: istiqbollari va natijalari. Научный журнал математических знаний и прикладных исследований , 1 (01), 33-36.