

Anders Troelsen

At stille skarpt på verden

Om Janne Klerks fotografiske aflæsning af natur, landskab og arkitektur

Fotografi og fokus

At læse *haven* – dét var, hvad Janne Klerk mente at foretage sig, når hun som barn fik lyst til at rende ud i haven for at gå på opdagelse i det grønne. Og sådan var det også med andre ting, hun ønskede at tage i øjesyn: Hun ville »læse« dem. Janne Klerk er født med en synsfejl, der har gjort det mere end anstrengende for hende at læse en hel bog. Imidlertid er hun opvokset i en litterær familie, hvor man netop læste meget. At læse blev for den lille pige ensbetydende med at være optaget af noget, fordybe sig i noget. Og det er for så vidt, hvad Klerk stadigvæk gør: Hun studerer den synlige omverden, læser arkitekturen, læser landskabet. Synet er vilkår for viden, kameraet kilde til kundskab – hun bruger øjnene og sit fotoapparat til at opnå indsigt; viden og visuel sans er tæt forbundet. Janne Klerk har øjnene med sig overalt; hun besidder en øjets dannelse, der paradoksalt kan fremelskes netop, når synet svigter, som det også var tilfældet for hende senere i livet i forbindelse med en række vanskelige øjenoperationer. Heldigvis endte det godt, men på et tidspunkt havde hun nogle smukke, men også skræmmende lysoplevelser. De havde indre fysiologiske årsager, men var i det lange løb afgørende for, at hun udviklede en fintmærkende sans for afskygninger i virkelighedens lysfænomener.

Mit indtryk er, at Klerk ikke alene ønsker at se skarpt og vælger objektiv, blændeåbning og eksponeringstid derefter. Men i en videre forstand bestræber hun sig også på at stille skarpt på de emner, hun vælger at beskæftige sig med. Hun vil *vide* noget om dem. En stadig nysgerrighed driver værket, og jeg tror, at det er dette videbegær, der gør, at hun indforskriver fagfolk til at bidrage til sine projekter: En geolog redegør således for kystformer i *De danske kyster* (Merete Binderup), en astrofysiker belyser vandets rolle for livsprocesser i bogen *Spejlinger* (Anja C. Andersen), en historiker perspektiverer Ertholmene i forhold til skiftende perioder (Rasmus Voss). En anden historiker redegør for den kongelige sommervilla Klitgården (Kristian Hvidt). En forfatter (Gitte Broeng), en kunsthistoriker (Hans Edvard Nørregård-Nielsen) og en meteorolog (Jesper Theilgaard) har været blandt hendes mange samarbejdspartnere i forskellige sammenhænge – også når der ikke var tale om selvstændige projekter, men opgaver, hun løste som fotograf. I begyndelsen af sin karriere var Klerk erhvervsfotograf, og hun har en fortid i filmbranchen som stillbillede-fotograf.

Hvad fotografiet *er* – og dermed almindeligvis også, hvad det *bør være* – har næsten fra begyndelsen givet anledning til stridigheder blandt mediets pionerer. Hvad kunne den ny opfindelse bruges til, og hvad er dens egentlige natur? Var det nye medium generelt henvist til en håndværksmæssig kunnen, der kun mekanisk kunne registrere verdens kendsgerninger, eller var der tale om en ny potentiel kunstart, der kunne udnytte eller mobilisere kreative færdigheder? De fleste var dog til en begyndelse overbeviste om, at der var tale om et mekanisk medium, hvis styrke netop bestod i dets tekniske herkomst. Det mente blandt andre englænderen William Henry Fox Talbot, der gjorde franskmændene Louis Jacques Mandé Daguerre og Nicéphore Niépce rangen stridig som fotografiets opfindere. Få uger senere end Daguerrers proklamation i januar 1839, bekendtgjorde Fox Talbot sine egne forsøg inden for feltet. Med lidt hjælp fra en ven var han i stand til at fastholde og reproducere et billede, han betragtede som spor af naturens blyant. *The Pencil of Nature* er netop titlen på hans skelsættende publikation – hvis første hæfte udkom i 1844 og forsatte endnu et par år. Titlen angiver, at det er naturen selv, der skriver – direkte, uden mellemed. Men da naturen hverken kender til ordforråd og syntaks, kræver den ikke læsefærdigheder i almindelig forstand fra beskuerens side: For at læse naturens bog er det andre ting, der skal til, og det samme gælder betragterens fornemmelse for og forståelse af fotografiet.

Talbots to første plancher bød på arkitekturfotografier, hvor forfatteren er stærkt optaget af at beskrive motivet, men ikke billedet som sådant.¹ Stenene i en Oxford-bygning er præget af ælde og forvitring, bemærker han, og han forklarer, at en mørk stribe på en gade i Paris skyldes en vandvogn, der lige er passeret forbi. Lidt overflødigt, kunne man mene, men pointen er formentlig, at Talbot ville understrege, at disse træk ikke skyldtes fejl ved fotogra-

fiet som sådan. De hænger sammen med motivet, ikke mediet. Det er ikke billedets utilstrækkelighed, de kan tilskrives: Tværtimod er mediets nøjeregnende gengivelse af motivet grunden til, at disse træk er med. Fotografiet er netop kendetegnet ved detaljernes fuldstændighed, hvorimod en tegner eller maler ville vælge, hvad der skulle medtages, og udelade dét, han eller hun fandt uvæsentligt.

Senere blev Talbot mere tilbøjelig til at spore pittoreske træk i sine egne billeder; f.eks. kunne han finde på at drage sammenligninger med nederlandsk kunst. Men lige som andre tidlige fotografer måtte Talbot under alle omstændigheder affinde sig med en langsommelig arbejdsproces, eftersom sølvnitratet først gennem en timelang proces blev sværet af lyset, så det tegnede billeder af en genkendelig verden. Af samme grund var han ikke alene om at ynde motiver som arkitektur og landskab, som han undlod at befolke. En tid lang opgav de fleste fotografer på forhånd at fange kortfristede fænomener, der var prisgivet hurtige forandringer.

Især da det fotografiske portræt og fotoapparatet blev hver mands eje i slutningen af det 19. århundrede, blev kunstneriske ambitioner afgørende for en række fotografer, der satte sig for at gøre deres håndtering til andet og mere end en teknisk og rutinepræget gesjæft. Deres bestræbelser gik ud på at skabe noget særligt og nå ud over fotografiets begrænsninger som blot registrerende medium. *Piktoralismen* er en bred og noget udflydende betegnelse for en bevægelse, der endnu frem til anden halvdel af det 20. århundrede ville indfri sine kunstneriske ambitioner ved angiveligt at forædle fotografiet med midler hentet fra maleriet, ikke mindst det impressionistiske.



Fotostativet blev forfremmet til en ny tids staffeli. Fotografiet skulle lades med atmosfære ved tilstræbt utydelighed – skarpe linjer skulle opblødes, overgange mellem lys og skygge gøres umærkelige eller gradvise. Fotografiets umiddelbare reference til virkeligheden skulle svækkes. Den kompositoriske helhed, ikke den knivskarpe detalje, var afgørende.

Janne Klerk er kunstfotograf – ingen tvivl om det. Men uskarphed er *ikke* en del af hendes strategi. Lige som hos de første fotografer er landskabs- og arkitektur-motiver hendes foretrukne, og også hun har tålmodigt underkastet sig motivet, når hun har villet indfange dets karakter. Men grunden er naturligvis ikke længere det mekaniske mediums langtrukne eksponeringstid, hvor man må vente, til billedet tegner sig og dannes i en kemisk proces. Ikke desto mindre fastholder hun mentalt dén nøjsomhed, fotografer iagttag for digitaliseringen satte ind. Tidligere ødslede man normalt ikke med filmmaterialet, men sparede på antallet af optagelser. I dag kan man uden videre omkostninger affyre en aggressiv salve af skud i tæt rækkefølge og først senere foretage sit udvalg. Men Klerk væbner sig først og fremmest med tålmodighed: I stedet for rastløst at sikre sig en overflod af registreringer, ser hun i almindelighed tiden an til dét øjeblik, motivet kommer til sin ret i kraft af dén særlige måde, hvorpå et solstreg eller ubestandige spejlinger stiller det til skue. Årvågent indtager hun en svunden tids venteposition. Men dét, hun afventer, er, at motivet finder midlertidig hvile. Hun er på pletten, når det i et kort øjeblik lægger sig til rette i en komposition, det opmærksomme kameraøje formår at indfange. Hendes fotografiske indsats fortættes i feltarbejdet, ikke i computerens efterbearbejdelse. Det gælder også hendes mange panoramiske formater i landskabsskildringerne. De kan være elektronisk

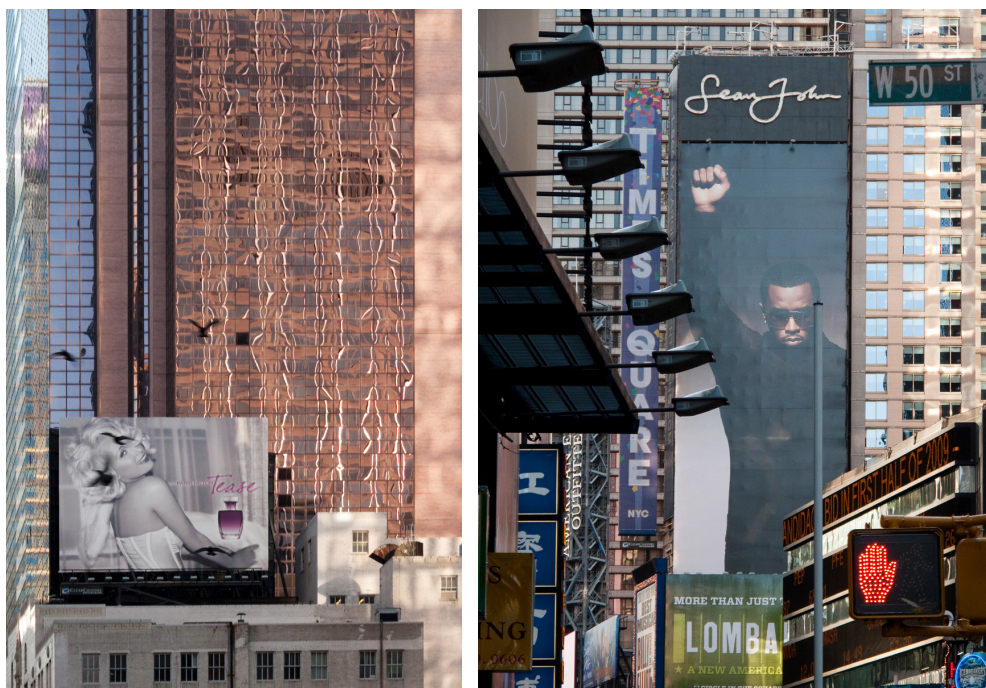


splejsede, men de er faktisk fastlagt og foruddiskonteret i optagelses-setupet. Det valgte udsnit, afgrænsningen af det viste, er ikke resultat af en senere beskæring.

Hvis Klerks fotografier har uskarpe partier, skyldes det motivet selv – måske ikke altid, men for det meste. Der kan være tale om spejlinger, hvis billeder forvrænges eller sløres. Med dis og tåge forholder det sig – for mig at se – på samme måde. Måske optræder de i almindelighed ikke som selvstændigt stof til afbildning i samme grad som skyer, men vedrører snarere de skiftende omstændigheder, hvorunder bestemte emner fremtræder. Grader af usigtbarhed synes at modificere motivet. Alligevel er det alt sammen aspekter af det sete: Tågesløret er en del af motivet og skyldes ikke fremstillingens synsmåde. Og uanset hvor skarpt man fokuserer: Motivet kan principielt aldrig være en renskrabet genstand, der tilhører en anden sfære end dét, vi umiddelbart ser.

Klerks tilgang er milevidt fra fotojournalismens hurtighed, hvor dramatiske hændelser fanges i nuet, og fotografens fremfarende involvering giver sig udslag i ufokuserede, tilfældigt komponerede, men nøje daterede billeder. Klerks fotografier forudsætter som sagt tålmodighed; ofte vender hun gang på gang tilbage til de samme motiver, som afslører sig selv på stadigt nye måder. Hun giver sig tid til at dvæle, se sig omkring og kigge efter. Hun sænker blikket, fæstner det ved dén jord, vi ofte overser og blot forudsætter som vores selvfølgelige grundlag. Hun ser sig til siderne, medtager en omverden, vi ellers skyder til siden som et udbredt, men mere diffust felt. Hvor et skarpt fokus kan tjene til at åbne dybden i en fremadrettet og målorienteret





ret bevægelse, lægger Klerks formater ofte an på at medtage dét, der ikke normalt er i brændpunktet for opmærksomhed.

Janne Klerks værker er ikke hast-værker. Hendes fremgangsmåde minder mig om den tjekkiske forfatter Milan Kunderas opfattelse af langsomheden: Hurtighed forpurrer kropslig sansning og nærvær, hastighed forhindrer hukommelsen i at aflejre erindring.² De italienske futurister dyrkede også i deres fotografier en vital *velocità*, som i rastløs fremdrift udtyndede verden og efterlod den som abstrakte fartlinjer. Mindre raskt og hæsblæsende går det for sig i et Rom-billede af Klerk, der netop tematiserer vore dages fremadrettede utålmodighed. Scootere – måske Vespa'er (hvepse) – er på vej forbi det antikke, såkaldte Vesta-tempel, hvor man antog, at vestalinder vogtede den hjemlige arnes ild. Rundtemplets navngivning er fejlagtig, men dets søjler repeteres af tremmerne i en jernlåge, der indrammer billedet i forgrunden; begge danner kontrast til den standsede, horisontale trafikstrøm, der ikke tager notits af templet.³

Storbyens hastighed og *drive* synes generelt formidlet i fotomontagens sammensætning og manipulation af umage billeder. Klerks fotografier fra New Yorks Times Square-område kan umiddelbart tage sig ud som fotomontager, men er det ikke. Byen afslører sig her blot som dén montage, den reelt er i sin modstilling af uensartede elementer og byggeformer. Det er byen selv, motivet, der af egen drift beforder sin karakter af billedmontage, hvor visuelle former står i vejen for eller skærer hinanden ved gensidige overlappingsninger. Byens synskakofoni er simpelthen en realmontage af gensidige glassejlinger, pågående trafiksignaler og kæmpemæssige reklameskilte, der teg-

ner sig på baggrund af vinduespartier, som stikker af fra hinanden. Det er i denne brogede sammenhæng, at vi ser Paris Hilton i en Marilyn Monroe-attitude reklamere for sin *Tease*-parfume, eller konfronteres med en tårnhøj Sean John, der som modeskaber aggressivt markedsfører sit mærke ved at løfte en knytnæve op mod skyskraberne – en gestus, der opleves som en slags modsvar til et rødt stopsignal, hvor en håndflade påbyder standsning. I Klerks skarpt fokuserede billeder er koket kvindelighed og mandlig potens blot eksempler blandt mange på storbyjunglens vildnis af tegn og signaler.

Landskab, fred og forandring

Janne Klerk spejler sig næppe i den hektiske storby og dens kaotiske billedkomposition. Hendes eksistentielle habitat er naturen og landskabet. Det er i hvert fald hendes primære billedmotiver, selv om jeg i det følgende vil hævde, at de har mere sammenhæng med hendes arkitekturfotografier, end man måske umiddelbart skulle tro. Tidligere tiders landskabsmaleri kan naturligvis ikke undgå at virke ind på såvel Klerks som beskuerens opfattelse af landskabet, men Klerks natur er af anden art end de danske guldaldermaleres – og dét kan ikke kun tillægges medieskiftet.

Inden for malerkunsten fristede naturlandskabet længe en tilværelse som baggrundsstaffage for mytologiske eller historisk betydningsfulde scenerier. Naturfremstillingen blev ikke behandlet med samme omhu som figurskildringen og var derfor et domæne, der var lettere at vriste løs af konventionerne. Genren voksede ud af en æstetisering af omverdenen, der ikke længere var et selvfølgeligt livsgrundlag. At se naturen i skikkelse af landskab kræver faktisk, at man befinder sig uden for den, at man lever i en civilisation, der har lagt naturtvangen bag sig. I det 19. århundrede kunne den optræde som borgerskabets utopi om en lighedens og frihedens urtilstand. Naturen blev et tabt paradys – eller samlebækken for utopiske forhåbninger. Fremmet af nationalstaternes fremvækst og romantikkens sammenkædning af folk, sprog og natur opnåede landskabsmaleriet en hidtil ukendt selvstændighed og status, der kunne gøre krav på store formater. I romantikkens ånd kom landskab og historie til at indgå i et organisk sammenflettet hele angiveligt præget af en gennemtrængende folkeånd.

Det var på denne baggrund, at de danske guldaldermaleres nationale landskaber skal ses. Meget har ændret sig siden – og mange af guldalderens naturmotiver har bogstaveligt talt forandret sig – eller er ligefrem forsvundet. Klinter, f.eks., er styrtet i havet, men ikke kun havet har ædt sig ind på de danske kyster; de er også i stor udstrækning blevet inddraget i samme sociale udvikling, som kan iagttages andre steder i verden. Tendensen er, at havne og sommerferieområder globalt er kommet til at ligne hinanden og de danske dermed er blevet mindre hjemlige. Men det er de samme egennavne, der markerer omkredsen af Danmarks nære og synlige grænselinjer udadtil.



Og en måske neddæmpet identitet er stadigvæk bygget op på og fældet ind i landskabet og de kystlinjer, der skaber både bløde overgange og storslåede sammenstød mellem land og vand. Det er steder, man kan fornemme på afstand, fordi lyset intensiveres ved havets genspejling mod himlen – en lysmængde, der f.eks. ved genskæret fra Møns Klint øges i en grad, at de mange italiensfarere blandt guldaldermalerne følte sig hensat til de sydligere himmelstrøg, de flittigt opsøgte. Man kan måske ane en naturromantisk tradition, der er strømførende i Klerks landskabsfotografier, men hendes natur er ulige mere nøgtern og registrerende: Himmel og hav synes ikke blot at udvide sig og åbne mod uendeligheden ved kysterne, jordskorpens geologiske lag bliver også synlige, landjorden blottes sig og aflægger vidnesbyrd om tidsforløb, der tilhører en helt anden skala end nationens historie.

Historiemaleriet var før det 19. århundrede ofte rent mytologisk eller stærkt tilbøjelig til at henlægge historiske begivenheder til gudeverdenens himmelstrøg, hvor magtens mænd var faste deltagere i et mytologisk maske- eller kostume-bal. Siden er festen blevet afløst eller maskerne faldet, idet genren blev mere virkelighedstro – i hvert fald på overfladen. Ikke desto mindre gjorde historiemaleriet på de etablerede kunstakademier stadigvæk krav på at være den fornemste genre – og dét helt op i impressionismens periode. Typisk handlede det om skelsættende – ofte krigeriske – begivenheder, hvor store mænd fremkalder forandringer ved at ridse dybe ar i landkortet. Til det formål byder ikke alene vældige, men også langstrakte formater sig til, idet de giver rum for brede episke skildringer. Med deres *cinemascope*-agtige format kan de ligefrem give plads for *the greatest story ever told*, som det hedder i Hollywood-sprog.

De udstrakte panoramaer, der især i slutningen af det 19. århundrede prægede den fremvoksende forlystelsesindustri, var ofte byprospekter, men ikke mindst kolossale slagscener, hvor billedfladerne slog kreds om den magtesløse beskuer. Også turistattraktioner såsom spektakulære naturudsigtter blev stillet til skue: Beskueren kunne her opleve at stå midt i sceneriet, være omgivet af noget storstilet, der trænger sig på fra alle sider og ikke lader sig opdele eller beskære. Panoramaet som middel til landskabsfremstilling blev varmt anbefalet af den vidtberejste og verdensberømte geograf og naturforsker Alexander v. Humboldt, hvis hovedværk *Kosmos* (1845-62) var en vigtig inspirationskilde for tidens amerikanske landskabsmalere.⁴ Der er næppe tvivl om, at endnu Claude Monet var påvirket af denne panorama-mani i sine åkandebilleder uden at følge trop, hvad motiver og virkelighedsillusion angår.⁵ I stedet for at løfte blikket mod heroiske højder, har han sænket det mod vandspejlet i sin egen have.

Det er fristende at associere Janne Klerks naturscenerier – især de mere intime af dem – med Monets åkandebilleder. Det er vistnok en gængs sammenligning, og til en vis grad synes jeg, den er berettiget – og dét af flere grunde: Fælles er den nævnte optagethed af panoramaet uden ambition om at gribe den store, krigeriske historie, koncentrationen om et mikrounivers, der ikke er nationalistisk opladet, en japansk inspiration, der – som jeg vil hævde – peger mod en æstetik, som minder om formatet i japanske håndruller. Hos Klerk er det især i forbindelse med *Danmarks kyster*, at man i udstillingen finder store panoramiske formater: Landskabet udstikker selv retningslinjer for sin afbildning; motivet sætter selv sine rammer for den fotografiske fremstilling. Motivisk er Monet-parallellen imidlertid mest oplagt i *Spejlinger ved himlens fod* – uden at der er tale om inspiration.

Monet fortæller ikke en krigerisk historie – men den er heller ikke en nationalistisk, i hvert fald ikke direkte. Dén have, der er udgangspunkt for Monets motiver, har ikke træk af et særegent, nationalt landskab. Freden, som var afslutningen på Første Verdenskrig, indpodes tilsyneladende en nær alliance med naturbilleder, der kun har noget at fortælle i kraft af dén større sammenhæng, de indgik i. Ved våbenhvilen, der i 1918 var begyndelsen til enden på verdenskrigen, bad Claude Monet sin ven regeringslederen Georges Clemenceau om at formidle en gave til den franske stat i form af dét, han vedholdende kaldte sine »store dekorationer«, og som han havde arbejdet på næsten hele sit liv. Tilsammen skulle de – det var i hvert fald hans hensigt – udgøre en slags monument for den opnåede fred.⁶

Først i 1922 blev Monets donation juridisk beseglet, efter at den med tiden havde vokset sig stor og var blevet ret omfattende. Monet var på et tidspunkt hæmmet i sit arbejde af grå stær, som en operation dog til dels råde-bod på, men hele tiden indtil sin død i 1926 ønskede han at tilrette sine kæmpemæssige malerier. Forinden havde han dog sammen med Louvre-



museets chefarkitekt nået at udforme en plan for indretningen af Orangeriet i Tuileries-haven i Paris, der skulle rumme de kolossale malerier. De blev installeret i 1927, idet de blev klæbet fast til væggene i to ovale rum. De er af forskellige længde, men alle ca. 2 meter høje, så de lavt placerede billeder kan opleves i en kontinuerlig bevægelse. Ovenlyset spreder sammen med rummets lyse overflader et diffust lys, men det skifter med årstider og dagstider, lige som maleriernes lysintensitet langs ovalernes langsider kulminerer mod midten, mens kortsidernes malerier i kraft af morgen- eller aftenlys svarer til arkitekturens øst- vest-orientering. Liggende på linje med Seine-floden tager lyset i det tidligere drivhus eller væksthuse således – reelt og symbolsk – bestik af den åbne naturs cyklus, sådan som den ytrer sig i den sydlige del af Monets have. Den bliver vandet af bifloden Epte, som løber sammen med Seinen ved Giverny.⁷ Der er her, at åkandedammen og den japanske bro befinder sig.

Janne Klerk og japansk kultur

Giverny-havens bro indgår i mange af Monets malerier, hvor den kan synes at svæve frit over vandet uden at være forankret til siderne. Dele af Monets have har mere aksefast og formel karakter, som det mere gennemgribende kendes fra franske barokhave. Men kernestykket i Giverny var udtryk for Monets japanske tilbøjeligheder, som han delte med mange samtidige som led i en almindelig japonisme, der blev fremmet af Japans åbning mod Vesten i sidste del af det 19. århundrede. Janne Klerks særlige interesse for det japanske har imidlertid en personlig baggrund. I femogtyve år var hendes farfar bosat i Japan og derefter fem år i Kina (Shanghai), begge steder udstationeret



af Store Nordiske Telegrafelskab. Tilbage i Danmark tog han meget af sin japanske levevis med sig. Janne Klerks far var født i Japan – talte sproget flydende – og kom først som 16-årig til Danmark, hvor han blev arkitekt. I efteråret 1999 fik Klerk lejlighed til med egne øjne at skaffe sig et indtryk af japansk have- og bygningskultur, idet hun efteråret 1999 modtog støtte fra Toyota Fonden til et længere ophold i Kyoto, Japans gamle kejsersby.

Mange japanske haver lægger op til at blive set som billeder, i lysthaver undertiden udfoldet langs en buget promenade – næsten som en billedrulle – eller fikseret i skrå synsvinkler fra verandaer eller pavilloner, hvor en graduering fra store til små sten fremmer en oplevelse af større rumdybde. En illusion om havernes udstrækning opnås ofte ved visuel inddragelse af naturomgivelserne. Typisk er de små, asymmetriske haver udsmykket af buttede stenlygter og opfyldt af vandløb, man kan passere ved hjælp af trædesten, samt af irregulære damme, hvor træer bøjer sig over deres genspejlinger. Men der kan også være tale om veritable miniaturelandskaber, hvor vand er erstattet med sand, der er revet i fine riller, mens sten repræsenterer bjerge, klipper eller øer.⁸

Lige som haverne – og i modsætning til den mere autoritært-symmetriske kinesiske arkitektur – tenderer den traditionelle japanske mod asymmetri. Dens farver fremtræder ikke så klare som i det kinesiske modstykke, og bygningen er ikke anlagt med henblik på frontale facadevirkninger, der gør sig gældende på afstand. Den er hævet op over jorden for at tillade ventilation, men er ellers horisontalt orienteret – selv pagoder kan med ny tagansats for hvert stokværk virke som blotte stablinger af horisontale bygningsdele.



Den vestlige tradition er i flere henseender modsat i sit grundsyn. I vestlig renæssance – og langt op i tiden – gav groft tilhuggede sten («rustika») husblokkens nederste del et præg af tyngde; øjet synes inviteret til at trænge ind i et groft og ru materiale. Men bygningen opnåede stadig større lethed opadtil, efterhånden som den rejste sig fra grunden; overfladen blev nemlig mere plan og glat for hvert stokværk. Denne synssekvens *opad* vendes i japansk arkitektur typisk til en horisontal bevægelse *ind* i huset med underlagets tiltagende finhed og blødhed, så man fra sten træder ind på træplanker for at ende på et gulv dækket af såkaldte *tatami* – måtter, der traditionelt var fremstillet af risstrå.

Vestlig arkitektur er vel snarest mur- eller vægorienteret og står i modsætning til kinesisk og japansk arkitektur, der udviser mange lighedstræk – f.eks. i de opadbuede taghjørner. Men hvor den kinesiske koncentrerer meget af sin formmæssige energi i ydre, komplekse tagkonstruktioner, er den japanske mere orienteret mod gulvet i det indre. Japansk livsstil var i det hele taget stærkt gulvorienteret: Puder, ikke stole, bød på siddepladser, og man bevægede sig langs gulvet, der også tiltrak blikket. Synsvinklen i »klassiske« japanske film (f.eks. af Yasujirō Ozu) var ofte lav, og kulisserne tyngede ikke budgettet, da japansk arkitektur på mange måder havde foreløbig og let karakter med skyldig hensyntagen til de hyppige jordskælv og ildebrande. I denne tradition dæmper store tagudhæng det direkte sollys, og mørke samler sig under det lave loft. Men lyset lader sig i vid udstrækning regulere ved lette, forskydelige skærme. I stedet for døråbningers snævre huller i væggen byder væggene selv på variable åbninger. Afskærmninger tillader skiftende rumlige overlapninger og flydende overgange i bygningens indre og *mellem* dets



indre og de ydre omgivelser. Grænser bliver porøse og mister deres endegyldige karakter: Bevægelsens orientering og synets sigtelinjer kan forskydes og justeres, og det omgivende landskab indrammes på afvekslende vis.

Naturen ses gennem arkitekturen, men arkitekturen, der ikke er anlagt på fjernvirkning, indfældes også i naturen. Ofte er bygningerne mere eller mindre skjult i den omgivende vegetation, og om sommeren er luftfugtigheden med til at opbløde klare konturer. Det er karakteristisk, at kejserpalatset i Tokyo ganske vist ligger i hovedstadens midte, men udgør et tomt centrum ved at være afskærmet og næsten usynlig fra den øvrige by.

Disse træk er tilgodeset i de sort/hvide fotografier, Klerk publicerede i forlængelse af opholdet.⁹ Det gælder bygninger, der skjuler sig i den tætte bevoksning og kun ses i udsnit. Interiører fremtræder med filtreret og afgrænset lysindfald, der danner mønstre på gulve og måtter.

I et billede af tage og trækroner løftes blikket dog: En trekant af et udhængende tag skyder sig ud i fotografiets øverst højre kant, og udsnittet af himmel er næsten indrammet af tage med opadbugtede hjørner. Sammen med træer finder de fortsættelser eller svage ekkoer i himmelpartiets drivende skyer.

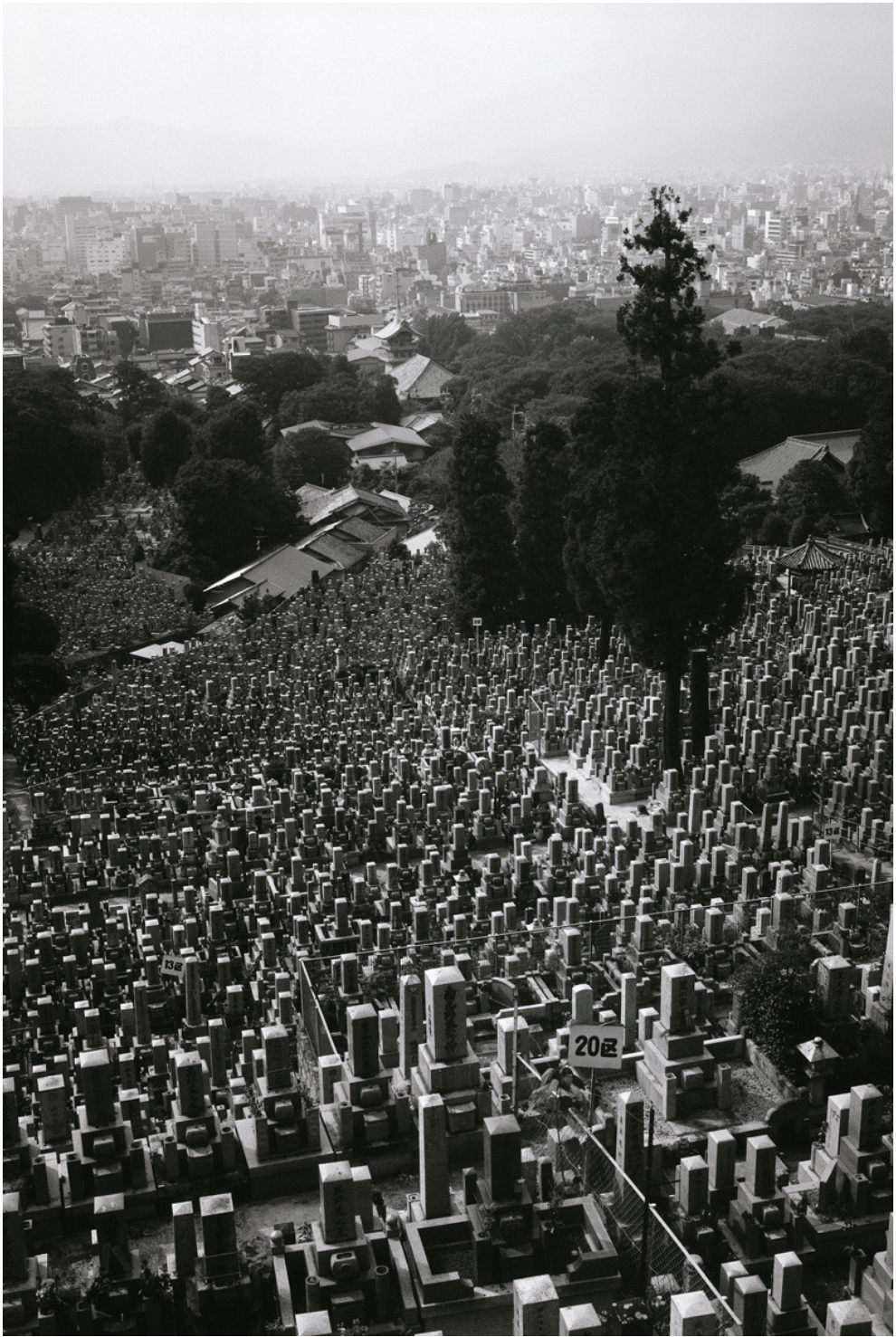
Tre bjergbilleder fra Mitaké giver associationer til naturfremstillinger, som man finder dem på japanske hængeruller, *kakemono*.

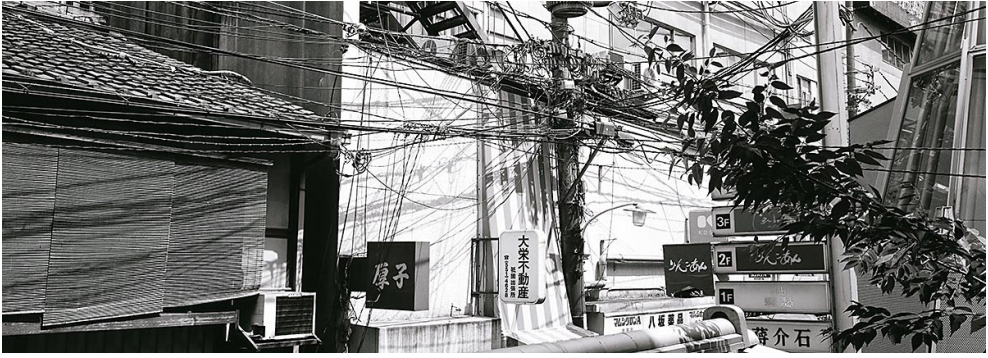
Det moderne Japans byer er imidlertid ikke fraværende i bogen: I en indkøbs- eller forlystelsesgade tegner vertikale lysreklamer linjer, der har frigiort sig fra arkitekturen: Opadtil danner de stofløse mønstre i natten, som til gengæld fornedens opsuger gadens forbipasserende i sit mørke.



I et andet billede ser vi først noget, der umiddelbart kan tage sig ud som en kæmpemæssig, tætpakket skyskraberby. Den fylder det meste af billedet og dominerer dets forgrund, men viser sig ved nærmere eftersyn at være steler på en skrånende gravplads. En fejlbedømmelse af skala kan få beskueren til at gå galt i byen: De levendes by, derimod, anes i baggrundens dis. Andetsteds udnyttes et dobbelttopslag til at vise en modsætning, der præger mange japanske byer: Det langagtige format modstiller et uskønt vildnis af sammenfiltrede kabler og ledninger med vildtvoksende grene og løvhang, der fra den anden side synes at skyde sig frem i et forsøg på at hamle op med elinstallationernes tekniske virvar.







Arkitektur og natur

Traditionel japansk arkitektur forbinder sig med jorden og naturen, og det samme gør mange danske huse. Om ikke andet skjuler de sig bag træer eller gemmer sig ved at følge blødt bugtede linjer i landskabet. I Klerks formidling træder arkitekturen ofte i kontakt med omgivelserne – med byen, kvarteret – men især har den et mellemværende med naturen. Tårnborg i Ribe – renæssancebygningen, der blev Hans Adolph Brorsons bispesæde – ses i samspil med byen, men stedet giver Klerk rig lejlighed til at se sig en del omkring i den omgivende marsk. Den tidligere kongelige sommervilla Klitgården ved Skagen dukker sig til dels bag klitterne; den skyder ikke hovmodigt tårne i vejret, kun den stejle, røde tagrejsning forhindrer, at den helt forsvinder bag klitterne. Huset, der i dag er refugium, er i Klerks bog om stedet hele tiden indføjet i omgivelserne.

Klippevægge betænkes tilsvarende i fotografier fra Christiansø med halvdel af et format, der breder sig over to sider. Den anden banehalvdel optages af stenhuse, som kliner sig til klippen, og af uregelmæssigt opstabilede stengærder, der virker som naturlige forlængelser af de rå omgivelser. Det hele er gjort af samme stof, blot i forskellige grader af afretning, idet stabling ikke er noget, naturen kan præstere. Når voldsomme bølger piskes til skum mod den barske ø, virker det, som om klippekysten gør fælles sag med en række truende kanoner højt anbragt på en befæstning i et samlet forsøg på at



forsvare udposten. Som modværge tager bastionen måske mindre sigte på et fjendtligt stormløb, end den prøver at stække elementernes rasen. Det første var derimod klart formålet med de bunkere, der på Vestkysten er ladt tilbage fra Atlantvolden, tyskernes storstilede forsvarslinje fra Anden Verdenskrig. Efter krigen er betonklodserne bogstaveligt blevet omtumlet af elementerne og kan i det fjerne virke som naturforekomster, der bogstaveligt er rundet af naturen. Betonmaterialet kan i hvert fald på en vis afstand visuelt glide ind i sandet ved at dele farve med det. Faktisk var de krummede former fra begyndelsen af beregnet på ikke blot at øge forsvarsstillingernes fysiske modstandsdygtighed; fraværet af skarpe vinkler og kanter havde netop også til formål at svække deres synlighed.

Det er mere end for et syns skyld, at den vestjyske herregård Nørre Vosborg har skiltet med sin forsvarsvilje ved at være omgivet af jordvolde og voldgrave. Men med sin beliggenhed tæt ved Storås udmunding i Nissum Bredning har det imidlertid ikke så meget været fjender som stormfloder, herregården har skullet modstå. Som bolig for magten er den beskeden, men denne tilkendegiver sig bl.a. ved et porttårn. Klerks billeder er optaget før bygningernes restaurering, og i hendes fotografier skjuler herregården sig for en god del bag træer og vises for det meste i skæve vinkler. Det står i modsætning til de frontale synslinjer, herresæder i almindelighed lagde op til, især da de opgav egentlige fæstningsværker. Magtarkitektur begyndte at udnytte høj beliggenhed til visuelt at beherske omgivelserne. Fra en betonet midte kunne byggeriet så slynge centrale syns- og bevægelsesakser ud i det fjerne, idet naturbeherskelsen gradvist aftog med afstanden til akserne eller blev svækket, jo længere man fjernede sig fra bygningen.

Trods stedvis symmetri har Nørre Vosborg næppe nogensinde været helt i stand til at leve op til denne magtscenografi, men Klerks fotostil ville nok ikke under nogen omstændigheder understøtte den. I hendes fremstilling virker herregården torneroseagtig, og her, som andetsteds, kommer billederne til nok så meget at handle om den natur, der omgiver arkitekturen, som om arkitekturen selv. Andemad, alger og flydeplanter har overtaget den stillestående voldgrav og danner en klæg, grøn masse, der er så tyk, at den er i stand til at bære nedfaldne blade, så de ikke straks gennemvædes og synker til bunds. Bygningslementer sygner hen; flere er ruinøse i en grad, så de er på nippet til at blive taget tilbage af naturen. En stentrappe har næsten givet fortabt til en bevoksning, der med tiden har vundet overmagt ved at udnytte den mindste sprække mellem stenene til at pible frem. Trappen virker knapt nok tilgængelig, lige så lidt som en frønnet træbro forekommer farbar; den synes lige akkurat at være i stand til at bære de plantestængler og blottede rødder, der har fundet vej over den. En låge er ved at rådne bort, forvitrede stengærder er overgroede af ukrudt eller tildækkede af mos og lav. Et æbletræ har givet slip på størstedelen af sine frugter, og nærbilleder af nedfaldne blade og plantedele giver indtryk af en tungsindig verden, der er i



drift mod jorden. På et tidspunkt er Klerk vendt tilbage til herregården, hvor hun fra en lidt ubestemmelig, men formentligt høj synsvinkel viser stedet indhyllet i sne. En billedrække viser, hvorledes det i forskellig tykkelse lægger en dyne eller et ligklæde over landskabet og udvisker alle forskelle ved at omdanne alt til sin egen substans.

Uanset byggeriets geografiske placering, har man hos Klerk i almindelighed indtrykket af naturens endegyldige overherredømme. Den tilsandede kirke ved Skagen, ikke langt fra Klitgården, er helt bogstaveligt druknet i sand. De relativt lave, men stejle nubiske pyramider ved Meroe i Sudan falder farvemæssigt i ét med ørkensandet og rykkes lidt til side i flere billeder. En tilstand af forfald svækker flere steder deres klare konturer og kan på afstand få dem til næsten at tage sig ud som store sten. Størrelsesforhold kan mange andre steder melde om naturens overmagt.

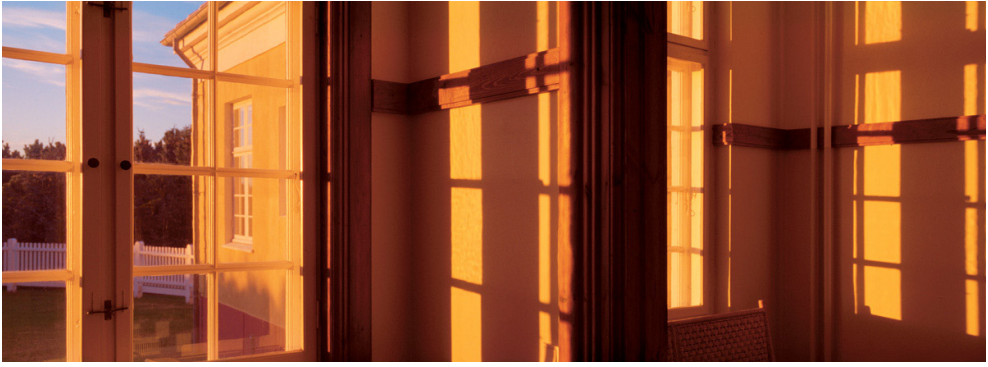




Bjergvægge danner en overvældende baggrundskulisse for byer og huse (ved Amalfi f.eks.), og blytunge skyer på Færøerne lægger et tæt låg over det bebyggede sceneri, der således knuges under begsorte soffitter.

Når det drejer sig om arkitektur virker Klerk i almindelighed ikke forhippet på at gengive helheder som isolerede objekter: Hun indtager ofte meget nære eller fjerne positioner, der enten tilgodeser detaljer eller lader arkitekturen indgå i omgivelserne. Mange billedkunstnere ville mere traditionelt bruge naturelementer som sætstykker, f.eks. træer, der som *repoussoir* indrammer et stykke arkitektur til hver side af billedfeltet. Klerk, derimod, undser sig ikke for at lade dem hæmme synet ved at skære sig ind i arkitekturen og således danne synsbarrierer, der endda kan indtage billedets midte. Fra en lav kameraposition kan også ellers jordstrygende plantevækster skyde sig frem og danne en forgrund, der er lige så fokuseret som baggrunden, men som trænger sig på ved sin visuelle vægtfylde og måske endda får overvægt.

Bevæger vi os ind i arkitekturen, f.eks. Klitgården, tilbydes vi en række skrå indblik i interiøret med dets mange paneler, og vi får et fint indtryk af hele indretningens Art- and Crafts-agtige karakter, der skyldes arkitekten Ulrik Plesners inspiration fra William Morris. Nogen klar fornemmelse af den indre rumorganisering får vi imidlertid ikke. Hensigten er ikke en illustrerende orientering, hvor de mange glimt af interiøret umiddelbart samler sig til en anskuelig rumfordeling. Husets samlede ydre form må man også for en del gætte sig til. Det samme gælder i højere grad Nørre Vosborg: Ud fra fotografierne kan vi ikke uden videre stykke en overordnet plan sammen.



Når Klerk begiver sig indendørs, virker det næsten, som om hun vedblivende søger ud i det fri. Tilsyneladende føler hun sig draget af døre og vinduer, der hver især tjener som bevægelses- og synsåbninger – især de sidste, som hun gerne åbner på halv. De lukker op til omverdenen, og indrammer større eller mindre brudstykker af den som billeder. I det indre ser vi ofte sammensatte skyggetegninger, intrikate lysmønstre eller spejlinger, der udefra projiceres ind i det indre rum. Disse kan måske associere til fortidens *camera obscura* – dén mørke boks, der blev forløber for det fotografiske kamera. I hvert fald er Klerk optaget af forholdet mellem ude og inde: I et billede fra Klitgården på Skagen, der også anvendes som en slags indre indramning af bogen, ser man fra et vindue ud på et andet, der befinder sig i en fløj vinkelret på dén, hvor vi befinder os. Ved siden af vores placering, måske i et tilstødende rum, aner vi lysindtaget fra et tredje vindue. Alt i alt opføres et lys-spil, der rumligt er svært at gennemskue. Som en slags repetition af et træstakit udenfor, der skimtes gennem vinduessprosserne, dannes lodrette linjetegninger, som i sidste ende er tæt på at frembringe genstandsløse abstraktioner.

Formater og formaliteter

Det sidste billede er et eksempel på dét kompositionsprincip, man med jævne mellemrum støder på som et af Klerks kendemærker. Vi har allerede set, hvordan hendes dobbelttopslag giver plads for arkitektur til den ene side, mens de forbeholder den anden til naturomgivelserne. I bogen om Klitgården lokker et karakteristisk hvidt stakit øjet på en visuel rejse – en slags sidelæns *travelling* ud i sommervillaens omgivelser. Måske gør Klerks fortid i filmbranchen sig gældende: I traditionelt filmsprog er der sådan, at når først vi er indlevet i fortællingens rum, kan formatets *framing* ikke fratage os fornemmelsen af, at en kamerabevægelse til enhver tid kan åbne rummet til siderne.

Janne Klerk er optaget af de lange linjer, men mest de horisontale. Hendes billeder af danske kyster følger trop med landskabet; de imiterer naturligt nok sit emnes udstrakte linjer og udnytter i forskellig grad dets panoramiske



muligheder. Udstillingernes og bogudgivelsernes fotografier har så godt som altid identiske formater hos Klerk, men i bogen *Danske kyster* går de næsten hele tiden til kant eller antyder en uendelighed, der fører ud over bogsidens rand. Paradokset er, at beskæringen eller afbrydelsen ikke mentalt markerer en standsning, men netop beforder forestillinger om fortsættelse. At landskab ikke er noget, man oplever som et udsnit, understreges paradoksalt ved, at udsynet udvides og indskrænkes i en rytme, der i bogen grundlæggende varieres i forhold til nogle gennemgående proportioner, hvoraf nogle fra tid til anden åbner plads for de korte (og i øvrigt meget instruktive) tekster, som skanderer bogens fremdrift.

De panoramiske formater kan måske sammenlignes med japanske *maki-mono*, horisontale billedruller eller håndruller, som kun på museer kan iagttages i fuld udstrækning, men ellers er beregnet på at blive åbnet med en armslængde ad gangen. Effekten af bredformater som Klerks er, tror jeg, en fornemmelse af, at der hele tiden er noget, man ikke ser, men kunne se. Det påfaldende format, der horisontalt udvider rammen, kan således på sin vis fornægte den. Monets nævnte åkande-billeder synes bevidst at undvære en markeret ramme (af formentlig praktiske grunde har de blot en tynd bort eller kant). Hensigten med de kæmpestore malerier er, at beskueren skal føle sig omgivet af deres sarte, svævende syner og synke ind i en verden, der uden opdelinger fornægter alle former for skillelinjer. Tilsammen udgør de farvemæssigt en ursuppe, der potentielt rummer en uendelig billedverden. Monets malerier kan naturligvis i sidste ende ikke undgå at være indrammede; de fortsætter trods alt ikke i det uendelige. Men hvis rammen sætter billedet i bevægelse, og som afgrænsning omdanner fladen til et energifelt, udgør dette mere en flimrende altbevægelighed end det rummer markante vektorer, der fører et bestemt sted hen.

Billedformaterne er som nævnt de samme i Klerks udstillinger som i hendes bøger. Men det er klart, at fotografierne især kommer til sin ret, når de blæses op i størrelse. Over for et format, der næsten har karakter af et cinemascope-lærred, er Klerks beskuer på samme måde som Monets omgivet af



den fremstillede verden. Hos Monet frigør farverne sig til dels fra genstandsverdenen, men heller ikke hos Klerk har man fornemmelsen af, at man har uhindret adgang til billedrummet – hvilket ikke står i modsætning til *optisk* at være overvældet af eller opsuget i det. Blikket forlænger sig nemlig *ikke* indad i en forestilling om *aktivt* at kunne trænge ind i den fremstillede verden. Et skarpt fokus som dét, Klerk ynder, kunne ellers vise vej frem i modsætning til et adspredende, mere uklart perifert syn. Når det ikke er tilfældet, tror jeg, det skyldes, at beskuerens blik spredes eller glider langs det horisontale format, uden at synsvinklen standser og fæstnes et bestemt sted. Hverken det vide fokus eller formatet, der breder sig ud, inviterer reelt beskueren indenfor. På forskellig måde, motivisk eller formelt, lægger billedet snarere hindringer i vejen, så det bremser beskuerens potentielle fremfærd. Nogle fotografier har direkte karakter af utilgængelige landskabssilhouetter, der ikke tager kontakt til beskueren ved at foregøgle en rumlig forbindelse. Slagne veje ind i landskabsrummet bliver sjældent anvist.

Måden, hvorpå Klerk fotograferer broer som dem, der fører over Storebælt eller Øresund, er for mig at se betegnende. Det sker nemlig dels fra et næsten frit svævende udsigtspunkt *oppe* i toppen af en pylon – eller fra en position *under* broen, hvor enorme, men vejrbidte betonpiller dominerer billedfeltet. Begge placeringer afskærer beskueren fra en mulig bevægelse ind i rummet. Hverken i det ene eller andet tilfælde åbnes en fortsat vej fremad, og kun i det første tilfælde skimter vi i forlængelse af de enorme stålkabler dén motorvej, der i grunden har abstrakt karakter ved ikke at føre *fra* ét sted *til* et andet, men i grunden *forbi* alle steder ved at skabe en ubrudt mobilitet, som ikke bremses af byer. I mere gængs forstand kan en tænkt bevægelsesimpuls svækkes ved en meget lav synsvinkel eller (ubestemt) høj synsvinkel. Det befordrer ikke billedrummets tilgængelighed, hvis den ligger meget tæt på jorden – vi er mentalt henvist til at kravle frem i billedrummet. Er den placeret langt oppe, risikerer vi at miste fodfæstet og slippe kontakten til jorden.

Trapper, især de udendørs, virker ikke særlig let tilgængelige, og hvis billedet antyder en mulig bevægelsesretning i form af en indførende vej eller en sti,



anbringes beskueren ikke midt på den, men trækkes lidt til siden for den. Dertil kommer, at vejen ofte bøjer af, skjuler sig, opløses i pløre eller direkte oversvømmes som ebbevejen ved Skallingen eller den såkaldte låningsvej ved Mandø.



Som regel lægges der ikke nogen ubrudt rute til rette for beskueren, lige så lidt som der udpeges et klart endemål. Det sidste er heller ikke tilfældet i dét billede, der indbragte Klerk førstepræmien i en plakatkonkurrence udskrevet af Ringkjøbing Amt til kulturfestivalen *Vinden* (i 2003).¹⁰ Men fotografiet er ellers lidt af en undtagelse, i og med at synspunktet befinder sig midt på en vej, som fortaber sig mod horisonten. Strækningen er ikke snorlige, men den er kantet af forblæste træer, der ved deres stadige formindskelse indadtil skaber et perspektivisk sug mod synsranden. Træernes skygge, går jeg ud fra, falder ind over vejen *fra* øst, idet træernes voldsomme krumninger *mod* øst må skyldes den fremherskende vestenvind – en vind, der lige så lidt som lyset er synligt i sig selv, men kun viser sig i sine virkninger. Billedets *pointe*, som jeg ser det, er, at træer og skyggetegninger begge – men fra hver sin side – går på tværs af vejen og mod dén rette linje, den udstikker. Asfaltens bro-lægning fremstår i sin hårde materialitet med en skarpt tegnet mosaik af ral og skærver i stenslaget. Men træerne synes at stræbe andetsteds hen – eller i hvert fald ud over vejen og dens forudbestemte retning. I kraft af billedaf-skæringen er de forreste træer da heller ikke visuelt rodfæstede til jorden.

Bevægelsesimpulser kan også et par steder være antydnet af fodspor i sne eller sand, men svækkes, når de i sig selv vækker undren ved deres størrelse eller karakter. Synsvinklen, dens positionering og motivets karakter er imidlertid de almindeligste barrierer for beskueren. Vi konfronteres af en ufremkommelig vej, et sumpet område, et tilgroet vildnis; vi står tilsyneladende ubekvemt i vandkanten eller befinder os ved foden eller især på randen af en stejl, uvejsom skråning. Mere eller mindre uvisse synsvinkler og problematiske beskuerpositioner bereder vanskeligheder for billedbetragteren; de må tænkes at være virksomme på i hvert fald et mere ubevidst plan, når en mangelig sikkerhed næsten umærkeligt undergraves. Tydeligst virker det måske, når beskueren synes at befinde sig på randen af en afgrund, måske endda er på vej ud over den, så han eller hun med nedadrettet blik næsten svæver over dybet. En vis svimmelhed formidles således af langformater, der følger eller skyder sig ud fra Hammerknuden på Bornholm, fra Stevns eller Møns Klint. Den svage følelse af svigtende fodfæste virker måske ikke ligefrem faretru-



de, men den overskrider klart guldaldermalernes mere trygge domæne, hvor beskueren normalt er sikret fast grund under fødderne.¹¹

Bredformatet bliver fra tid til anden ledsaget af rytmisk gentagne elementer, der befinder sig parallelt med billedfladen og er med til at formidle en fornemmelse af formatets principielle mangel på afslutning – en slags visuelle udeladelsesprikker, der antyder en tænkt fortsættelse (...). Stakittet



ved Klitgården er allerede nævnt. Klerk kan også udnytte faskinegærder i marsken (f.eks. ved Rømødæmningen): Med rækker af nedrammede pæle forbundet af sammenbundne gran- eller fyrregrene forsøger de at holde på det materiale, tidevandet fører med sig, samtidigt med at de tillader vandet at trække sig tilbage. I Klerks formidling bliver de til næsten minimalistiske repetitioner, der tæller en uendelig takt i landskabet og giver indtryk af at løbe linen ud, forlænge sig ud over billedgrænsen. Småbåde eller store skibe kan på tilsvarende vis pege ud over billedkanten. Sten og blomster kan også danne småmønstre, teksturer, der ved deres gentagelser tager forskud på en uendelighed, der ikke kender til grænser.

Lidt mindre påfaldende er fortsættelsesimpulsen i et fotografi fra Korevle ved Ellingelyng (Sejrøbugten). Stedets navn konfirmeres af en række af sindige køer, der med lidt uregelmæssige mellemrum trækker mod højre, idet deres retning hjælpes på vej af læseretningen. Fra revlen vader de over et lavt, adskillende vandløb til engen, hvor et par af dem er på nippet til at drukne i det høje græs. I forgrunden breder engdraget sig med sin blomstrende vegetation, der fylder størstedelen af billedet op og står skarpt fokuseret i sin mangfoldighed.

Dette billede illustrerer en gennemgående tendens hos Klerk, der består i et valg gående ud på enten at lade horisontlinjen ligge meget højt eller meget





lavt i billedfeltet. Korevle-billedet er et eksempel på det første, det sidste fremgår af et fotografi, hvor Randerup Kirke i det fjerne indtager midten af den lave horisontlinje. På afstand virker det næsten, som om kirken var viklet ind i et net af vegetation. Samtidigt tillader et lavt synspunkt, at en række af plantestængler skyder sig op i billedets forgrund, hvor de tegner sig skarpt, men er afskåret fra jordforbindelse. Den høje mælkehvide himmel flade virker derimod tom ved kun at være svagt artikuleret og udgør næsten en stor, åben projektionsflade for beskueren.

En højt liggende horisontlinje kan derimod lade jorden dominere billedfladen. Den kan fremtræde som en gold eller afblomstret flade. Isolerede strå kan tegne sig knivskarpt, eller en mangfoldig, tydeligt aftegnet mosaik af vegetation kan skyde sig op i forgrunden.

Vadehavet kan billedligt oversvømme forgrunden. Marsken får overtag, eller stranden fylder billedfladen op med småsten, der tilvirker en detaljeret mosaik, eller med rullesten, der hober sig op. Isskruninger tager form af gentagelsesmønstre, idet de tårner sig op som flager, spidser eller blokke. Sandflader eller let jord danner ejendommelige mønstre i form af små toppe eller fordybninger, krusninger eller bugtede riller, vinden har tegnet, og som træder skarpt frem i det lave lysindfald. Undertiden kan man blive i tvivl om skalaen, når strandbilleder minder om luftfotos, der viser flade landmasser og udstrakte vådområder.

Hvis himlen dominerer, kan drivende skyer eller mægtige skybanker brydes af en dramatisk lyscenografi, der skaber lag af lyshvælv og måske varsler et voldsomt vejrskifte. Det forhindrer ikke, at oppe og nede undertiden spejler

hinanden, f.eks. når skyer og havets skumtoppe ekkoer hinanden, eller når landskabskonturer og skyformationer løber sammen eller danner billedrim.

Kyst og skovsø

Den danske kystlinjes utallige indskæringer og fremspring bringer den angiveligt på længde med den italienske. Bugter, fjorde, odder og næs – men ikke mindst øer – gør, at den strækker sig over 8.000 km – måske endda endnu mere. Hvordan sådanne udstrækninger måles, aner jeg ikke – men sikkert er, at man intetsteds i Danmark kan være mere end 100 km fra havet. Vand har altid virket dragende på Janne Klerk, og bogen om danske kyster udspringer af hendes temavalg, da hun deltog i det storstilede projekt Danmark under forvandling.¹² Det førte i 2015 til storværket *Danmarks Kyster – en fotografisk fortælling*, der 2022 fik sin pendant i *Spejlinger ved himlens fod* (2022). Dens skala er ikke Danmarks vidtstrakte kyster; den kortlægger ikke en landsdækkende *grand tour* eller langvarig, national dannelsesrejse. I stedet for at indkredse det ganske land koncentrerer projektet sig om en ganske lille, naturbeskyttet skovsø, som Klerk kredser omkring. Søen er cirka 100 m i diameter, og det tager fem minutter til fods at gå rundt om den. Spejlings-projektet er lige som kyst-konceptet udmøntet i såvel udstillinger som en bog med samme titel. De to projekter og bøger er ubestridt Klerks hovedværker og viser ved deres modsatrettede karakter bredden i hendes omfattende oeuvre, men spejler også hinanden ved lighedstræk.

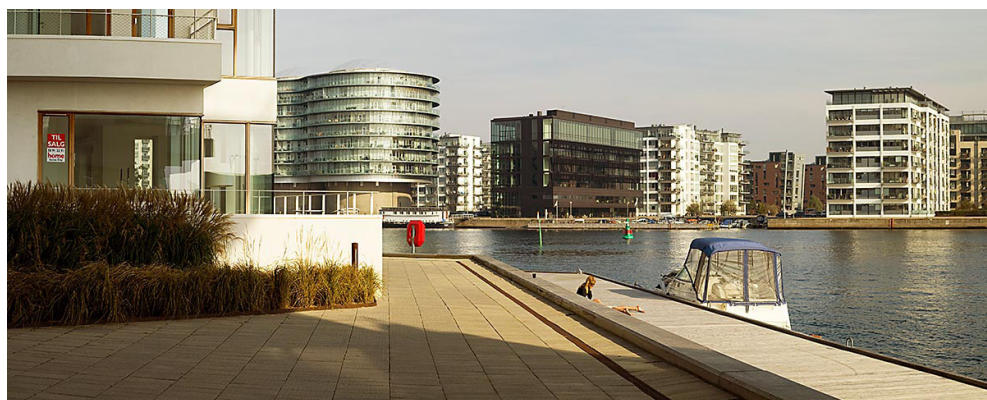
Bogværket *Danmarks Kyster* falder i to dele. Det første bind handler om Jylland, og rejsen starter i hovedlandets største by, Aarhus. Mod uret går turen derefter langs kysten mod nord for efter Skagens odde at følge de vidtstrakte, lige linjer langs Vestkysten. Ved den tyske grænse springes tilbage til den mere fligede østkyst og rejsen slutter, hvor den begyndte. I andet bind – om Øerne og Bornholm – tager odysseen tilsvarende sit udgangspunkt i København, nærmere bestemt Kalvebod Brygge. Kystlinjen omkring Nordsjælland følges – igen mod uret – men rundrejsen afbrydes på vestsiden for i stedet at tage Storebæltsbroen til Nyborg. Derefter går ruten nordpå og rundt om



Fyn med det sydfynske øhav som afslutning. Herefter fungerer Storebæltsbroen igen som forbindelsesled til Sjælland, hvor turen genoptages mod syd, hvor Sydhavsøerne inddrages, og tilbage til København med Amager og Øresundsbroen. Broen tjener som springbræt til Bornholm, hvor hele rejsen slutter ved landets østlige forpost: Ertholmene.

At de største byers havne danner udgangspunkt for hver af de to bind, afspejler det forhold, at havnen er det mest menneskeliggjorte mødested mellem land og hav og er stedet, hvor forandringer i samfundet røber sig mest påtrængende: Fiskeri- og industrihavne er især mod øst blevet til lystbådehavne, og små kuttere er blevet skrottet til fordel for store fartøjer, der bedriver fiskeri i industriel målestok. Siloer og andre store arkitektoniske objekter, der blokerede byernes synskorridorer til havet, er blevet erstattet af forblæste udsigtslejligheder. Isbjerget – det takkede byggeri på Aarhus Ø – skaber åbninger til vandet ved at forskyde husfløjene indbyrdes og beskære dem opadtil i omvendte V-former. Glasaltaner, hvis blågrønne farve lysnes opadtil, skyder sig mere eller mindre skråt ud fra de kridhvide hus-takker, hvis vinduer på afstand kan virke, som var de overlappet af andre takker; deres former ser nemlig fra tid til anden ud, som om de er afskåret langs fortsatte, men i virkeligheden fiktive linjer. Området virker menneskeforladt i Klerks fotografier, men ellers undlader hun diskret at røbe sin holdning; arkitekturen er da heller ikke dårlig. At hele denne tendens til iscenesættelse kan få parodisk karakter ligger dog underforstået i andre fotografier af Frederikshavns Palmestrand – et eksempel på utilsløret tivolisering – eller i detaljer, man let overser på Kalvebod Brygge eller i Tuborg Havn, hvortil marehalm er transplanteret som mindelser om naturstrande.

Hvis Aarhus Ø således byder på skulpturelle former med associationer til flydende naturfænomener, der ikke hører til på stedet, er kontorbygninger på Kalvebod Brygge i København forsøgt tildelt ikonisk status ved deres indimellem teatraliske virkning. Vi ser f.eks. langsiden af en bygning fra en sidelæns position, hvor man normalt kan forvente også at kunne se kortsiden med mure, der mødes i et vinkelret hjørne. Det kan man ikke, da de to sider



i virkeligheden samles i en spids vinkel, der er usynlig fra beskuerpositionen. Resultatet er, at facaden med sin relativt glatte karakter iscenesættes som en papirstynd kulisse.

I deres møde med havet markerer havnene og kysterne søfartsnationens ansigt udadtil. Som landets synlige grænser danner de rundhorisont for landets historie. Klerks *Danmarks kyster* er blevet kaldt et epos, et heltedigt. Omfanget – både emnemæssigt og i sidetal – kan kvalificere til benævnelsen, der associerer mere til historiemaleri end landskabsmaleri. Men i så fald er værket mere en Odysse end en Iliade, selv om det vistnok er sjældent, at Klerk er stået til søs for at beskue landet fra havsiden. Under alle omstændigheder er udstillingerne og bogen udsprunget af fotografens opdagelsestogter langs de vidtstrakte danske kyster. Ubeboede virker de ikke, men heller ikke overbefolkede, og de mennesker, der ses, tager ikke fokus fra omgivelserne: De er beskuende. Måske er de rykket ud på en altan for at nyde udsigten til en havn. Enkelte kan være i arbejde – f.eks. beskæftiget med at hugge fiskekuttere op – men for det meste virker de passive og nydende. De er tilfældige forbigående, campister, strandgæster, turister. Kyst-temaet gør det oplagt, at menneskelige aktører ikke optræder som protagonister, men som statister – de er vendt mod sceneriet eller udgør en mindre del af det. Stor opmærksomhed tiltrækker de sig ikke; ofte kan de være lidt ude af fokus – og selv kan de være præget af en vis hastig uopmærksomhed. Det gælder f.eks. en cykelrytter, der passerer et stråtekt hus, hvor vejen slår en bugt; bredformattet afslører den omgivende natur, han lægger bag sig i farten – bl.a. en strand, der gemmer sig bag en lav skrænt.

Det er ikke mennesker, der strides eller fører an i en heroisk kamp med naturen, vi ser. Rent visuelt savner den et modspil. Fortællinger er normalt investeringer i tid, hvor indskud af menneskelig energi foretages i forventning om, at tiden kaster betydning af sig. Selv om nutidens klimaændringer er menneskeskabte og indbringer negative renter, er det af naturlige grunde vanskeligere visuelt at uddrage den menneskelige handlen af *Danmarks Kyster*. Kun indirekte er social agens tilstede ved de foranstaltninger, den har efterladt: bebyggelser, havne, færgelejer, broer, veje, dæmninger, diger, høfder. De forandringer, der sker i landets livtag med havet, er snarere knyttet til naturen selv. Det er elementerne – jorden, vandet, luften – der først og fremmest er aktive i nedbrydning, flytning og aflejring af materiale. Havet angriber fremskudte klinter, hvor en brat faldende havdybde tillader bølgerne at æde sig ind, mens fladbundede kystlinjer andetsteds yder læ for dannelse af sandbanker. Naturelementerne vil ikke noget; de følger blot de naturlove, det er deres lod at efterleve. Nogle af landets forandringer er naturligvis forholdsvis hurtige – vandreklitters bevægelser f.eks. – men de menneskelige tiltag, der peges på, virker mest som små, kortfristede tilpasninger og mister i hvert fald slagstyrke over for en geologiske tid, der er så uendelig langsom, at den vanskeligt kan kaste heroiske fortællinger af sig. Det er lidt,

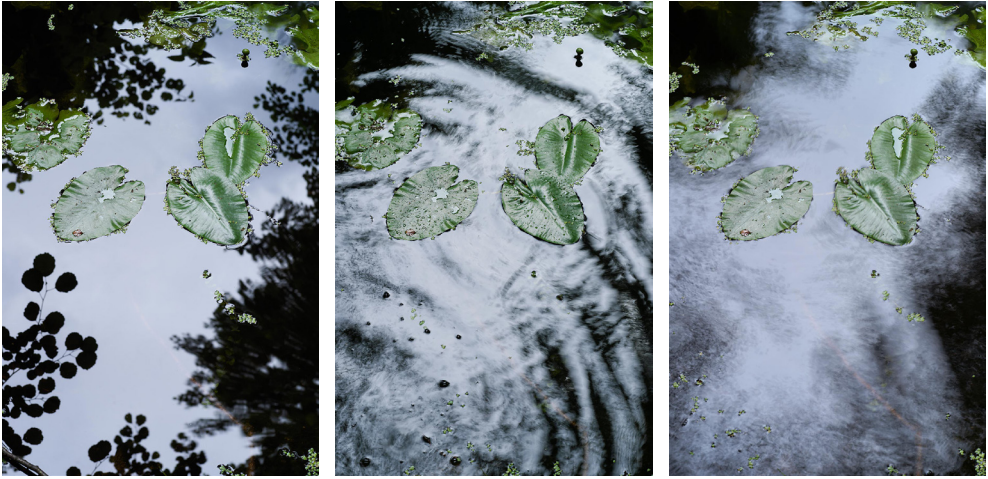


synes jeg, som en melodi, der spilles for langsomt til, at tonerne kan samle sig i et begribeligt forløb. Vi hensættes for det meste til en anden skala, både rumligt og tidsligt, end den menneskelige ageren. I begge dimensioner er der tale om en størrelsesorden, der ligger uden for menneskelig rækkevidde. I konfrontationen med naturen har mennesket skabt myter, der handler om de første og sidste ting, men Klerks tilgang er anderledes klarsynet og holder sig til et nøgternt registrerende register, hvor naturen selv er i stand til at formidle sit herredømme og storhed. For mig at se er hun mere øjenvidne end fortæller.

Hvor kysterne omslutter landet som én stor enhed med øerne som forposter, er søerne indadvendte – netop indsøer, der rummer små, ofte stillestående mikroverdener uden synderligt tilløb og afløb. I udstillingerne og bogen *Spejlinger* er fokus således *indadvendt*, ikke *udadvendt*. Men skiftende himle spejler sig i det uanselige vandhul, der til gengæld som mikroverden formår at aftegne universelle sammenhænge.

De ekstroverte kyster lægger op til storladne bredformater, mens højformatet måske bedre lader søen komme til sin ret, når dens spejl trækker himlen ned til jorden. Her kastes blikket ikke så meget *ud* i omgivelserne eller *langs* landskabslinjer som det trækkes *ned* mod dybet – men samtidig ved vandoverfladens spejling *opad* mod luften og skyerne. Billeder i højformat er en smule i overtal, og bogens dimensioner lægger op til det ved at være en smule højere, end den er bred. Når en del af fotografierne er i bredformat, er det i kraft af dobbelttopslag.

I *Danmarks kyster* oplyser Klerk stederne, hvor fotografierne er optaget.



Lokaliseringerne, som i *Danmarks kyster* forankrer etaper på en rute, er i *Spejlinger* faldet bort. Skovsøen kredser om sig selv på en måde, der virker uden for tid og sted. Årstiderne fornemmes i deres cykliske genkomst, men tiden er ellers skaleret ned til små udsving, der registreres i korte serier af ›still-billeder‹, hvor vandoverfladen og dens spejlinger skifter karakter. Hvis kystbillederne måske kunne tillægges episke dimensioner, lader de mere intime skovsø-spejlinger sig bedst sammenligne med poesi eller lyrik – de rummer skiftende stemninger, der har løsrevet sig fra såvel subjekt som objekt.

Klerks kamera identificerer sig næsten med en natur, der afbilder sig selv. Spejlingerne er mere omskiftelige end det spejlede, men har på en måde samme grad af virkelighed. Det er naturen selv, der fremkalder billeder. Uden at selvstændiggøre sig er de del af den. De gør det klart, at naturen langt fra udgør et fikseret og afgrænset objekt. Den er et grønt tempel, måske, men ikke så ligetil at udpege og stedfæste.

Spejlinger er foregrebet mange steder i Klerks tidligere værker. Underskov med vedbend, lavt krat og buske, nedfaldne kviste og blade har tilsyneladende altid været et yndet motiv hos Klerk. At udforske skovbunden har naturligvis krævet, at man sænker blikket, og det samme er tilfældet, når søbund eller vandoverflade skal fokuseres. Vandet kan være grumset, så det bliver uigennemsigtigt, og søbunden måske kun kan anes. Men mest skyldes sløringer og forvrængninger, at vandoverfladen forstyrres af fænomener som lette briser eller pludselige kastevinde, eller skyldes regndråber eller hagl, nedfaldne kogler eller kviste. I alle tilfælde har Klerk delegeret kameraets virkelighedsspejlende kapacitet til naturen og kan blot tålmodigt afvente mulige resultater af, hvordan især luft og vand (i dets forskellige tilstandsformer) spiller sammen – hver for sig uhåndgribelige og flygtige substanser. Som tilblivelsens element spejler vandet himlen, og til vandplanterne svarer breddens vegetation, der får et flimrende genskær i vandkrusningerne. I





udgangspunktet fokuseres en vejeterende verden uden klare former – en gærende verden, hvis elementer glider ind i hinanden under stadig forvandling.

Synspunktet, hvorfra søen ses, er mindst lige så ubestemt og svævende. Hvis kystlandskaberne ofte savnede en forgrund, der tilbyder fodfæste, er de kropslige og rumlige koordinater her næsten sat ud af spillet. Skalaen er uklar. At spejlingerne vender om på højre og venstre spiller en mindre væsentlig rolle, men det forvirrer orienteringen, når det bliver uvist, hvad der er op og ned: Trækroner hænger nedad, så de kan virke som vindfælder med blotlagte rødder (svarende til, at Klerks kyster byder på mange væltede træer). Genspejlinger omkring en vandret akse suspenderer tyngdekraften, samtidigt med adskillelsen mellem spejling og det spejlede jævnlige giver anledning til usikkerhed, når grene bøjer sig dybt ned over vandet: Det opleves, som om de fortsætter ubrudte i deres spejlinger. Ofte er det et spørgsmål, hvor vandspejlet egentlig befinder sig? Når en brise frembringer slørende forstyrrelser i form af krusninger i overfladen, kan det blot være nogle få skarpt fokuserede småblade, som endnu svømmer ovenpå, der gør det muligt at fastslå, hvor genskæret finder sted.

Skove af siv stikker op af vandet og åkandespirer søger opad mod lyset, men ellers er den lille skovsø fyldt af nedfaldne planterester i forskellig tilstand af forrådnelse. Det meste er i bogstavelig forstand i forfald: Blade daler ned og blander sig med grannåle, frugtkapsler og løsrevne plantestængler. Nogle visne blade har krummet sig sammen og er på nippet til at falde til bunds. Andre har lejret sig i lag under overfladen eller fundet hvile på bunden i brungule lag. Dem, der har bevaret noget af deres grønne farve, vugger endnu på overfladen; her har de suget pollen til sig, der omgiver dem med en fin bræmme.

Naturen har selv afstemt sine farvetoner og komponeret sin helhed. Genta-gelsesmønstre brydes af småbølger eller hakkes op af vandoverfladens krusninger, idet spejlingerne skaber visuelle rim og ekkøer. De mønstre, der dannes, tager sig imidlertid meget forskelligt ud. Træstammer danner en delvis opløst rytme af dominerende vertikaler. Grene skærer sig gennem det riflede vand i udviskede diagonaler eller nervøst flossede zigzag-former, en



brømme af blade samler sig så nogenlunde i en skrålinje; nedfaldne kogler eller måske blot regndråber spreder ringe i vandoverfladen, der minder om astronomiske fænomener. I nogle tilfælde er et intens lysfelt centrum for bevægelseslinjer, der næsten eksplosivt løber væk fra brændpunktet. I andre tilfælde har man indtrykket af næsten ensartede mønstre, der breder sig i alle retninger eller med forskellig toning fordeler sig jævnt over en flade uden egentlig orientering.

Søen som mere afgrænset felt dukker aldrig op i Klerks fotografier; højt aner man glimt af noget, der kunne være en sivbevokset søbred. Enkelte steder kan beskueren have fornemmelsen at være dykket ned i en uvejsom, undersøisk skov, der gør søen til en slags synsakvarium. Men intetsteds finder beskueren fodfæste, og alt omdannes til lette, svævende syner. Som fotografierne var udstillet på Kertemind Museum, ydede de følelsen af vægtløshed retfærdighed ved at udgøre tynde, uindrammede flader, der hang en anelse ud fra væggen, som de derved frigjorte sig fra. Ophængningen gjorde det også tydeligt, at figurationer uden tyngde undertiden nærmer sig en slags naturskabte abstraktioner. De fralægger sig genkendelig form, der kunne gøre det muligt at forankre de navnløse elementer i noget, som lader sig fastholde sprogligt. Der er tale om en mikroverden, der ikke kender til stabile genstande, som lader sig snøre ind i et sprogligt korset af faste egenskaber.

Arkitektur er som motiv en nogenlunde fritstående eller afgrænset genstand, den har en fast reference, som trods forskellige synsvinkler og aspekter lader sig afgøre. For en stor del er bygninger jo også materialiseringer af konturtegninger, der så at sige tager forskud på deres referencer. I fotografier er



objekt karakteren typisk tydeligst i facader, men bliver mindre åbenbar hvis formidlingen undgår symmetrisk frontalitet eller som hos Klerk ynder skrå vinkler, hvor arkitekturen med skrå vinkler blander sig mere med omgivelserne. Med landskabet bliver det straks sværere at tale om motivet som en på forhånd kontureret genstand: Det lader sig ikke afgrænse eller opdele, men opleves som en diffus helhed, der omgiver beskueren. I Klerks mikrounivers af spejlinger bliver bestemmelserne endnu vanskeligere. Her kan man knapt udskille noget, der hævder sig ved mere genstandslignende konturer.

Elementer opløses i deres flydende aspekter, snarere end de fæstnes i en benævnelig kerne, der er uafhængig af den fotografiske formidling. Det set og synsmåden udgør et hele, som glider sammen.

Arkitektur hos Klerk udgør de mere permanente rammer for menneskelig ageren, tættere på mennesket end landskabet og derfor mere tidsbundet og flygtig. De helt nære naturprocesser peger derimod mere umiddelbart ud mod et univers af abstrakte og kosmologiske dimensioner, hvor mikro- og makrouniverset, det mindste og det største, tænkes at genspejle hinanden. Det er forestillinger, der på et abstrakt plan er foregrebet i mere romantisk aftapning hos Alexander v. Humboldt, der overalt i naturen eftersøgte enhed og syntese.

Lige før titelbladet i bogen *Spejlinger*, men også som afslutning på den, bliver læseren mødt af samme foto, der dækker et dobbelttopslag og som selvstændige ark er fastgjort til indersiderne af permen. Billedet viser sorte, udvaskede figurationer, formentlig træer, der spejler sig i vandet, som er furet af en let brise. Formerne er under opløsning, men kan minde om blæk, der er ved



at løbe ud i omgivelserne og kun bibeholder svage spor af deres oprindelige skikkelse. For mig at se minder de om dén kalligrafi, der ofte indgår i kinesiske og japanske billedruller. I mere overført forstand kan man tænke sig, at Janne Klerk i særlig grad er i stand til at læse sådanne palimpsester, som er skrevet med naturens pensel. *Spejlinger* kan minde os om, at viden kan være drivkraft for billeder, lige så meget som vi kan skaffe os viden ved hjælp af billeder.

Middelalderens munke læste naturen som Guds store bog, men de lærde af dem fæstnede typisk mere lid til, hvad de kunne læse i en bog end dét, de kunne se med deres egne øjne. Janne Klerk har skaffet sig en fond af viden, samtidig med at hun læser de menneskeskabte og naturlige omgivelser gennem sit kamera og gør det med et vidsyn og en æstetisk sans, hun er i stand til at formidle til andre. Hun hjælper os til at udvide vores sans for arkitekturen, landskabet og naturen, -læse dem fra uvante synsvinkler og indsat i nye rammer. Hvis enhver genindramning er et bidrag til at repræsentere verden, er den også et middel til at opnå ny indsigt. Man tænker nemlig i kraft af billeder, lige så meget som man ser ved hjælp af tænkning og viden.

Noter

- 1 Ud over galleriet på Janne Klerks hjemmeside samt besøg på udstillingen *Spejlinger på Kerteminde Museum* i 2023 bygger artiklen i hovedsagen på følgende bøger:

Altid strømmer floden – dog er vandet er aldrig det samme, Rhodos, København 2001

Anne Marie Nielsen og Hans Edvard Nørregård-Nielsen (red.): *Tårnborg – Midt i Ribe*, Forlaget Rhodos, København 2004

Klitgården, Rhodos, Kbh. 2003

Hans Edvard Nørregård-Nielsen: *Nørre Vosborg. En vestjysk herregård*, Gyldendal, Kbh. 2008

Danmarks kyster - en fotografisk fortælling af Janne Klerk, bind I- II, Forlaget Mimesis, Kbh. 2015

Ertholmene – en lomme i tiden, et sted i nuet, Kbh. 2019

Spejlinger ved himlens fod, Forlaget Fotografico, Kbh. 2022

Fremstillingen af Talbot bygger på første afsnit »Begyndelser« i Peter Larsen: *Album. Fotografiske motiver*, Spartacus Forlag / Tiderne Skifter, Oslo / København 2004

- 2 Milan Kundera: *Langsomheden*, Gyldendal, København 1995, s. 30:
»Der er en hemmelig forbindelse mellem langsomheden og erindringen, mellem hurtigheden og glemslen [...] / I den eksistentielle matematik tager denne erfaring form af to elementære ligninger: graden af langsomhed er ligefrem proportionel med erindringens intensitet; graden af hurtighed er ligefrem proportionel med glemslens intensitet.«
- 3 Man kan sammenligne fotografiet med C. W. Eckersbergs (1814-16) og Constantin Hansens (1837) gengivelser af samme motiv. Det første er et registrerende arkitekturprospekt uden mennesker, det andet et idylliserende maleri, der arkitektonisk samler flere tiders arkitektur og befolker forgrunden med pittoreske romere, der afslappet fornøjer sig med kuglespillet boccia.
- 4 Jf. Edward S. Casey: *Representing Place – Landscape Painting and Maps*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002, s. 8. Alexander v. Humboldts omfangsrige hovedværk *Kosmos – Entwurf einer physischen Weltbeschreibung* (1845–1862) var således en bestseller oversat til adskillelige sprog og havde væsentlig betydning for den amerikanske, såkaldte Hudson River-skoles landskabsmaleri med Thomas Cole, Albert Bierstadt og især Frederic Edwin Church.

- 5 Jeg støtter mig på den fine og oplysende fremstilling i Anthony Portuleses artikel: »A Phenomenology of Display: Monet's L'Orangerie, the Panorama Rotunda, and the History of Proto-Installation Art«, 2021. (https://www.academia.edu/61679219/A_Phenomenology_of_Display_Monets_LOrangerie_the_Panorama_Rotunda_and_the_History_of_Proto_Installation_Art)
- 6 Georges Clemenceau var ateist, republikaner og anti-imperialist. Han nåede imidlertid at få tilnavnet »Tigeren« på grund af sin uforsonlige holdning til taberen Tyskland, selv om andre langt overgik ham, hvad hævnthørst angår.
- 7 Jeg mener, at det i denne sammenhæng yderligere kan være på sin plads at påpege, hvorledes Orangeriet med sin retning udpeger og tager del i den kongeakse, der har sit østlige udgangspunkt i Louvres gård. I 1989 fik den mod vest en afslutning, der kun kunne besegle dén Kunstens pagt med Freden, Monet ønskede at fremme. Otto von Spreckelsens *Arche de L'Humanité* i La Défense er som en menneskeheds port ikke alene en ramme eller et åbent vindue mod verden (gentaget i flere skalaer), men danner på siderne et spejl for omgivelserne – og forbinder sig således med to gennemgående billeder på kunstens virkelighedsgengivelse. Louvre ved aksens begyndelse er jo et kongeslot omdannet til kunstmuseum. På denne måde danner buen modvægt og kulmination i forhold til de to krigeriske triumfbuer: Tilsammen danner de tre monumenter et forløb, hvor de undervejs fordobler deres indbyrdes afstand og højde for endeligt at kulminere i det ukrigeriske vindue mod vest.
- 8 Den følgende fremstilling af træk i japansk havekunst og arkitektur støtter sig især på David og Michiko Young: *The Art of the Japanese Garden*, Tuttle Publishing, Vermont and Singapore 2003 og Yoshinobu Ashihara: *Tokyo through the Twentieth Century*, Kodansha International, Tokyo 1992 (japansk førsteudgave 1986).
- 9 Bogen *Altid strømmer floden – dog er vandet aldrig det samme*, Rhodos, København 2001, rummer fotografier fra opholdet. Titlen er et citat fra et japansk digt, men minder om Heraklits aforisme om, at man ikke kan bade to gange i den samme flod. At alting flyder, at det eneste konstante er forandringen, er imidlertid ikke ensbetydende med, at den fysiske verden er kaotisk, men at alt befinder sig i en tilstand af tilblivelse. Tankegangen er ikke ulig Østens buddhisme.
- 10 Dommerkomitéens valg er helt bestemt rigtig og vidner om sikker visuel dømmekraft, men den sidste del af begrundelsen er efter min mening ikke alene mysteriøs, men også opstyltet i sin formulering: »Billedet er en født klassiker, der indskriver det jyske sind og favner en højnordisk tradition. Fra Edvard Munch over Asger Jorn til Per Kirkeby er motivet

med sin tilsyneladende rationalitet blevet et symbol på det nordiske sinds vildveje«.

- 11 Eksempler med hensyn til Møns Klint er C.W. Eckersberg, Frederik Sødring, P.C. Skovgaard, Louis Gurlitt. Flere har medtaget stedets beskyttende rækværk, og den sidste placerer beskueren sikkert på en vej, der fører mod Sommerspiret (der styrtede ned i 1988, Store Taler skred 2007). Eckersbergs *Møns Klint. Udsigt til Sommerspiret (1809)* viser et rækværk, der virker vakkelvornt, og en lille scene – betragtet fra et ufarligt sted – tematiserer direkte den svimmelhed, udsigten kan afstedkomme. Et egetræ i forgrunden danner tydelige formrim med dannelser i kridtklinten.
- 12 I 2008 blev Klerk sammen med tretten andre fotografer inviteret til at deltage i det storstilede fotoprojekt *Danmark under forvandling*, som resulterede i trebindsværket *Herfra hvor vi står* (2010). Det var op til deltagerne selv at vælge deres tema, og Klerks valg faldt på landets kyststrækninger. Arbejdet gav stødet til den videre udforskning, hvor hun systematisk gennemfotograferede Danmarks vidtstrakte kyster. I 2015 kunne man på Sophienholm se udstillingen *Danmarks kyster*, og hendes monumentalt tobindsværk med samme titel udkom samme år.