

ПОЧЕЦИ РАЗВОЈА НОВИЈЕ СРПСКЕ СКУЛПТУРЕ

- Као пуна и слободна пластичка форма независна од архитектуре, скулптура се у Србији јавља касно, тек у 19. веку. После средњовековног раздобља када је егзистирала као интегрални део сакралних објеката (архитектонска пластика и иконостаси), скулптура се и у наредном периоду развијала под окриљем Српске православне цркве и у складу са њеним канонима и потребама вршења религиозних обреда.
- Почеци развоја новије српске скулптуре везани су за успостављање самосталне српске државе и успон грађанског друштва, које током 19. века осцилира између самодовољности патријархалне средине и амбиција просвећених кругова да се земља укључи у токове модерне европске мисли и уметности.
- У дугом периоду између 1870. и 1950. године српска скулптура се развија између академизма и модерности. Започет у трећој четвртини 19. века, развој новије српске скулптуре је све до 1920. протицао је у знаку доминантног академизма.
- **Академизам** као дериват неокласицизма, реализма и веризма са извесним елементима симболизма и сецесије на европским уметничким академијама негован је током 19. и почетком 20. века. Одликује га постојаност формално-језичких решења са незнатним варијацијама и мимезис - подражавање природе или реалности као главни стваралачки принцип. Поруке академизма јесу непосредне, једнозначне и везане за тематски слој уметничког дела, а ако су симболичне – у питању су општепознате алегоријске представе слободе, правде, науке, уметности итд.
- Заснована на миметичкој парадигми, скулптура настала у духу академизма претежно је антропоморфна, везана за људску фигуру и предметни свет. Особине индивидуалног израза уметника су потиснуте, јер суштина обликовног процеса лежи у идеализованом или реалном, веристички тачном визуелном приказу предметног мотива, натуралистичком третману детаља и јасној нарацији, понекад са наглашеним унутрашњим доживљајем или физичким гестом модела.

Почетак развоја новије српске
скулптуре везује се за **1882.**
годину, када је одржана прва
изложба скулпторских радова
Петра Убавкића у Народном
музеју у Београду, а у центру
града откривен **Споменик кнезу
Михаилу Обреновићу**, рад
италијанског уметника **Енрика
Пација**.



- То је време када српска држава и грађани поручују прве споменике и портретне бисте, а дневне новине и часописи доносе најраније написе о школовању и успесима првих српских вајара у иностранству.
- Уметници и критичари школовали су се у истим европским центрима и делили истоветне идеале. Стручна и мање стручна мишљења о скулптури много се не разликују у 19. веку, она се крећу од винкелмановских идеја о узвишеној, класичној лепоти антике до захтева за натуралистичким скулпторским представама, најчешће прожетим малограђанским сентиментализмом или националним обележјима.
- Умногome зависна од менталитета и укуса претежно традицији наклоњене српске средине, скулптура се у периоду 1870–1920. заснива на различитим варијантама академизма. Апологетски став према народном животу и националној прошлости од почетка је детерминисао српску скулптуру, а идеализовани прикази те тематике задуго су остали критеријум на основу којег се утврђивала естетска вредност и „истинитост“ остварења домаћих вајара.

- Крајем 19. века Србија је могла да школује уметнике на академијама у иностранству, да им обезбеди финансијску потпору за студијске боравке и стипендије у европским културним центрима, али не и амбијент за неспутан развој модерног скулпторског идиома.
- Мит националне прошлости, личности хероја и великана српске историје доминанирале су српским трговима, парковима и јавним зградама.
- Репрезентативни портрети актуелних владара и политичких челника били су главно поље испољавања историјског легитимитета српске државе и напретка скулптуре, будући да је број радова (углавном камерног формата) насталих за богати средњи слој, укључујући и фунерарну пластику, био веома мали.
- Заступајући свим средствима легитимност својих права на самосталност млада српска држава је користила потенцијале уметности, па и скулптуре, у позиционирању на међународној политичкој сцени. Политички ангажман и закаснили романтизам прожет снажним патриотским осећањем били су основ императивне артикулације „националног стила“ у уметности.
- Због већих потенцијала у исказивању и очувању „јавне меморије“, скулптура је била више изложена тим аспирацијама. У остварењима првих српских вајара доминира историјска и литерарна основа или наивна симболика, када су у питању алегоријске представе са политичким конотацијама. Осим **пуне пластике, рељефне представе, медаље и плакете** биле су доминантне форме скулпторалног изражавања.
- Уз српске сликаре, на Светској изложби у Паризу 1889. први пут наступа и један вајар – Петар Убавкић, а исте године на париском Салону излаже Ђорђе Јовановић. На Светској изложби у Паризу 1900, излагала су три српска скулптора – Убавкић, Јовановић и Симеон Роксандић, чија су дела и педагошки рад обележили почетке српске скулптуре новијег доба.

Први српски скулптори – академизам

- Почеци развоја новије српске скулптуре током последње четвртине 19. века везују се за уметнике школоване на академијама у **Бечу**, **Минхену** и **Паризу**, односно за академизам као општу стилску ознаку, у оквиру које се могу диференцирати утицаји оновремене италијанске и француске пластике.
- Иако тежи атемпоралној уметности, кодификацији „вечних“, „непроменљивих“ вредности, **академизам** обухвата читав спектар покрета и стилова 19. века, почев од неокласицизма евидентног у скулпторским делима Петра Убавкића и често Ђорђа Јовановића, до реализма и натурализма присутног у радовима Симеона Роксандића.
- Поменути српски вајари су у свом формирању следили пут европских уметника претходне генерације, одлазећи у **Рим** и **Фиренцу** да проучавају античку, ренесансну и барокну скулптуру. Од избора узора зависили су интензитет неокласицистичких традиција, поимање реализма и елаборација романтичарске театралности у њиховим делима. Из тога је проистекао својеврсни *стилски еклектицизам*, евидентан у официјелним и приватним портретима, јавним споменицима и фунерарној пластици.
- Питање уметничке оригиналности није се ни постављало, а водеће вредносне категорије биле су „узвишена лепота“ (идеализам), читљивост предметног мотива и занатска вештина. Закупљен вештином подражавања, академизам је био утемељен на реалној форми.
- Фокусиран на историјске **догађаје и личности, народне типове и алегоријске представе**, ређе **жанр сцене**, иконографски аспект академизма указује на његову друштвену улогу у просветитељском буђењу националне свести посредством колективно прихваћених симбола.
- Најзад, академизам је у Србији значио европеизацију, досезање класичног, енциклопедијског идеала европске културе, а тиме и идеала националног просветитељства. Будући да је у укусу буржоазије и државној политици имао најшире упориште, то је разлог његовог интензивног трајања до 1920, као и дугог одумирања до 1950.
- У историји српске скулптуре разликујемо два периода – један, када је академизам био доминантан (до 1920) и други, када као маргинална уметничка тенденција егзистира паралелно са другим, модерним уметничким струјањима (до 1950).
- Снажна традиција академског неокласицизма, реалистичко-натуралистички импулс и романтичарски патос не смо да су одложили и ослабили утицај модерних струјања у српској скулптури, већ и прожели стваралаштво носилаца нових естетичких модела.



Петар Убавкић после краћег боравка у Бечу, као државни питомац одлази 1874. на студије у Минхен, а потом се више од десет година усавршава у Риму (1878–1889). По повратку у Србију бавио се педагошким радом у Београду и учествовао на Светској изложби у Паризу 1889, када је награђен медаљом треће класе за вајарство. Потом излаже на Светској изложби у Паризу 1900, Балканској изложби у Лондону 1907. Учествовао је на првим југословенским изложбама и био један од оснивача Удружења српских уметника „Лада“ (1904). Радио је углавном портрете знаменитих личности српске историје и културе, као и фигуралне композиције са тематиком из националне историје. У појединим остварењима успео је да превазиђе ограничења академског неокласицизма и реалистички прикаже карактер модела или детаља.



Током Убавкићевог боравка у Риму, 1882. настаје скулптура у гипсу са више назива ***Pro patria mori/ Мати Србија/За отаџбину*** (1882). Конципирана као споменик погинулим ратницима, она није сачувана, као ни рано дело *Одалиска*. Међутим, на основу слике Ивана Тишова *Кабинет владе Николе Пашића* (1922) зна се да је *Pro patria mori* представљала фигуралну композицију у којој млада жена, alegорија Србије, једном руком прихвата рањеног ратника, а другом подиже барјак.



Скулпторална композиција **Таковски устанак** (1898/99) рађена је са великом амбицијом да буде приказана на Светској изложби у Паризу 1900, али вероватно није на време завршена, а касније је као споменик постављена у **Такову** и **Београду**. Убавкић је представио кнеза Милоша у покрету са исуканом сабљом како позива народ у борбу против Турака 1815, док га архимандрит Мелентије Павловић благосиља. Упркос настојањима да постигне утисак монументалности, уметник је превелику пажњу посветио обради детаља. Ова скулпторална композиција је између 1911. и 1914. исечена у делове, а касније рестаурирана у Народном музеју у Београду.



Сачувана мермерна скулптура **Циганка** (1885) потврђује да је Убавкић у избору мотива следио опште интересовање за оријенталне теме својствене романтизму. Узевши за модел младу жену из народа, он се угледао на оновремена решења италијанске скулптуре прожета сентименталношћу и демонстрирао високо занатско умеће.

Ово и друга дела из римског периода сведоче о Убавкићевим способностима да артикулише хомогени пластички израз, у којем је натуралистичка дескрипција комбинована са академским поимањем идеализоване лепоте. Упркос минуцинозној обради детаља, реалистичка моделација није угрозила ефекат животности облика.

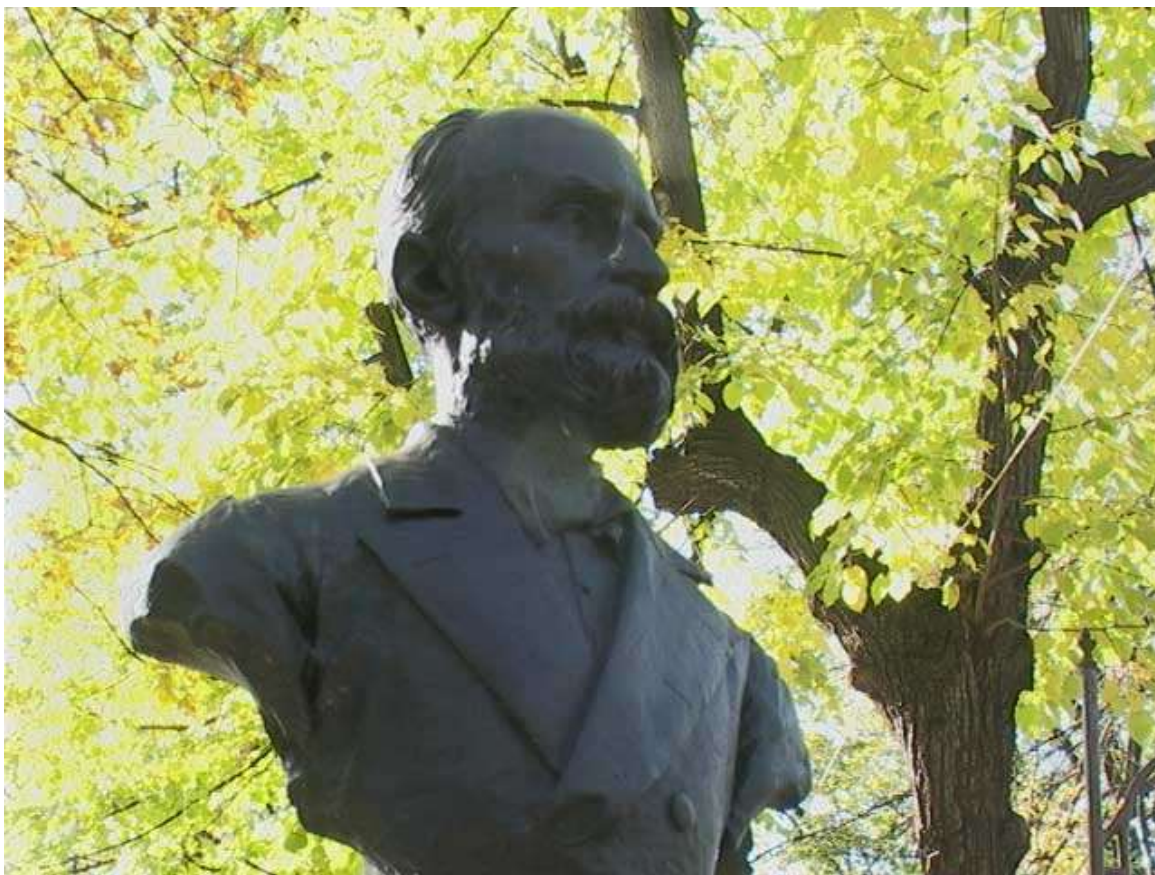


Класицизам прожет веристичко-натуралистичким дочаравањем текстуре различитих материјала читава се и у Убавкићевим портретима великана српске историје и културе, а утисак достојанства остварен је прочишћеном скулпторалном концепцијом. Симболички атрибути у функцији су карактеризације, статусног или професионалног одређења личности, али ти елементи не представљају фокус нити нарушавају равнотежу маса оквиру композиционог склопа. Томе у прилог говоре портретне бисте **Краљице Наталије** (1887) и **Вука Караџића** (1889) изведене у мермеру,





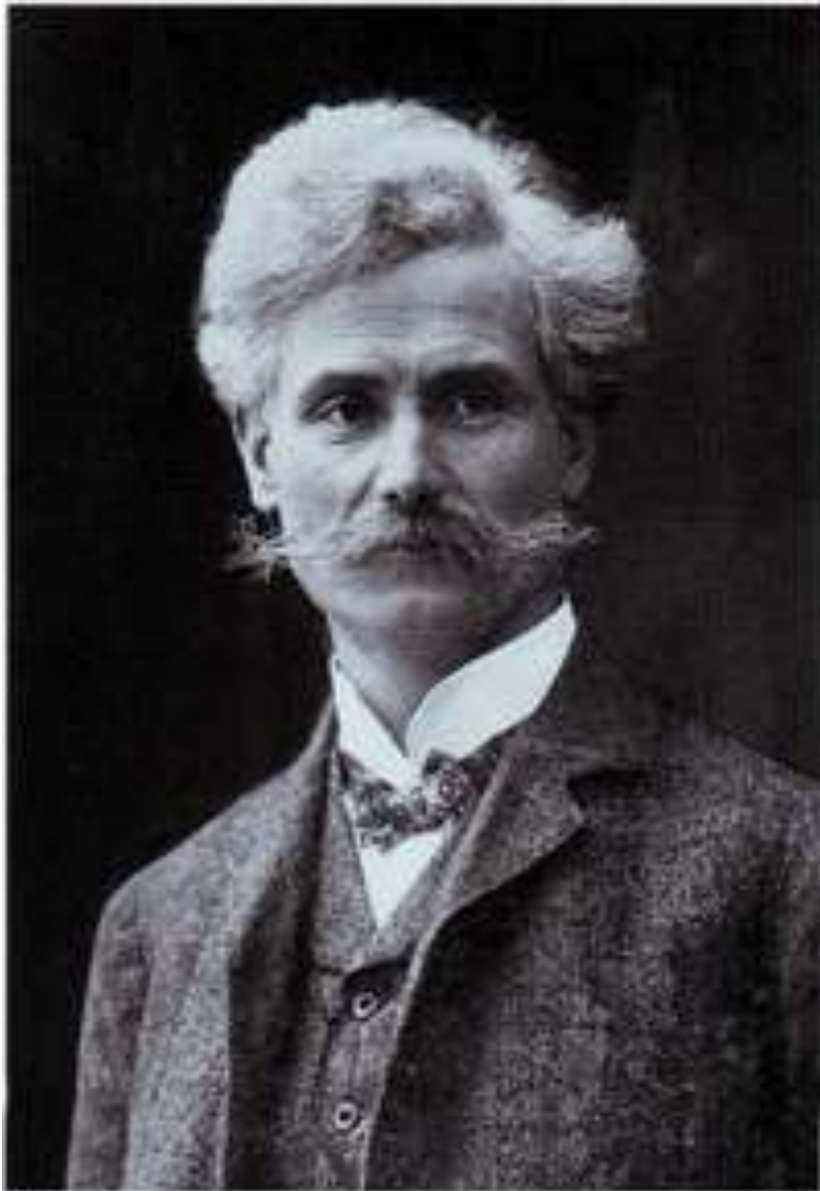
бронзана биста **Краља Александра Обреновића** (1895), као и плакете са ликовима **Карађорђа** и **Краља Петра I Карађорђевића** (1904) изведене поводом стогодишњице Првог српског устанка и крунисања краља. Поменута дела указују да је Убавкић одолео упливима сентиментализма и помпезности, који су доминирали академском скулпторском продукцијом епохе.



Убавкићеви портрети **Ђуре Даничића** (1891) и **Ђуре Јакшића** (1896) налазе се на Калемегдану, док су попрсја **Вука Караџића**, **Доситеја Обрадовића** и **Јосифа Панчића** (сви из 1906) постављена на прочеље некадашње Треће београдске гимназије у Његошевој улици.



У међувремену је настала портретна биста **Браниславе Симић** (1904), једно од набољих Убавкићевих дела позне фазе, којим се приближио реалистичким тенденцијама италијанске скулптуре. Лице је деликатно моделовано и незнатно стилизовано, а брижљива обрада косе и чипке не умањују утисак достојанства портретисане личности.



Ђорђе Јовановић студирао је вајарство на Академији у Бечу, а потом се усавршавао у Минхену (1885–1887) и Паризу (1887–1891). По повратку у Србију бавио се педагошким радом, најпре у београдским гимназијама, а од 1905. у Уметничко-занатској школи, којом је управљао до 1921. Учествовао је на светским изложбама у Паризу 1889. и 1900, када је добио златну медаљу за *Косовски споменик*. Потом учествује на Међународној изложби у Петрограду 1902, Балканској изложби у Лондону 1907, те Међународној изложби у Риму 1911, као и југословенским и изложбама „Ладе“.

Његов уметнички опус је веома богат и типолошки хетероген, почев од споменичке, фасадне и фунерарне скулптуре до медаља и плакета. Главни мотиви су портрет и фигура изведени у рељефу или пуној пластици, а у духу академског реализма прожетог елементима класицизма, понекад симболизма и сецесије. Његове радове одликује висок степен занатске вештине у извођењу, а по концепцији припадају контексту француске академске школе, која је снагу реалистичких форми и романтичарски патос транспоновала у елегантне форме и композиције засноване на принципима хармоније, реда и идеализације. Таква поетика и квалитети одговарали су укусу српског грађанског друштва, те је Јовановић широким спектром вајарских остварења допринео развоју и популаризацији ове уметничке дисциплине у домаћој средини.



Рана Јовановићева скулптура **Преља** (1887) настала током наставка школовања у Минхену није сачувана, али се на основу фотографије зна да је реалистички представљала младу женску фигуру у народној ношњи. Одликовала се богатством детаља и њиховом минуцинозном обрадом.



Потом је уследио низ реалистичких портрета изведених у гипсу, фајансу, мермеру и бронзи, у форми бисте, рељефа, медаља и плакета. У питању су портретне представе историјских личности из политичких и културних кругова, али и савременика, пријатеља и чланова породице. Међу најзначајније убрајају се портрет **Јована Јовановића Змаја** (1891), **Вука Караџића**, **Љубе Ненадовића** и **Александра Обреновића** (сви из 1893),



затим портрети **Јована Бошковића** (1894), **Војводе Радомира Путника** (1924), **Војводе Живојина Мишића** (1924), **Николе Пашића** (1927) и многих других. Већина портрета знаменитих историјских личности садрже симболичке елементе, обично гранчицу ловора као знак вечне славе или храста као обележје снаге, мудрости и трајности.



Насупрот претходним делима, на интимистички конципираним женским портретима лица модела су флуидније моделована и показују већу животност. Томе у прилог говоре рељефни портрети **Рада** (1921), **Наста/Жена са ружом** (1923), **Делиа Кол** и **Жена у ентеријеру** (1918).



Слични су **Урош Предић** (1920) и **Богдан Поповић** (1929), те многи други Јовановићеви портрети.



У појединим портретима, као што је **Мирко** (1897), приказ је благо схематизован, без амбиције да се дочара реалистичност карактера.



Овални рељеф у мермеру **Србија** (1909) носи снажан неокласицистички печат, евидентан у идеализованом лику младе жене са лавровим венцем у коси, која персонификује Србију.



Одлике академског реализма поседују Јовановићеве бисте постављене на јавним местима, као што су незнатно синтетизоване ***Жена са пунђом*** (1912) и ***Жалећа Србија*** (1921) на споменику Војводи Мишићу, затим ***Српски војник*** (1916) и ***Марко Стојановић*** (1923) на београдском на Новом гробљу.



Насупрот томе, радови интимистичког карактера, поседују животност својствену Удону или Карпоу. **Портрет Ане Натошевић** (1906) одликује веризам римских посмртних маски, а симболични мотив цвета хризантеме, који се везује за дуговечност, трајање и јесен живота, опомиње на коначност људске егзистенције. Скулптура **За отаџбину** (1916), показује изражену тенденцију ка натуралистичком приказу лика, који се утапа у бронзану основу. Реч је о Убавкићевом сину Мирку, студенту архитектуре у Француској, који је 1915. погинуо на Марни као добровољац у Легији странаца. Истом дискурсу припада и **Аутопортрет** из 1933.



Међу прве актове у српској скулптури убрајају се Јовановићева ***Девојка са огледалом*** (1905) и ***Напуштена*** (1907), дела класичне лепоте, деликатно моделованих и меких форми. И док у првом делу покушава да реши проблем покрета у скулптури, уметник кроз другу скулптуру настоји да дочара осећања туге и меланхолије.



Истом проблемском дискурсу припада и бронзана скулптура **Туга** (1907), алегоријска композиција изведена из италијанске барокне иконографије *Donna velata*. Приказује попрсје наге младе жене испод танке, сецесионистички залепршане тканине, што је Јовановићу очигледно био велики технички изазов.



На италијанске и француске узорe указује и неколико дела изведених у духу идеализованог реализма. То је гипсана скулптура **Роза Белградензис** (1908), алегоријска композиција младости проткана духом интимизма, животном љупкошћу и лирским осећањем.



По концепцији јој је слична биста алегорије **Пролећа** (1895), као и мермерна скулптура **Мирис ружа** (1914), која приказује погрсје наге младе жене у чулном заносу и афирмише младост и лепоту женског тела, те скулптура **Одмор** (1931), која представља лежећу женску фигуру делимично прекривену танком драперијом.



Проширеном тематском регистру везаном за грчко-римску митологију припадају гипсана скулптура **Баканата и дете** (1918), те бронзана статуа **Меркура** (1938) као реинтерпретација истоименог дела Ђованија да Болоње у Фиренци, с тим што су Јовановићеве композиције смиреније и класичније.

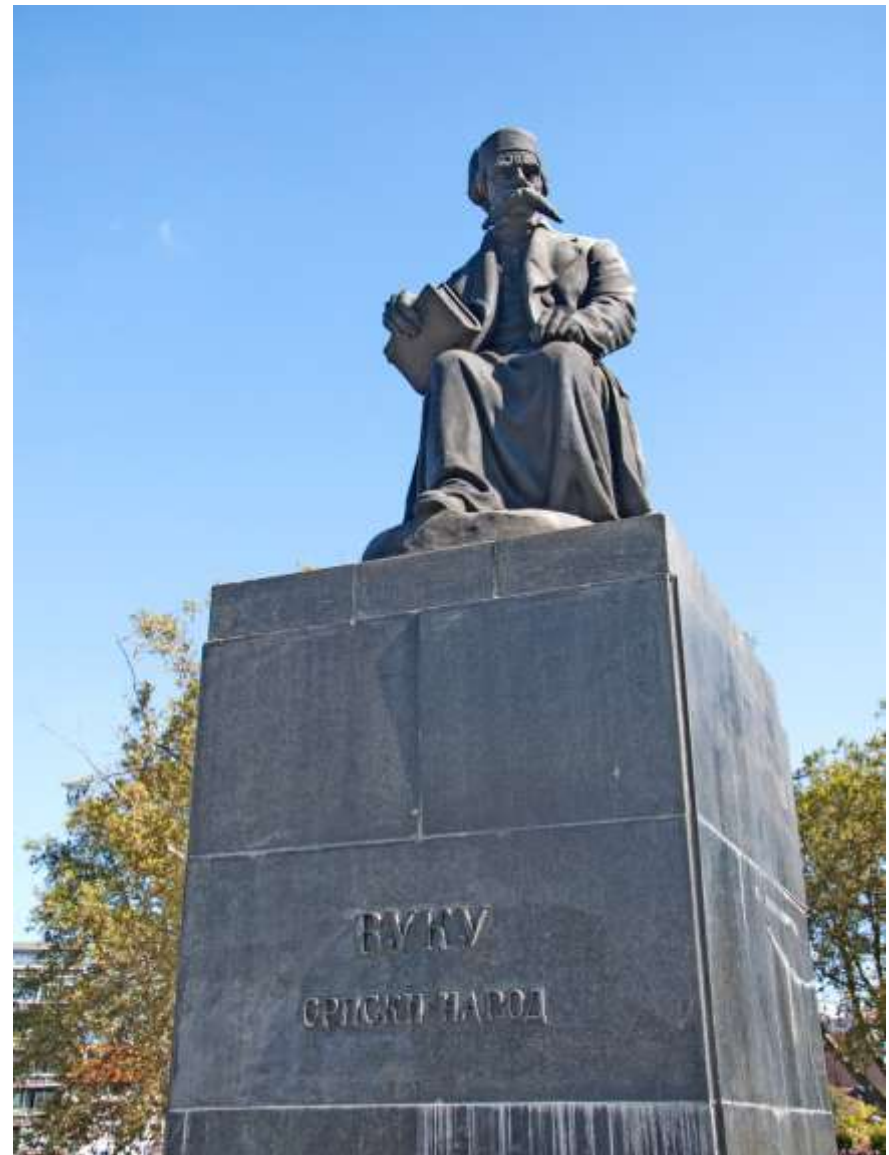




Током Првог светског рата Јовановић ради низ веристичких и наративних скулптура са социјално ангажованом тематиком, као што је реалистична **Косачица** (1915), док **Сироче** (1913) и **Жртве бомбардовања** (1917) одликује идеализам и грађански сентиментализам.



Најзад, Јовановић је аутор првих историјских споменика, као што су **Кнез Милош** у Пожаревцу (1898), **Косовски споменик** у Крушевцу (1899) и **Победник** у Параћину (1908),



споменици **Војводи Вуку** (1929) и **Вуку Караџићу** (1932) у Београду.



Симеон Роксандић, пореклом из Хрватске, након завршетка Уметничко-занатске школе у Пешти, 1895. уписује се на Уметничку академију у Минхену. По завршетку студија, на позив Ђорђа Крстића долази у Србију, где је био један од оснивача Удружења уметника „Лада“. После једногодишњег усавршавања у Минхену и Риму долази у Београд, где се бави педагошким радом најпре у Другој мушкој гимназији, а након Великог рата у Уметничке школи. Године 1898. излагао је са Ристом и Бетом Вукановић у Београду, а почев од Миленијумске изложбе у Будимпешти (1896) учествовао је на међународним изложбама у Паризу, Риму и Барселони, Балканској изложби у Лондону, као и југословенским и изложбама „Ладе“.

Иако невелик, његов скулпторски опус обухвата широк дијапазон тема и мотива изведених у духу академизма класицистичког и реалистичког усмерења, понекад са елементима симболизма или тежњом ка синтетисању облика. У својим делима овај уметник је настојао да разреши проблеме анатомије и покрета људског и животињског тела.



Роксандић је први пут у српској средини јавно наступио 1898, када је изложио чувену скулптуру изведену у гипсу **Роб** (1897). Настала током његовог усавршавања у Минхену, представљала је први акт у српској скулптури инспирисан античким узорима. Приметна је тежња аутора да реши проблем покрета и веристичког приказа анатомије људског тела. Бронзани одливак ове скулптуре био је представљен на Балканској изложби у Лондону 1907. Роксандићева рана дела су уништена, а сачуване фотографије указују на неговање неокласицистичке традиције модификоване умереним натурализмом.



Каснија Роксандићева остварења, као што су: *Портрет супруге/Студија* (1906), *Ружа Михаиловић* (1909), *Изненађење/Дечко и корњача* (1910) и ***Дечак који се подбио*** (1911) јесу прве српске скулптуре изведене у духу академског реализма, натурализма и веризма са анегдотским наративом.



Жанр-сцене дечака у игри или у неприлици, као што су поменути радови и дела **Дечак** (1920) и **Дечак који вади трн** (1922), представљају иконографску иновацију у српској скулптури, посебно у погледу испољавања тренутног осећања помоћу покрета/геста, става тела или гримасе лица. Текстура површине је дискретно оживљена игром светлости и сенке, као и деликатном моделаацијом. Извесне аналогиије овим Роксандићевим делима могле би се наћи у романтичарској скулптури Франсоа Рида (*Напуљски дечак са корњачом*).





Боравак у Риму 1906, приближио је Роксандића природи више него античким узорима. У сусрету са остварењима италијанске скулптуре веристичког израза он је ранију натуралистичку дескрипцију трансформисао у реалистичку концепцију пластичке виталности и животнијег моделовања. Томе у прилог говори неколико послератних портрета, као што су чврсто моделоване бисте **Аутопортрет** (1921), **Ана Маринковић** (1920) и **Десанка Михаиловић-Глишић** (1921) прочишћених, благо синтетизованих форми, у којима је дочаран психолошки профил модела.



Српска скулптура дугује Роксандићу и прве анималистичке студије покрета, као што су **Борба/Рибар** (1906), која је касније постављена као фонтана на Калемегдану, и **Победа/Борба са лавом** (1927) у београдском Зоолошком врту. Фокус је на телесној и унутрашњој снази животиња, као у делима француског скулптора романтизма Антоана Луја Барија.

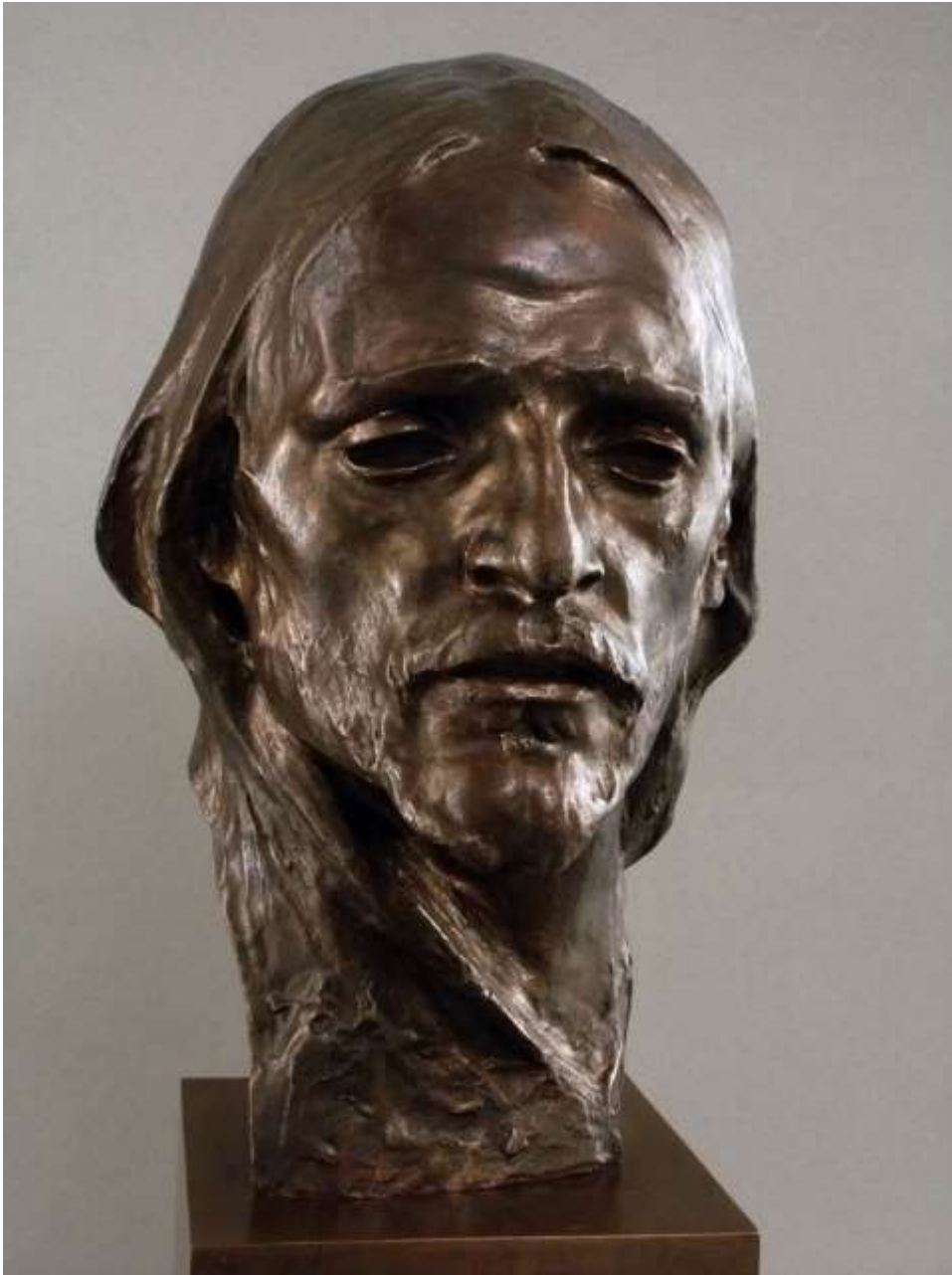


Осим **Чукур-чесме** у Београду, Роксандић је аутор и споменика **Ослободиоци Врања** и споменика у Великом Градишту, али од 1922. његов израз стагнира и егзистира као рецидив академизма.





Од краја двадесетих и током тридесетих година настаје серија поетичних женских актова, углавном статичних (**Женски акт** 1930. и **Жена која клечи/Нада** 1931), а понекад у плесном покрету (**Играчица** 1929) или гимнастичкој пози (**Гимнастичарка** 1938), у којима је Роксандић постигао динамичан израз.



Реализам обогаћен импресионистичком фактуром и романтичарским патосом, евидентан је у делима ***Јован Крститељ*** и ***Радник на умору***, којима је словачки скулптор **Јан Коњарек** извршио снажан утицај на српску скулптуру до Првог светског рата.

Барокизовани облик реализма,
типичан за парковску скулптуру,
евидентан је у ***Споменику Доситеју
Обрадовићу*** (1911) у Студентском
парку, рад словеначког вајара
Рудолфа Валдеца.





Валдецов рељефни портрет **Јована Јовановића Змаја** (1899), бисте **Краљ Петар I Карађорђевић** (1904) и **Краљица Марија Карађорђевић** (1922), као и бронзана плакета **Краљ Александар и краљица Марија** (1922) изведени су у духу академског реализма прожетог елементима симболизма и сецесије.



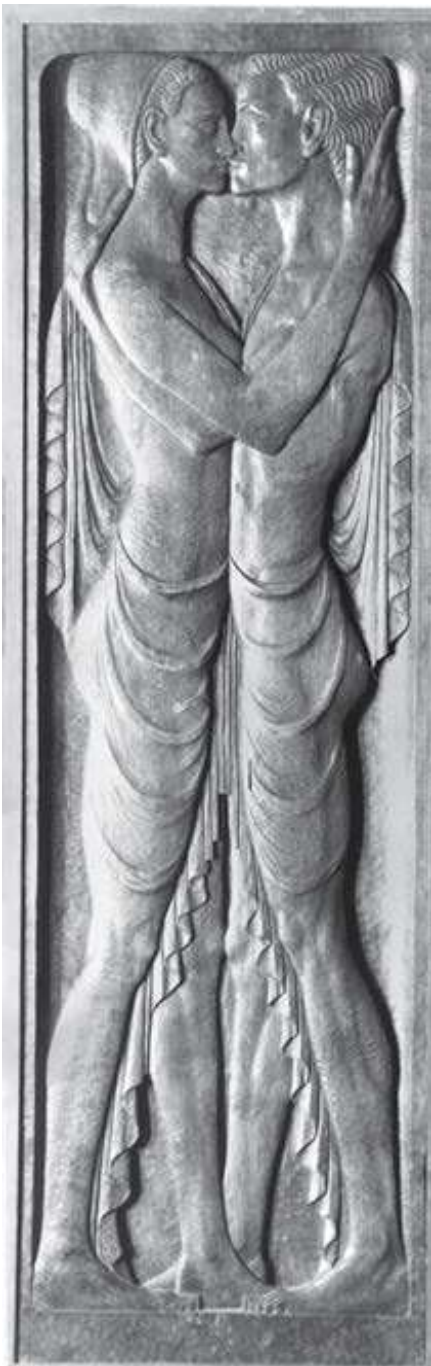
Са истих позиција иступао је и **Тома Росандић**, хрватски уметник повремено активан у српској средини. Напуштајући Београд због Првог светског рата, овај уметник ратне године проводи у Италији, Француској, Енглеској и Швајцарској. По повратку у Београд, осим скулптуре бавио се и педагошким радом, најпре у Уметничкој школи (1921–1925), а од 1937. и на Уметничкој академији, чији је био један од оснивача. Исте године добио је *Grand Prix* на Међународној изложби у Паризу. Био је члан београдске групе *Облик* и Удружења далматинских уметника *Медулић*, а године 1938. излагао је у Југословенском павиљону на 21. бијеналу у Венецији. За редовног члана САНУ изабран је 1946, звање мајстора-вајара добио је 1947, али се после смрти супруге године 1956. вратио у Сплит, где је убрзо умро. Кућа у Господар Јевремовој улици у којој је живео у Београду, потом је претворена у музеј.

Романтични реализам заснован на двојству значења, односно симболизму и тежња ка трансцеденталном појављује се у Росандићевим раним делима, као што је **Болесна** (1906).





Циклус **Турске главе** (1910) изведен у гипсу, настао је поводом изложбе Удружења *Медулић* са називом „Нејуначком времену упркос“ одржаној у Загребу 1910, а инспирисаној легендом о Марку Краљевићу и народном епском поезијом. У поређењу са Мештровићевим истовременим делима, одликује их блажа сецесионистичка стилизација форме и мирнији израз лица, утишане емоције. После Међународне изложбе у Риму 1911. на којој су такође биле излагане, ове главе су изведене у камену и данас се чувају у Народном музеју у Београду.



Почетком Првог светског рата Росандић се обрео у Женеви, где је извео два рељефа у дрвету **Младост** и **Плес** (1915). Осим издужености форми, одликује их сецесионистичка линеарност и схематизација облика. Натуралистичка дескрипција је ублажена кроз дискретну стилизацију фигура.





Експресивни израз Росандић је постигао у религиозно-симболистичким делима, као што су бронзана **Глава Христа** (1915), рељефи **Молитва** (1927) и **Оплакивање Христа** (1939), којима доминира трагично осећање људске егзистенције. Одликује их „готички“, натуралистички приступ људској форми, док се експресија читава у миметичкој дескрипцији бола на лицу. Особеност ових и других Росандићевих рељефних представа јесте њихово збијање у оквире, које подсећа на антички *horror vacui* (страх од празног простора). У време њиховог настанка Росандић је већ превазишао симболизам и сецесију, као и утицај Мештровића.



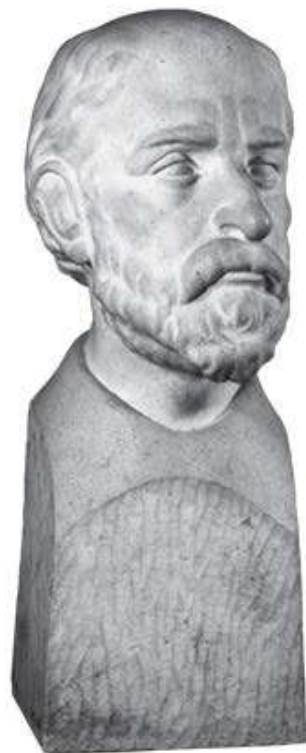


По повратку у Београд око 1920, Росандић се окреће узорима из младости и модификујући ренесансансне предлошке ствара скулптуре у духу оплемењеног реализма. Тај поетички низ почиње са фигуром **Млада жена** (1915), затим се наставља представом **Харфисте** (1929) у више варијанти,



а завршава
скулптурама **Бацач
камена/Борба** и
Уморни Борац
(1935), изведен по
узору на античку
скулптуру *Гал на
умору*.





Што се тиче Росандићевих портретних биста насталих у београдском периоду, могу се уочити два поетичка низа. Први је прочишћенији, смиренији и сведенији, а почиње од **Главе девојке** (1916), наставља се преко портрета **Стевана Стеве Тодоровића** (1923) и **Главе девојке са марамом/Далматинке** (1932), а закључује са портретном бистом **Николе Пашића** (1937).



Други серијал је пиктуралнији, експресивнији и веристички, а почиње од портрета **Милорада Драшковића** (1923) и **Глове девојчице** (1923), тече преко **Аутопортрета** (1930) и портрета архитекте **Милана Минића** (око 1932),



Весне Нижетић (око 1932) и ***Младе жене*** (око 1935), а завршава са портретном бистом ***Милана Ракића*** (1939). Росандићева портретна дела осцилирају између ренесансног оптимизма и готичког експресионизма, натуралистичких форми прожетих сецесионистичким схематизацијом или импресионистички треперавим третманом површина.



Осим фигура, портретних биста, глава националних типова и рељефа религиозног и алегоријског садржаја изведених у гипсу, камену, бронзи и дрвету, Росандић је аутор монументалних скулпторских композиција, као што је ансамбл ***Играли се коњи врани*** (1938) на улазу у Народну скупштину у Београду



те архитектонско-
скулпторалних целина, као
што је **Маузолеј Петриновића
на Брачу** (портални рељеф
Борба добра и зла, 1927).



- Домаћа ликовна критика у то време помно прати успехе српских ђака у иностранству и њихове изложбе у земљи, а истовремено расте интерес друштва за споменичку пластику.
- Тада се подижу спомен бисте и статуе српских великана, а национална прошлост и историјски догађаји глорификују монументалним скулпторским радовима. Јавни државни конкурси за споменике заоштравају борбу између носилаца конзервативних и прогресивних схватања у скулптури, а једнако подстичу и стручне полемике.
- Од Треће југословенске изложбе у Загребу 1908, евидентан је отклон према академизму, а од скулптуре се очекује да поруку искаже другачијим пластичким квалитетима – скулпторалним моделовањем покрета људске фигуре и светлосних ефеката на површинама. Академском реализму супротставља се и идеал снажне, чврсте форме.
- Са појавом Ивана Мештровића успостављени су нови естетски идеали у српској скулптури, утемељени на искуствима бечке сецесије, али и дела Родена, Менијеа и Микеланђела.
- Већ после Међународне изложбе у Риму (1911), са Четвртом југословенском изложбом у Београду (1912) у скулптури се читава далеко шири спектар приступа, у којима се читавају утицаји Огиста Родена, Аристида Мајола и Антоана Бурдела.