

Marianne Marcussen

LAOKOON OG SKØNHEDEN - FØR OG NU

Regnedes Laokoongruppen for skøn? Kan den stadig opleves som skøn? Er den forbilledlig?¹

Indledningsvis blot nogle få distinktive refleksioner: I kunsten finder vi kunstnere eller "perioder", der søger inspiration snarere i nogle forgangne tiders kunstneriske formsprog end i andres; i kunsthistorisk analyse kan man finde kunsthistorikere eller "perioder", der dyrker dette eller hint kunstudtryk selektivt; og ser man på kunsthistoriens historiografi, finder man at kunsthistorikere ofte har *vurderet* vidt forskellige tidsaldres kunst ud fra én bestemt periodes æstetik og ikke nødvendigvis deres egen. Alle disse varianter af holdninger over for tolkninger af kunst er reflekteret i vurderingerne af Laokoongruppen gennem tiderne.²

Men uanset forskellige æstetiske præferencer arbejder kunsthistorikere også som formidlere og registratorer af de gamle kunstværker og respekterer dermed, implicit, en lang række kvaliteter ved kunstværkerne, der ikke på nogen

¹ Indledningsvis må jeg takke museumsinspektør dr.phil. Jan Zahle for en udsædvanlig velvillig hjælp i forbindelse med udfærdigelsen af denne artikel. Uden at få lov til at arbejde med afstøbningen af Laokoon i Den kgl. Afstøbningssamling og biblioteket sammesteds og uden Ny Carlsbergfondets hjælp til en romerrejse hvor originalen kunne tages i øjesyn, var atiklen ikke blevet til.

² Eksempler på værker hvor der er bibliografier der udgår fra forskellige opfattelser af Laokoongruppen:²12 Walter Amelung, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*, II, Berlin 1908, 202-205. Filippo Magi, "Il ripristino del Laocoonte, i *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, ser. III, Memorie, vol. 9, Citta Vaticano 1960. Helmuth Sichterman, *Laokoon*, Stuttgart 1964 (Werkmonografien zur bildenden Kunst 101). Horst Althaus, *Laokoon. Stoff und Form*, Bern og München 1968. Bernhard Andreae, *Laokoon und die Gründung Roms*, Mainz am Rhein 1988.

ligefrem måde kan korreleres til karakteristiske "konjunkturbestemte" æstetiske præferencer. Denne praksis grunder sig ofte på udtalte æstetiske judge-
 menter, uanset der i valget af objekter allerede er indbygget en æstetisk grund-
 holdning, hvad det så egentlig kan siges at indebære.

Denne implicitte, tavse, kvalitative holdning er vigtig, når man skal vurdere fremmed eller ny kunst, idet et allerede etableret, men rummeligt værdibegreb danner udgangspunkt - eller basis - for vurderingen af nyt materiale.

Men konkluderer man så ikke hermed, at der findes en vis absolutisme i det æstetiske, som man til gengæld må fastholde ikke har nogen, på forhånd givne eller kendte former?

Uden at gå nærmere i detaljer med denne problemstilling og uden at postulere at det der kommer i det følgende, er en definitiv og logisk følge af det foregående, vil jeg nøjes med at konstatere, at nogle kunstværker - i sig selv - har været gjort til objekter for æstetisk kunstbetragtning fra de blev skabt og frem til i dag, f.eks., Pyramiderne, Laokoongruppen, Mona Lisa. Og selv nogle af de forsvundne forekommer det stadig meningsfuldt at diskutere i en aktuel, æstetisk kontekst, f.eks., Kolossen på Rhodos, Fidias' Athenafigur, Courbets Stenhuggerne. Disse kunstværker har været gjort til genstand for vurdering inden for hele kunstinstitutionen: Kunsthistorie, arkæologi, kunstkritik, arkivering, restaurering etc. De har været hævet over enhver tvivl om deres betydning. De er betydelige. De har, som originaler, kopier, eller måske blot som en beskrivelse været objekter for betragtning og diskussion. Laokoongruppen er sådant et værk. Den er faktisk nævnt i alle, skrevne værker, der ud fra vidt forskellige synspunkter har beskæftiget sig med antik kunst. Den er ikke vurderet på samme præmisser i alle perioder naturligvis, men *vurderet* er den. Den er ikke til at komme udenom, hvilket vurderingsgrundlag man end har, og det kan ikke nytte, som det ind imellem er sket med den og andre kunstværker med en bestemt stilistisk udtryksform, at bortforklare deres betydning ved at henvise til at de repræsenterer f.eks. en "dekadent" æstetik. Den slags etiketter hverken præciserer eller uddyber æstetikbegrebet/det æstetiske, men kan indgå i andre typer af forklaringsmodeller, især socialhistoriske. Man må acceptere tværtimod, tror jeg, at æstetiske værdier kan erkendes uden en baggrund i en redegørelse for et kunstværks ideologiske bestemthed, hvilket synspunkt vel også i det store og hele har været fremherskende gennem kunsthistorien. Laokoongruppens betydning flyttes ikke meget, hvis overhovedet, ved at blive påhæftet udsagn om en given periodes politiske eller sociale status.

Men hvad derimod giver årsag til mange overvejelser er, at det ikke er nogen enkel sag at præcisere forskellen mellem æstetiske kvaliteter og de ideologiske træk i et givet kunstværk.

Hvad der ved gennemlæsning af den meget omfattende Laokoon litteratur står ret klart er, at skulpturen er mest berømt for sine formelle og ekspressive egenskaber, og dermed forbliver det måske. Det ikonografiske optager en ret lille del af vurderingen, måske fordi der ikke findes en lang række fremstillinger af Laokoon temaet i den europæiske kunst. Men man kan også argumentere for vigtigheden af at analysere formelt og ekspressivt ud fra det faktum, at skulpturen er vanskelig at placere sikkert i tid og sted. Derfor opstod et ønske om at forstå på hvilken måde og med hvilke argumenter man gennem tiderne har fastlagt Laokoongruppens æstetiske potentiale.

Da den altid har været berømt og regnet for et af verdenskunstens mesterværker, er den udstyret med hvad vi kunne kalde en vis æstetisk konstans. Og derfor er et sådant kunstværk udfordrende, fordi vi i vor tid har interesse for mange *typer* af skønhed. Vi bliver nødt til at tage stilling til om det vi ellers ville betegne som sjusket, lurvet, almindeligt eller eventuelt morbidt, kan gøres til genstand for æstetisk analyse, og dette har stillet ræsonnementer om det, vi kunne kalde mere traditionelle skønhedsnormer noget i skygge, fordi de har syntes uaktuelle. Så derfor er der stadig god mening i, over Laokoongruppen, at stille spørgsmålet: Om der er skøn og forbilledlig?

For at belyse dette har jeg udvalgt en række ræsonnementer, især fortidige, selv om en sådan analyse måske kan forekomme som ejendommelig, da det er en helt aktuel vurdering der søges. Men jeg gør det især fordi dekonstruktion, metodisk kaos og vanskeligheder med at definere kunsthistoriens *raison d'être* i en moderne kontekst i de senere år har taget et bemærkelsesværdigt omfang. Og det derfor kan nytte at markere nogle grænser mellem rationale og kaos ved at fremdrage og respektere ældre vurderingers intellektuelle og rationelle niveau. Jeg vil derfor hævde, at selv om ældre analyser, der cementerer en æstetisk værdi hos et bestemt værk eller udvalgte værker har været glemt eller underprioriteret, så kan de alligevel gøre krav på effektiv opmærksomhed i dag, især fordi det bestemt ikke er ligegyldigt på hvilke præmisser man beskriver og udvælger de værdier i vor historie/forhistorie, som må danne udgangspunkt eller ramme for vurderinger af kunstværkers betydning og æstetiske værdier i dag. Det er umuligt at bevare og arkivere alt. Argumenterne for bevaring kan naturligvis hæftes på flere aspekter end de æstetiske, men generelt må man sige, at grundtanken for bevaring af kulturværdier er, at fremtiden ikke bliver *kvalitativt* historieløs.

Man vil derfor have en tilbøjelighed *til* at søge til historien for at hente argumenter der fastholder værdierne, og specielt i denne sammenhæng, argumenterne for det æstetiske i en given skulptur. Situationen er selvfølgelig ikke ny i sin art, men alligevel heller ikke ganske parallel til tidligere. I dag må historiens udsagn danne grundlag for en kreativ ændrings- eller forandringsproces, der ikke bygger på en ødelæggelse af ting og tanker, men sorterer dem for at

få muligheder for nytænkning. Som eksempel kan man erindre at Pissarro og senere futuristerne ville af med Louvre for at begynde æstetisk fra en slags selvkreeret tabula rasa. Det havde de ikke held med i praksis; og en sådan omlægning af det æstetiske, eller for nogen typer af æstetik, er næppe heller at forstå som en forkastelse af det æstetiske i akademisk forstand, men en omlægning der er (kunst)politisk og ikke tilfældig; og afspejler en kompliceret sammenhæng mellem kunstnerisk udtryksform og forskellige typer af historisk bestemte tankegange og ideologier. Kandinsky siger med megen visdom: "Således frembringer hver eneste kulturperiode sin egen, karakteristiske kunst, der ikke kan holdes tilbage (eller undertrykkes)."³

Det er sandt i meget generel forstand, men siger ikke noget specifikt om kvaliteten af de ændrende kræfter. Bruddet med det forgangne kan være voldsom og problematisk, men efterhånden vil historien lægge et distancerende slør over de ofte meget emotionelt ladede, men eksistentielt vigtige udsving og det bliver kunsthistorisk specialarbejde at udrede dem. De æstetiske ræsonnementer fungerer da uden særlig afhængighed (selv om de naturligvis kan bestå) af de politiske argumenter, måske fordi der i kunstværkerne faktisk findes værdier - om vi nu vil det eller ej - der påtvinger os opmærksomhed. Med hensyn til Laokoongruppen ved vi ikke med sikkerhed på hvilken måde skulpturen kan integreres i et givet ændringsforløb for det stilistiske udtryk. Den kan enten være en repræsentant for en provokerende eller ny udtryksform eller være et mere traditionelt formudtryk. Det afhænger helt af dateringen, som er usikker. Derom senere.

Derfor ligger der fra kunsthistorikernes side arbejdsopgaver med ret komplicerede distinktioner, som bør sammenkædes med metodologiske aspekter af forskningen, fordi vi må have nogle måder, forståelige helst, med en rimelig bred konsensus, til at tale om det æstetiske på, der kan begrundes i kunstværkerne selv, altså demonstreres ved visuelle fund eller autoritative udsagn om det visuelle. Ellers giver de æstetiske domme om visuelle kunstværker ingen konkret mening.

Problemstillingen er p.t. med hensyn til hvad det æstetiske omfatter eller er udtrykt ved meget åben. Men det er nok sandt at vi yder kunstværkerne mere retfærdighed ved at skærpe opmærksomheden mod en analyse af det formmæssige, som grundlag for æstetisk refleksion. På den anden side er en ekstrem formalisme ingen sikker metodisk vurderingsnøgle for æstetiske kvaliteter. Ser man på de mange publikationer om Laokoongruppens stil og betydning vil det netop vise sig at de formelle ræsonnementer ofte står i fokus. Og indledningen til Laokoon analysen, er derfor også fra min side, en beskrivelse

³ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1965, 21.

af disse aspekter ved gruppen, for at kunne sætte de historiske udsagn i relation hertil.

Derfor vil der ikke blive lagt synderlig vægt på de ikonografiske træk, uanset jeg stiller mig forbeholden til en skarp skelnen mellem form og indhold, eftersom de ekspressive kvaliteter i Laokoongruppen, der netop berører indholdssiden, har været gjort til genstand for meget indgående æstetiske analyser. Og en ikonografisk bestemmelse af figuren kan formentlig også være med til at præcisere dens historiske kontekst og som konsekvens heraf dens datering.

Skulpturen: Den formelle analyse

For nu ret hurtigt at have et grundlag for at ræsonnere med de historiske udsagn om Laokoongruppen (Fig. 1) er det fornuftigt at se skulpturen som den er nu. Den er opstillet i en niche i den ottekantede cortile i Vatikanet, altså på et af de mest fremtrædende steder i et af verdens største og berømteste kunstsamlinger.

Vi ser altså som betragtere, skulpturens forside. Vi kan ved betragtningen også få det indtryk, at den også fra skabelsen har været beregnet på at stå på denne måde. Den blev også fundet i en niche (formentlig) uden at dette skal tages som et bevis på nogetsomhelst æstetisk. Dog: Den synes umiddelbart at være en "forside" - skulptur, beregnet på at skulle ses fra eet, fast synspunkt. Og det forekommer ikke sandsynligt at den har skullet ses hverken meget ovenfra eller meget nedefra. Ses midtfiguren fra oven er lårenes længde, fysisk, temmelig forskellige. De får først ret forhold når man er i øjenhøjde med Laokoons hofter. Set meget nedefra virker skulderpartiet overdimensioneret. Figuren giver heller ikke nogen entydig rumlig information, når den ses fra siden (Fig. 2). Den er smal og sammentrænges i rodede konstellationer af overlapninger og plintens størrelse, som modvægt, er meget fremtrædende. Det oplevede, sete rum er derfor meget anderledes end det fysiske, målte. Gruppen er forkortet og sammentrængt i dybden. Rumligheden er optisk, baseret på en ret fikseret frontal synsposition. Dens ringe dybde er vanskelig, hvis ikke umulig, at se forfra, hvilket nok sandsynliggør at den har skullet ses derfra. Den er ind imellem vurderet næsten som et relief.

Vi har altså umiddelbart kombineret skulpturen visuelt med et stykke (eller flere stykker) arkitektur, dog uvist hvilke(t). Men det må indgå i analysen af figurkompositionen som sådan. Så vidt mig bekendt har ingen forskere betragtet Laokoongruppen uden denne præmis. Men forskellige, andre overvejelser kan muligvis bringe et sådant ræsonnement ud af skråsikkerheden. Derom senere.

Vi ser, ligesom tidligere tider, en centralt placeret, nøgen mandsfigur, Laokoon, der sidder på et draperi på en rektangulær plint med tre trin. Til højre og venstre en mindre mandlig figur (hans to sønner med draperier, alle tre omklamret af slanger (to i tal?)). Laokoon støtter de ene ben på øverste trin af plinten, det andet på nederste. Venstre søn er placeret på øverste trin, højre søn på nederste, således at deres hoveder ligger noget forskudt i forhold til hinanden i det vandrette plan. Skulpturen kan indskrives i et kvadrat, lidt højere end bredt (Fig. 3). Den lodrette midtlinie går ca. gennem den ene slanges bid, den vandrette ved midtfigurens kønsdele. Vi har dermed etableret en symmetri og ligevægt i skulpturen og koblet den til nogle enkle talstørrelser og geometriske figurer. For, uanset på hvilken måde skulpturen fremtræder for os, måske umiddelbart rodet og usammenhængende, så afslører linieforløbene rent faktisk en lineær orden af enkle art. Hvad vi mere kan konstatere er, at selv om midtfiguren er placeret asymmetrisk i sig selv, så er kroppens midtlinie lodret fra isse til kønsdele, og det er også tilfældet i venstre søn, men ikke i højre. Vi konstaterer også, uanset de lodrette markeringer, at venstre søn er bøjet ind mod midten, medens den højre er bevæget i modsat retning. Laokoon og den venstre søn befinder sig næsten isoleret i venstre skulpturhalvdel, medens den højre søn er rykket helt over i højre del, hvor kun en del af Laokoons ene arm og ben også er placeret. Det synes som midtfiguren skubber sig mod venstre. Hermed kan vi stoppe op foreløbig og konstatere, foreløbigt uden fare for overfortolkning, at det vi ser, også var tænkt således før figurerne blev uddraget af marmoret. Er blokken (eller blokkene) først udskåret, skal målemærkerne afsættes (fra modellen, hvis der har eksisteret en sådan). Og når først målemærkerne er afsat er mulighederne for ændringer særledes begrænsede. Dette gælder iøvrigt også for planlægning af malerier på vaser og mur. Altså er alt forudtænkt, intenderet. Denne type overvejelser vil have konkrete konsekvenser for både ikonografi og stilistik.

I en figur af denne art er det vigtigt at man overholder visse regler under hugningen. Marmor er skørt og har en høj vægtfylde. Så derfor kan man ikke afvige meget fra en vis, vægtmæssig symmetri - eller også skal arme eller ben, der rager ud, være fæstnet sikkert i figuren enten ved støtte eller være forankret i vederlaget.

Skulpturen er, det komplicerede bevægelsesmønster til trods, ret lukket. Bevægelsesretningerne sluttet. Det opadstræbende i Laokoon, styrer beskuerens synsretning, men lukkes af bevægelserne i arme og i slangens tilbageslyng.

Selv om det i den tilgængelige litteratur om Laokoon (Fig. 4) i det store og hele altid har været en næsten tavs præmis at skulpturen skal opfattes, som et samlet visuelt hele, kan man alligevel få den tanke, som alene er en konklusion af de visuelle fund, æstetiske om man vil, at det ikke er en samlet komposition, men en sammensat skulptur af to enheder, som måske ikke er

blevet til på samme tidspunkt og derfor ikke udført af de samme hænder. Måske er det ikonografiske indhold så heller ikke det samme. Den højre søn *er* både placeringsmæssigt og kompositionelt meget forskellig fra Laokoon og den højre søn. Midtlinien i den samlede skulptur *er* sært forskudt. Lad os et øjeblik prøve at tænke den højre søn væk. Så opstår en anden orden, men den synes mere skulpturelt logisk: Symmetri og linieføring bliver nu mere konsekvent. Og umiddelbart, skulpturen falder til ro. Den lodrette midtlinie *er* nu Laokoons midtlinie. Den vandrette er den samme. Forholdet mellem højde og bredde bliver noget i retning af $1:\sqrt{2}$. og det "uforløste" i Laokoongruppen med tre figurer hører totalt op. Den slags kan synes imponderabilia. Ubevisligt.

Men alligevel: De to figurer, Laokoon og den venstre søn, opleves som psykologisk mere samhörige. De er mere alvorlige og distancerende. Det er den højre søn, som gør gruppen, som helhed, larmende og teatralisk i en noget negativ betydning. Ikonografisk må man pendle mellem to fortolkninger af Laokoonmyten: Den ene, hvor begge sønner dræbes og en anden, hvor kun den ene (yngste) søn dræbes.⁴

Men der er flere argumenter for at skulpturen ikke virker sammenhængende visuelt: Det kan anskues på to måder: En geometrisk og en optisk. Geometrisk ligger f.eks. Laokoons venstre hånd, der griber om den ene slange og venstre søns højre hånd, der også griber om en slange, ikke lige højt over jordniveau, men optisk, hvis man antager skulpturen skal ses omtrent i højde med Laokoons hofter, synes de to slangehoveder at ligge i samme vandrette niveau. Den højre søn er fuldstændig uden for enhver af den slags relationer med resten af gruppen. Hvis vi ser på Laokoon og den venstre søns hoveder, er de drejet præcis på samme måde ved halsen. Håret er bearbejdet ens, de har frisurer, der ligner hinanden meget; øjenhulerne, ligesom munden er underskåret fuldstændig ens i Laokoon og venstre søn, men det er ulig den højre søns udformning. Laokoon og den venstre søn er genuint lidende, ægte patetiske, højre søns udtryk ikke overbevisende i samme grad. For så vidt angår slangernes slyngninger omkring de tre figurer synes flere inkonsekvenser at komme frem. Og bagsiden af figuren (Fig. 5): Den synes umiddelbart noget ucharmerende i sin helhed, men betragtes Laokoon og den højre søn isoleret, kan man ikke udelukke at de to figurer kan have stået som en friskulptur, selv om de skulpturelle kvaliteter er mere udtalte når den ses forfra. Inkonsekvenserne i skulpturen er iagttaget før, men uanset iagttagelserne er Laokoongruppen aldrig blevet splittet, men indtil denne dag set i æstetikken som sammensat af tre figurer, hvilket også er grundtanken i alle de fremdragne vurderinger af gruppen (Fig. 6).

⁴ Margaret R. Scherer, *The Legends of Troy in Art and Literature*, New York 1964, 111 ff. og Margarete Bieber, *Laocoön*, New York 1942, 17.

Stil, canon, virkelighed skønhed

Den "perfekte og skønne" mandsfigur, som man f.eks. kender den fra Polykleitos Spydbæreren, repræsenterer en bestemt canon. Her er et mådehold i figurens muskelgrupper og bevægelser, som ikke er karakteristisk for Laokoongruppen, hvor alt er udfoldet i stærk bevægelse i rummet. Derfor er det nødvendigt at skelne mellem stil og canon i afbildningen. Den sidste kan være bibeholdt selv om stilen ændres. Men ud over dette findes, uanset stil og canon, faktisk en vis, men temmelig sikker konvention for hvad en smuk mandsfigur vil sige - fra dengang til nu: Han er muskuløs, bredbrindet, fladmavet og smalhoftet, de unge lidt "blødere" end de ældre. Og selv om canon kan variere på forskellig måde og stilen ligeså, er de udsving faktisk mindre end kropstypens konstans. En sådan, perfekt figur er Laokoon og hans to sønner. Den ældre lidt mere knoklet end de yngre. Og som sidebemærkning: Skulpturens skønhed er ikke garanteret med modellens skønhed, hvis der har eksisteret en sådan. Om fremstillingen af et smukt menneske er skøn er et andet problem. Det er derfor vigtigt at påpege, at der er overholdt en lang række afbildningsnormer i Laokoongruppen. De bidrager til at tilvejebringe en ordnet substans, der er repræsenteret ved geometri og proportion. Dette er en teoretisk konstruktion, der kun indirekte afbilder en virkelighed. Denne orden kan, når vi forstår og erkender den, relateres til samtidens erkendelsesformer og dermed bliver skulpturen repræsentativ i æstetisk henseende for sin tid. Og samtidig kan den gøres repræsentativ for senere perioder i historien. Det gælder da om at erkende denne orden, teoretisk som visuelt. Dette kan repræsentere flere adskilte problemstillinger, hvilket vil fremgå om lidt ved de udvalgte vurderinger af Laokoongruppen.

Ekskurs

Laokoongruppen skal være udført af billedhuggere ved navn Hagesandros, Polydoros og Athenodoros ifølge litterære og arkæologiske kilder, men der er formentlig ikke fuld sikkerhed for at den (eller de) figur(er), der kendes fra litteraturen, er den der nu kendes, selv om man synes at antage at den aldrig ("mai") er blevet kopieret. Dog i senere tid er selv dette blevet diskuteret. Laokoongruppen blev fundet i 1506 og man er nogenlunde enige om (eller overvejende enige om) at datere den til sent i det 1. århundrede f.Kr. Alligevel vil mange knytte den til Pergamonfrisen fra sent i det 2. århundrede f.Kr. Men selv om der er mange stilistiske ligheder med især én af Pergamonfrisens figurer, kan man af sammenligningen ikke aflede en sikker datering. Især ikke hvis man antager at gruppen oprindeligt kan have været to skulpturer. Person-

lig kan jeg ikke tage definitivt stilling til dateringsproblemet, der er yderst kompliceret, men en nærmere diskussion af dette også begrænset relevant i denne sammenhæng, da ingen, der har vurderet Laokoongruppen har kunnet afgøre spørgsmålet med sikkerhed. Dette har haft til konsekvens at det stilistiske aspekt af Laokoongruppen har været vurderet forskelligt gennem tiderne.

Forskere har i forskellige perioder prioriteret eller fortløbet adskillige aspekter af gruppens formelle egenskaber for at få den til at passe med en bestemt stil. Dateringsproblematikken har også været forbundet til restaureringsproblematikken. Laokoongruppen har nemlig fremtrådt i mange stilistiske "varianter", p.g.a. dens restaurering på forskellige arkæologiske præmisser. Men strengt taget er dette et solidt udtryk for skulpturens grundlæggende, æstetiske kvaliteter.

Kunsthistoriens udsagn

Hermed følger en række udsagn om skulpturen. De er udvalgt ret selektivt. En selektion der gerne skulle have til resultat, at vi kan istemme vurderingerne og være enig med "historien", samtidig med at de kan udstyre os med en kompetence til at give ræsonnementerne videre med vægt i dag.

Især må vi videregive en respekt for udsagnenes betydningsværdi, som et fælles grundlag for oplevelsen af skulpturens kvaliteter. De valgte udsagn optræder med en professionel autoritet, der vil være vanskeligt at underkende, uanset udsagnene besidder forskellige videnskabshistoriske udgangspunkter.

Der er valgt udsagn mest fra det 19. og 20. århundredes kunsthistorie, især omkring wienerskolen og dens udløbere i moderne, systematisk kunsthistorie. Måske er wienerskolens største fortjeneste netop de systematiske, umiddelbart betragtet. Men det ville være helt urimeligt derfor at underkende dens æstetiske holdning til kunstværkerne, som bl.a. Giovanni Morelli gjorde det. Han kritiserede dem (og kunsthistorikere i det hele taget) for deres, efter hans mening, alt for omfangsrige dataindsamling, som han mente var uden æstetisk grundholdning. Han misforstod, efter min opfattelse, at wienerskolens holdning til det æstetiske fremgik af et historisk ræsonnement. Men sandt er det at han havde fat i en meget lang ende m.h.t. den visuelt komparative analyse af kunstværkerne. En ting som wienerskolen iøvrigt ingenlunde var upåvirket af.

Omkring århundredskiftet klassificerer den moderne kunsthistorie alle kunsteriske frembringelser efter art: Maleri, tegning, grafik, skulptur, arkitektur og kunstindustri. Og museernes opstilling og sortering af værkerne er funderet netop på denne inddeling. Underklassifikationen er geografisk, denne igen opdelt kronologisk eller i "skoler". Denne inddeling styrer den dag i dag en hvilkensomhelst museumsgængers oplevelser af kunstens udviklingshistorie. Man kan spørge om en sådan opdeling er hensigtsmæssig ud fra et kultur-

historisk, sociologisk, stilistisk eller æstetisk synspunkt. De kvalitative aspekter af en given ophængning ordnes oftest stadig ved at gruppere værker omkring de store mestre, således at det forbilledlige kunstværk danner en ramme for den æstetiske kunstvurdering. Den komparative effekt. Når man derfor kender og har analyseret et stort antal af forbilledlige værker, ejer man et sammenligningsgrundlag, der kan tjene som udgangspunkt for vurdering af æstetiske kvaliteter i andre værker.

Denne måde at opbygge et æstetisk ræsonnement på, er gjort til genstand for problematisering. For som Haskell og Penny siger i indledningen til *Taste and the Antique* at:

I mange århundreder er det blevet accepteret af enhver, der kunne siges at have smag, at højdepunktet af al kunstnerisk skaben blev nået i et begrænset antal antikke skulpturer. /.../ Alt dette er nu totalt ændret, med en konsekvens, der lå hinsides forestillingerne hos generationer af kunstlere, som betragtede skønheden i Apollo Belvedere og Venus fra Medici, som det eneste bølværk af absolut (æstetisk) værdi i en verden, der blev styret af kapricøs og ideligt skiftende smag. /.../ Menneskemængderne i Vatikanets skulptursale haster mod Det Sixtinske Kapel, kunstakademierne skiller sig af med deres gipsafstøbninger, som engang var deres raison d'être, og nulevende forskere har vurderet de selvsamme figurer med fordømmelse og afsky. Herkules Farnese som for Addison var en af de fire bedste af de bevarede figurer, bliver (nu) bedømt som en enorm, afskyelig sæl svuldnemuskel.⁵

Udsagnet fremtræder morsomt og ironisk, men der er dog det helt essentielle ved det, at det giver årsag til en distinktion mellem smagshistoriens historiografi og kunsthistoriens. Det er ret vanskeligt at forestille sig - uanset skiftet smag gennem tiderne - at sætte Den Belvederiske Torso på magasin, eller Laokoon for den sags skyld. Og ironisk nok: Det Sixtinske Kapels formudtryk ville næppe have fået den karakter det har, hvis ikke Den Belvederiske Torso havde været betragtet som forbilledlig.

Man kan måske ved den elegante ironi de to forfattere lægger for dagen, få svage sjæle til at tro at man kan tillade sig at være overbærende med historien. Forsigtighed er en dyd. Men rigtigt er det, at der kan være interesseforskydninger i de kunsthistoriske forskningsobjekter og deres æstetiske status, som markeret i indledningen, men det er ikke det samme som at betragte "smagen"

⁵ Francis Haskell & Nicholas Penny, *Taste and the Antique*, New Haven 1981, xiii.

som æstetisk videnskab, men derimod må man gøre den selv til objekt for æstetisk refleksion.

Her forsøges at pejle kunsthistoriens vurdering og ikke smagshistoriens af Laokongruppen. Dette kan ind imellem have sine vanskeligheder, eftersom forfatterne ikke altid selv gør sig distinktionen fuldstændig klar.

Når Plinius siger om Laokoongruppen at: "Den overgår alt inden for såvel maleriet som skulptur"⁶, kan man diskutere på hvilke æstetiske præmisser han taler, men det er ingen tvivl om skulpturens niveau. Den (eller det eksemplar Plinius kender) var allerede på hans tid meget berømt. Kunstnerne får vurderingen "fremragende", blandt andet fordi de har været i stand til at arbejde efter en "fælles plan". Udsagnet falder på et tidspunkt der ligger måske 100 år fra originalens tilblivelse, men stadigvæk: Der er ingen fuldstændig sikker garanti for at den figur Plinius omtaler, er den figur vi kender. Vender vi os mod den moderne, systematiske kunsthistorie, skriver Julius Lange i 1880 at: "Statuen af Laokoon i den berømte Gruppe er et glimrende Arbejde", men han er forbeholden over for mere specifikke aspekter af den, idet: "... det ser lidt for meget ud som Figuren er flaaet." Udtrykssiden vurderer han lavt, for så vidt han mener, at den er et: "Billede af en aldeles umandig Karakter- eller Karakterløshed".⁷ Og at den i modsætning til den græske, klassiske kunst angler efter beskuerens "Følelse". Julius Lange bliver tre år senere sekunderet af Kekulé, der fremfører at det for os er vanskeligt at se det "echtgræchische" i Laokoon og lade os henføre af skulpturen på samme måde som Goethe og Winckelmann.⁸

Sidsnævnte regner den for et af verdenskunstens bedste og samtidig er den forbilledlig: "Den vise finder (i Laokoon) et emne for forskning og kunstneren en stadig kilde til lærdom ...".⁹ Igen er der ingen tvivl om niveauet, uanset det stilistiske tilhørsforhold ikke er klarlagt. Det er nok også denne del af vurderingsproblematikken der afspejles hos Lange og Kekulé. Det "echtgræchische" er for dem et æstetisk ideal, der gør dem forbeholdne over figurens emotionelle udtryk. Et synspunkt vi også kan finde hos Burckhardt. I wienerskolen ligger det "græske ideal" også som et solidt, æstetisk fundament, med rødder i den romantiske kunsthistorie. Wölfflin præciserer senere dette. Det ægte græske, der gentages i renæssancen og som polariseret mod-

⁶Gaius Plinius Secundus, *Græsk-Romersk Kunsthistorie. Marmorskultur og arkitektur. Stenarternes natur* 36 bog av *Naturalis Historia*, Skrifter udgivet af Institut for Klassiske Studier, Odense Universitet 1979, 39.

⁷Julius Lange, *Billedkunstens Fremstilling af Menneskeskikkelsen*, København 1899.

⁸Reinhard Kekulé, *Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon*, Berlin 1887, 9.

⁹Johann Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764, bog 10, kap. 1, § 15.

stykke hertil: Det hellenistiske og barokke, selv om værdidømmene i positivismens tjeneste er underspillet og i oplødnings. Han giver argumenterne en stærk, teoretisk dimension med *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* fra 1915. Her optræder renaissance og barok som logiske modsætninger, som lukket og åben form. Riegl går videre end dette og præciserer f.eks. i *Holländische Gruppenporträt*, allerede i 1902, at de formelle aspekter af kunstværker er så almene, at det udelukker at een bestemt æstetisk grundholdning, i sig selv, kan gives ret til at sortere verdenskunsten i større eller mindre grad af æstetisk perfektion. Trods dette er vurderingen af Laokoongruppens æstetiske kvaliteter i det 20. århundrede ikke nødvendigvis ude over denne romantiske og senromantiske vurderingspraxis.

Dette kommer til udtryk hos Wilhelm Klein der i 1907 skriver at: "... den ved moderne restaureringer meget skadede skulptur, er det vanskeligt at tilbageføre den til dens (oprindelige) antikke skønhed". Men det er også interessant at han fremhæver dens tekniske potentiale: "... en frembringelse af den fineste kunstneriske beregning", og at dens, dvs kunstnerens sans for det plastiske er af høj karat og intet har at gøre med den "dekadence som man (før) har villet erkende (i skulpturen)".¹⁰ Et ræsonnement, der vidner om fin teoretisk indsigt, men det modsiges, måske karakteristisk for tidspunktet, i 1940, af Schuchhardt, der fremfører at den er et tegn på: "...den sidste heroiske gerning af kunstneren, der har frembragt et storartet værk". Men den bærer tegnene på en "tiltagende kulde og forhærdigelse (i udtrykket)", og ligger i skyggen af "des Endes".¹¹

Gisela Richter tager ikke stilling til nærmere bestemmelse af det æstetiske i Laokoongruppen og konkluderer at "... alle (figurerne i Laokoongruppen) har oppustede muskler og bevægede stillinger (bevægelser uden ro), som den sene hellenisme foretrak".¹² Der ligger en dobbelthed i Margarete Biebers monografiske bog om Laokoon fra 1940, idet hun lader alene de historiske oplysninger om Laokoongruppen, som man dengang anså for korrekte, være en garant for skulpturens betydning og æstetiske niveau. Samtidig er hun dog kritisk over for dens formelle udtryk. Teknisk opfatter hun den som "mesterlig", men tiden hvori den er skabt "... havde tabt det finere instinkt for skulpturel form".¹³ På den anden siden er tendensen i 75 års professionel vurdering af Laokoon alligevel dermed tydelig. Og hvordan vi end vender og drejer problemstillingen så løber det faktisk eenstemmig fra Plinius til vor tid: Laokoongruppen er

¹⁰ Wilhelm Klein, *Geschichte der griechischen Kunst* bind 3, Leipzig 1907, 311, 314-325.

¹¹ W.-H. Schuchhardt, *Die Kunst der Griechen*, Berlin 1940, 443.

¹² Gisela Richter, *A Handbook of Greek Art*, London 1963, 166.

¹³ Margarete Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, (1954), 1960.

fremragende som skulptur, men kan diskuteres stilistisk og med hensyn til det emotionelle udtryk. Den er, kort og godt, så stærk i det emotionelle udtryk at den kan opfattes som på randen af det troværdige. Selv Lessing bemærker det.¹⁴

Kenneth Clark sætter mellemkrigsårenes tilbageholdne, kølige vurdering af Laokoongruppen på plads ved at sige:

Af de engang (så) berømte kunstværker, som jeg, i denne undersøgelse af "The Nude", har prøvet at se med friske øjne, er Laokoon den figur som har været mest belastet af at være så kendt. Men det er også den figur, hvis berømmelse mindst af alt kan afvises som offer for smagskonjunkturer eller overleveringer fra tidligere, indføjte fortolkninger. Kunstnere, digtere og kritikere har læst mere ind i figuren end deres personlige ønsker eller digteriske ambitioner. Det er faktisk således, at Lessing brugte skulpturen som eksempel på de træk, som er særlige ved de visuelle kunster. At dette kunstværk, som er så forbilledligt, har mistet sin fascinationskraft i de sidste halvtreds år, kan begrundes på mange måder, af hvilke jeg vil fremdrage to (nedenfor): Dens perfekte bevaringsstilstand og dens "retorik".¹⁵

Laokoongruppen fremtræder overvældende i sit emotionelle udtryk og er også tydelig som form. Sådan fortsår jeg Kenneth Clarks betegnelse "retorik", hvorved Clark spænder buen fra Lessings tid til vor. Samtidig tager han os ved hånden ud af den impressionistiske "non-finito" æstetik og påpeger for os det blankpolerede, færdige værks betydning i vor æstetiske historie. Hans distinktion mellem smagshistoriens historiografi og kunsthistoriens er klokkeklar. Det vigtigste er derfor at nogle kunstværker overlever stabilt smagshistoriens konjunkturer og er der som æstetiske fixpunkter vi mere eller mindre bevidst navigerer efter.

Efterkrigstiden var karaktersiseret ved en overvældende mængde arkæologiske undersøgelser af Laokoongruppen, især med hensyn til restaureringen med den genfundne, bøjede arm, og den placeredes samtidigt og stadigt i sin historiske kontekst af berømmelse. Interessant nok er de æstetiske ræsonnementer omkring Laokoongruppen også kommet fra de bildende kunstere. Dette vil blive kommenteret til sidst.

¹⁴ G.E. Lessing, *Laokoon. Wie die Alten den Tod gebildet*, Berlin 1766, fra udg. v. Klaus Bieglieb, München, u.å. Lessing diskuterer udtrykket og forklarer sammenhængen mellem et skønt og et ekspressivt udtryk især kap. II, 14 ff.

¹⁵ Kenneth Clark, *The Nude*, (1956), Harmondsworth 1970, 219.

Alligevel står vi tilbage med et akut problem, der hedder at vi kunne udvælge et hvilket som helst kunstværk i vor historie og analysere det på samme måde: Kritisk, formelt, etc. etc. Vi gør det bare ikke. Hvad er der egentlig blevet sagt om Laokoongruppen, som vi ikke lige så godt kunne påstå var sandt om et ringere værk - eller et værk vi anser for ringere?

I praksis sker det ikke fordi udsagnene vi kommer med ikke virker overbevisende ved den visuelle konfrontation. Og sammenstillen vi skulpturen med andre værker bliver den komparative effekt afgørende. Vi kan ved sammenligningen afgøre kunstværkets udtryksniveau og blive enige. Ikke i den matematiske forstand, der hedder at 2 plus 2 er 4, men visuelt er vi blevet klogere. Uanset holdninger. I ræsonnementerne må ligge faglig seriositet, praksis- og kompetence. Vasari er i den henseende et godt eksempel, Taine et dårligt.

Måske er Goethe og Lessing nær på den krumtap, hvorom det drejer sig, fordi de opfatter de æstetiske værdier både som visuelle og abstrakte karakteristika, uden at agte det ene ringere end det andet. Desuden formår de at give begge dele en præcis, sproglig form. En praksis, der med mere eller mindre overlegenhed er blevet overtaget af andre videnskaber, deriblandt kunsthistorien. Problemet med de påpegede forklaringer kan blive en større eller mindre grad af privathed. Omvendt: Forklaringerne kan ikke fungere uden deskriptive adjektiver, der må kunne demonstreres ved den visuelle konfrontation, der enten kan gælde ved en samtidig konfrontation med kunstværket(erne) eller kan forstås ved en beskrivelse. Visuel enighed kan derfor ikke være afledt af sproget, men hvorfor skulle den derved være mindre sand? Der kan bestå en fare for postulerende fortolkninger uden mulighed for verifikation, men den fare er også til stede i andre videnskaber, der er afhængige af visuelle registreringer: Lægevidenskab, biologi, astronomi eller geografi. Verifikationen, in casu, den kunsthistoriske yder faget, som sådan, med den kunsthistoriske viden, indsigt, erfaring og metodevanthed. Og historiografisk kan man se, at denne måde at ræsonnere på har været fuldt ud funktionsdygtigt.

Horst Althaus markerer dette synspunkt i mere generelle termer (1968) ved at sige at:

Hvad Winckelmann, Lessing, Herder, Goethe og Schiller (siger om Laokoon) som et (eksempel på et) non plus ultra i den bildende kunst, kan ikke dermed i sig selv gælde for en absolut dom i en anden tid eller en anden verden. Men ligeså lidt kan man frakende skulpturen dens eksemplariske værdi selv med en ændret æstetisk erkendelse.¹⁶

16 Horst Althaus, *Laokoorn. Stoff und Form*, Bern 1968, 8.

Samtidig anerkender kunstnerne formværdierne i de antikke forbilleder, for som Bjørn Nørgaard siger (1984): "Da traditionen og den klassiske kunst blev befriet for sin autoritet, kunne den bruges igen, den blev nutid, men samtidig så vi, at når en billedidé kunne bære gennem årtusinder, var det formens klarhed".¹⁷

Det ligger mange ting i udsagnet, blandt andet at visse værkers æstetiske værdier har været opfattet som samhörige med visse socialgruppers præferencer - og er derfor blevet symboler på noget, der ikke kan siges at ligge som hensigter i værkerne selv. De har i sig en næsten "uskyldsen" egenverdi af æstetiske kvaliteter: De formmæssige.

Vi kan dermed slutte ringen og konstatere: Laokoongruppen er både skøn og forbilledlig. Dens form er æstetisk stabil. Vi vidste det godt i forvejen, så hvorfor tage hele turen rundt?

Man kan argumentere på forskellig måde. Men den enkleste er, at hver tidsalder må skrive sin egen æstetikhistorie på de historiske fakta, der nu engang er tilstede i nutiden og tilvejebragt og klassificeret som sådane. Så derfor er vi ikke præcis hvor vi begyndte, men må håbe på at de forklaringsmodeller, der udvikler sig i overensstemmelse med videnskabshistorien kan yde et værn mod tilfældige ræsonnementer og usaglighed. Og det kan være temmelig vanskeligt at svare på om vi i dag, *nu*, i de visuelle videnskaber har metoder, der kan integrere en historiografisk enighed i nye, kvalitativt sorterende sammenhænge. Eller: Om det i det hele taget er muligt at påstå at metoder kan danne en basis for hævdelser af visse kunstværkers særlige kvaliteter. I den forbindelse føler jeg mig fristet til at citere (lidt langt) Lucretius der siger:

Der findes ikke noget som helst der nogensinde kan skabes ud af intet (alene) ved en guddommelig kraft. (Og) grunden til at alle dødelige kan gribes af frygt, er at de kan iagttage at der sker ting på jorden og i himlen uden umiddelbar påviselig grund (og derfor) tilskriver dette en guddommelig kraft.

For det første: Hvis noget kunne opstå/skabes ud af intet, så kunne enhver art dannes ud fra hvad som helst og intet levende ville behøve befrugtning. Mennesket kunne dannes af vandet og de skællede fisk af jorden. Fuglene kunne snappes ud af himlen. Køer og andre husdyr kunne forplante sig vilkårligt og ville optage både dyrket land og vildnis. De samme frugter ville ikke altid gro på de samme træer, men forandres til stadighed: ethvert træ kunne bære en hvilken som helst frugt. Hvis arterne ikke blev sammensat af deres egen slags, hvorfor skulle man da fødes af den samme moder? Altså, eftersom enhver dannes fra en speciel stamme, så fødes det (man) og kommer frem i lyset kun fra et sted hvor der er de rette betingelser og de rette ato-

17 Bjørn Nørgaard, *Menneskeemuren*, Statens Museum for Kunst, København 1984, 14.

mer. Det er derfor at ikke hvadsomhelst kan fødes af alt muligt, men tværtimod at en speciel kraft i forplantningen er bundet i de specifikke objekter.¹⁸

Når jeg citerer dette lange stykke, er det fordi han et rammer centralt punkt i diskussionen om forklaringsernes rationalitet. Vi bliver nemlig nødt til at antage eller tro på at tingene optræder for os i en vis orden, som vi så meget gerne vil beskrive. Men ordener kan være af mange slags og først og fremmest vil vi gerne beskrive de ægte ordener, som Lucretius siger, ikke ty til fiktive og falske præmisser, der giver vurderinger af f.eks. kunst, en alt for stor variation, så der ikke kan opnås enighed. Kaotiske og tilfældige domme om kunstværkers æstetiske værdier er faktisk uacceptable. Derfor er indsigten i de historiske ræsonnementer så vigtige, fordi de er indlejret i erfaringens sejhed. Men det er vanskeligere at svare på hvorledes erfaring og metode er sammenkædet i forskellige perioder og derfor også forbundet med nutidige overvejelser af denne art. Vi kan i humaniora ikke blive mere "videnskabelige", f.eks. ved at benytte notation fra andre videnskaber, der almindeligvis opfattes som mere videnskabelige, f.eks. matematik. Her repræsenterer, x, y , og z nyttige tegn, fordi vi hver gang vi bruger dem, ved at de har en bestemt betydning. Omvendt i humaniora, hvor de ikke kan tillægges samme konsistens. Vi ved de kan manipuleres efter særlige regler i både matematik og fysik, f.eks., men ikke i humaniora.

Det omvendte er derimod tilfældet: De er faktisk intet problem i de såkaldte eksakte videnskaber, der ikke kan gøres forståeligt i almindeligt sprog. Hvoraf man ikke kan slutte at al kommunikation er sprog. Eller sagt på en anden måde: De samme problemer eller problemstillinger kan udtrykkes på mange måder: Sproglige, visuelle, auditive, uanset videnskaberne om dem har en sproglig form. Og demonstrationen af de videnskabelige fund kan, i hvert fald i kunsthistorien, ikke få mening uden den udtryksspecifikke demonstration. Ligesom i andre, helt eller delvist visuelle videnskaber.

Men på trods af disse snusfornuftige almindeligheder er de rigtig sårbare problemer alligevel tilbage - i det metodiske felt: For hvordan udvælger vi så de kvalitativt vigtigste forbilledlige kunstværker? Man kan lige så godt med det samme konstatere at *den* udvælgelse også ligger et andet sted end i metoderne og forklaringsmodellerne, nemlig i tradition og erfaring. Den megen kritik mod kunsthistorien postulerede træghed mod ændring af metodgrundlag ligger nok i meget høj grad i vanskelighederne ved at begrunde de kvalitative valg *ud* fra en metode. I metoden ligger nemlig ikke en indbygget sikkerhed mod at vælge forkert. Metoderne synes underordnet valgene, ikke

18 Lucretius, *On the Nature of the Universe*, ved R.E. Latham, (1951), Harmondsworth 1976, 31.

omvendt. Lidt polemisk kan man sige, at det kan begrundes i hvert fald i det forhold at kunstværker stort set kun har een grundlæggende ting til fælles: De er aldrig ens.

Vi må hele tiden tage stilling til også noget andet end det metoderne nu og her giver os mulighed for at håndtere systematisk. Kunsthistoriens akkumulerede metoder er som i andre videnskaber, samtalsystemer, der er deskriptive og i heldige tilfælde forklarende, men næppe udvælgende.

Derfor optræder Laokoon hele vejen igennem mængden af systemtænkning på udvalgets præmisser ikke systemtænkningens (i hvert fald ikke i kunsthistorien). Vi bruger metoderne/forklaringsmodellerne til at tydeliggøre valgene, og i en vis forstand repræsenterer de en legalisering, fordi metodernes generaliseringspotentiale bliver demonstreret ved analysen af de forbilledlige værker. Det må derfor give stof til eftertanke når de, der først så Laokoon i 1506, da den blev udgravet, umiddelbart anerkendte dens æstetiske kvaliteter. De analytiske ræsonnementer kom til veje ved en lang proces, bagefter, der inddrog kunstnere, litterater og videnskabsmænd.

Men er metoderne så mere sårbare mod kritik end valgene? Laokoogruppen er et historiografisk stabilt valg og ikke alle kunstværker har været så heldige hele tiden at blive valgt. Man kan selvfølgelig spørge om det ene valg ikke kan være lige så godt som det andet? Metodekritikken skelner ikke altid lige skarpt mellem metodernes rækkevidde og valgenes omfang og karakter. Metoderne kan vise sig uegnede til at belyse dette eller hint, men det rokker næppe ved deres generaliseringspotentiale i bestemte kontekster, som dog altid vil være begrænset.

Som kunsthistorikere taler vi ofte om at det vi siger om et kunstværk, må yde det retfærdighed, hvorved vi egentlig mener at nye metoder ikke må ændre væsentlig på værkets status som æstetisk objekt - vi vil se de samme kvaliteter nu som før - og med rationelle varianter - men vi kan gerne ændre konteksterne. Dette rationale er repræsenteret ved beskrivelserne og forklaringerne af værderne i Laokoogruppen fra skulpturens skabelse til nu.

Som afsluttende bemærkning kan gælde Marcel Duchamps argument, der siger at enhver kunstner kan råbe fra alle tage, at han er genial, men det kræver kunsthistoriens videnskabelige diskurs at fastlægge berettigelsen af ud-sagnet.¹⁹

19 Michel Sanouillet (ed). *Marchand du Sel, Écrits de Marcel Duchamp*, Paris 1958, 169.

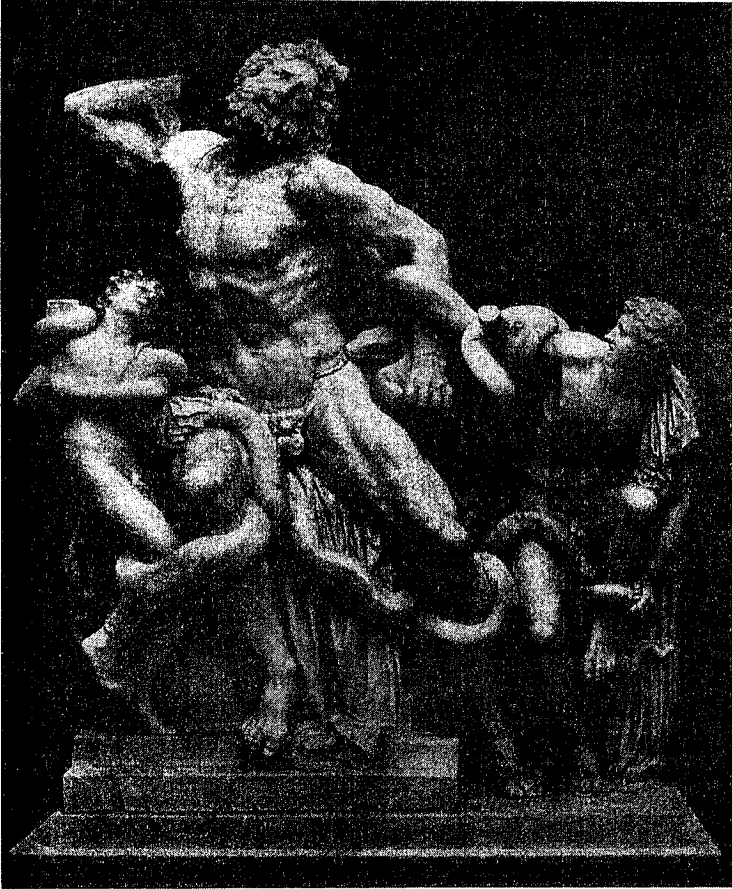


Fig. 1

Laokoongruppen fotograferet med et hovedpunkt ved Laokoons hånd, der griber om slangen. I forhold til en direkte betragtning af skulpturen synes den venstre søns hoved at ligge langt tilbage i det visuelle felt. Denne, restaurerede version, er formentlig den mest korrekte.



Fig. 2

Laokoongruppen fotograferet formentlig fra ca. plintens højde. her ses den overdrevne længde af Laokoons venstre ben.

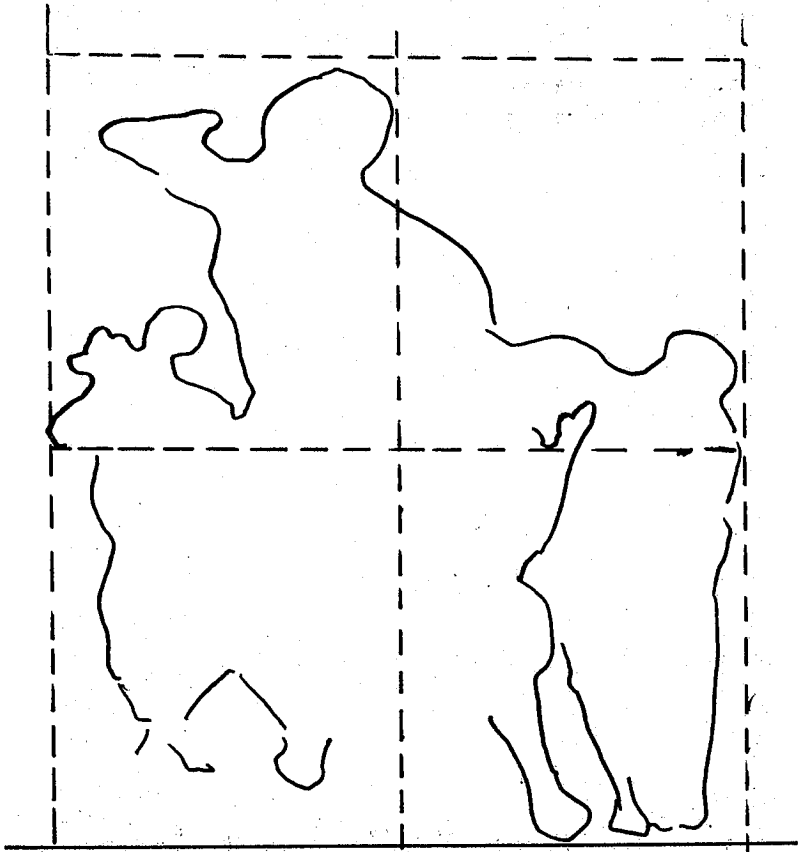


Fig. 3

Markering af lodret og vandret linieføring, når figuren opfattes som eet samlet hele.

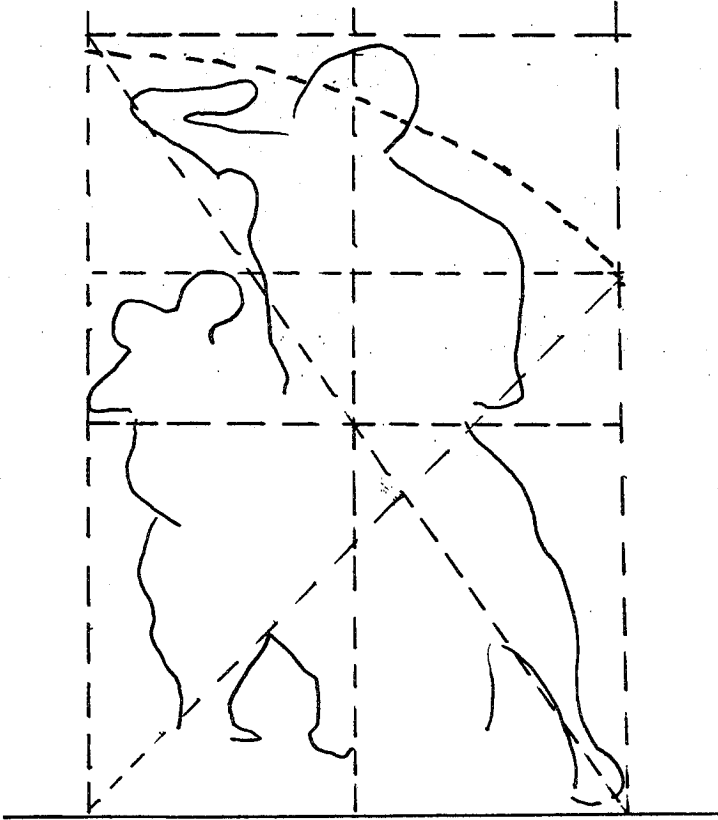


Fig. 4

Markering af dimensioner og placering af lodret og vandret linieføring i figuren, hvis man antager at dette er den oprindelige version.

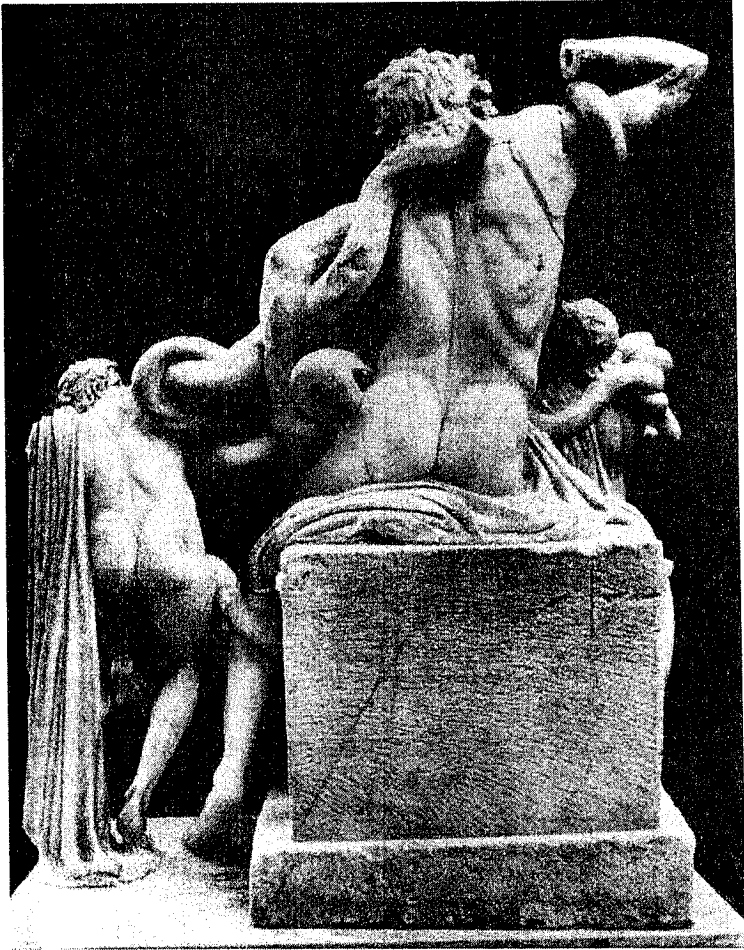


Fig. 5

Laokoongruppen set bagfra. Fotograferet fra samme højde som fig. 1. Her ses hvor tydeligt den højre søn (til venstre, set bagfra) adskiller sig fra resten af gruppens komposition.

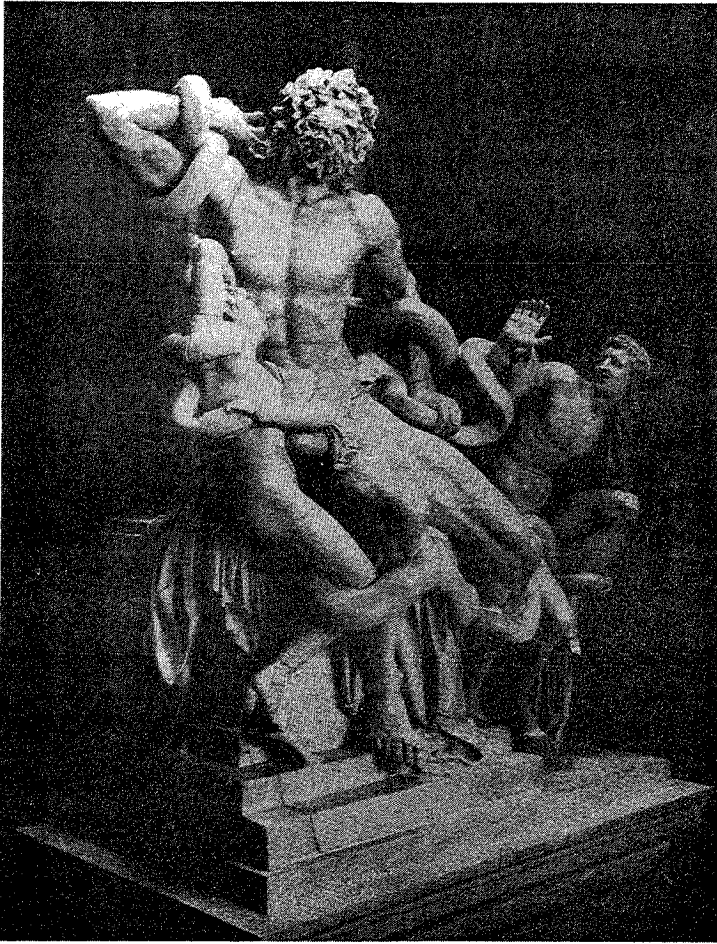


Fig. 6

Laokoongruppen set fra siden og i restaureret (rekonstrueret) tilstand. det forekommer at være den rekonstruktion, der er mindst diskutabel.