

# Bebyggelsehistorisk tidskrift

Nordic Journal of Settlement History and Built Heritage

Author	Linda Fagerström
Title	Glasmåleri och ljusarkitektur i 1960-talets Sverige. Det konstnärliga samarbetet mellan Johannes Olivegren, Ralph Bergholtz & Randi Fisher
Issue	66
Year of Publication	2013
Pages	67–86

ISSN 0349-2834

ISSN online 2002-3812

[www.bebyggelsehistoria.org](http://www.bebyggelsehistoria.org)

# Glasmåleri och ljusarkitektur i 1960-talets Sverige

Det konstnärliga samarbetet mellan Johannes Olivegren, Ralph Bergholtz & Randi Fisher

av Linda Fagerström

Glasmåleri förknippas ofta med medeltidens figurativa framställningar av bibliska berättelser i de stora katedralernas fönster. Ändå är ett annat slags glasmåleri, det modernistiska, från 1900-talet, rikt representerat i kyrkor över hela Europa. Det mest kända exemplet är kanske de glasmålningar Henri Matisse gjorde för Rosenkranskapellet i den sydfranska lilla orten Vence 1949–51.

Hur såg glasmåleriets position då ut i efterkrigstidens Sverige? Vilka konstnärer här arbetade med tekniken, och på vilket sätt? Vilka var deras inspirationskällor och konstnärliga målsättningar? Två av de mest betydelsefulla var Ralph Bergholtz (1908–1988) och Randi Fisher (1920–1997), som arbetade på Glasverkstan i Skäret i nordvästra Skåne. Då de under 1950-talet inledde ett samarbete med göteborgsarkitekten Johannes Olivegren (1926–1989) fick tekniken liv på nytt i den svenska kontexten. Bergholtz, Fisher och Olivegren delade visionen om att ljus genom glasmåleri kunde bli en del av arkitekturen och kom att pröva sina idéer i fler än 25 byggnader runt om i Sverige.<sup>1</sup>

FIGUR 1. Randi Fisher arbetar omkring 1960 i Glasverkstan, stående mellan två stegar och tecknar på en fullskaleskiss, en kartong, som är uppfäst på väggen. Skissen gäller en glasmålning i hugget glas och betong, där de breda spröjsarna i varierad tjocklek tydligt avtecknar sig i svart mot det vita papperet. FOTO: Ralph Bergholtz, Glasverkstan, Skäret.

Syftet här är att presentera några av deras projekt som exempel på den expansion både konsten och arkitekturen upplevde i Sverige under de här årtiondena. Vidare är syftet att följa hur samarbetet sporrade konstnärerna och arkitekten till konstnärliga utvecklingsvägar både på glasmåleriets och på arkitekturens område.



När det gäller glasmåleriet, började det i Ralph Bergholtz ganska traditionellt förankrade figurativa och deskriptiva uttrycksätt med bibliska figurer men vände, främst genom samarbetet med Randi Fisher, mot det icke-föreställande och den mer samtida franska stilen som var nonfigurativ och modernistisk – och bröt mot äldre tiders didaktiska krav på uttalat religiösa motiv. När det gäller arkitekturen, kan man se hur Johannes Olivegren efter hand i allt högre grad införlivade glasmåleriet i sina ritningar och byggnader och på så vis etablerade glasmålningarna – och ljuset – som en given del av arkitekturen. Detta öppnade för nya möjligheter jämfört med äldre tiders hållning, där glasmåleri inte sällan av både arkitekter och byggherrar betraktats som ett smycke, underordnat arkitekturen. Ytterligare en tanke är att även något diskutera på vilket sätt – och varför – trions arbete lämnat förhållandevis få avtryck i konst- och arkitekturhistorieskrivningen.

### Den nya tidens kyrkor: en skönhets tillflyktsort för socialt och sakralt

Efterkrigstiden i Europa såg ett generellt förnyat intresse för kyrkoarkitektur, så även i Sverige. I Frankrike hade Le Corbusiers vågade formspråk med mjukt böljande betong i Nôtre Dame du Haut-kyrkan i Ronchamp (1950–54) kommit att inspirera och locka många arkitekter både internationellt och här hemma som sökte större konstnärlig frihet bortom bostadsbyggandets ofta strikta regleringar.<sup>2</sup> Kyrkobyggnaden blev i allt högre grad möjlig att betrakta som en del av det modernistiska projektet. Som konsthistorikern Emilie Karlsmo noterat, framstod kyrkan alltmer som ”sin tids stora monumentalbbyggnadsuppgift”.<sup>3</sup> Den i tiden populära formuleringen om kyrkoarkitekturen som en ”skönhets tillflyktsort” säger också något om vad man eftersökte och hoppades kunna förverkliga i en byggnadstyp fri från de praktiskt-funktionella krav som förknippades med profan arkitektur.<sup>4</sup> I Sverige kom dessa tankegångar under 1950-talets slut bland annat att resultera i Peter Celsings Sankt Tomas i Vällingby och Markuskyrkan i

Björkhagen av Sigurd Lewerentz – bägge invigda 1960 och väl förankrade i den moderna svenska arkitekturhistorien.<sup>5</sup>

Tidens behov av nyuppförda kyrkor har också sin bakgrund i att perioden efter krigsslutet innebar stora folkomflyttningar – i hela Europa såväl som i Norden. Då Sverige moderniserades och urbaniserades flyttade alltfler till städerna, som därför växte och byggdes ut. Nya bostadsområden uppfördes och i dessa behövdes inte bara skolor, butiker och biografier utan även kyrkobyggnader. Nu släppte också de av kriget påtvingade byggnadsregleringarna, som medförde restriktioner på både arbetskraft och material. Det blir märkbart inte bara genom den stora nybebyggelsen utan också genom att flera omfattande restaureringar av äldre kyrkor inleddes under de här åren; det gäller exempelvis domkyrkorna i Skara, Västerås och Växjö.

Tidstypiskt är också att det i Göteborg 1946 bildades en småkyrkostiftelse, som 1953 tillsammans med det äldre Kyrkfrämjandet i Stockholm utlyste en arkitektävling för småkyrkan – en tävling som vanns av Johannes Olivegren.<sup>6</sup> Här och i många andra dåtida utlysningar återfanns kyrkans önskan om att integrera det sociala med det sakrala – en önskan arkitekterna besvarade. Begreppet småkyrka var snarare idébaserat än knutet till frågan om fysisk storlek. I *Så byggs en småkyrka*, som småkyrkörörelsen gav ut 1957, anges att ”en småkyrka är en kyrka, ofta från början förenad med de för församlingsarbetet nödvändiga lokalerna. Kyrkorummet bör alltså vid behov kunna utvidgas med någon eller några församlingslokaler. En småkyrka är ej endast en liten kyrka, ett kapell. Den är ej heller endast ett församlingshem där gudstjänster vid behov kan hållas, omväxlande med kyrkligt arbete. Den är en förening av båda.”<sup>7</sup>

### Internationella trender: kyrkor i betong med modern konst

Samarbetet Olivegren-Bergholtz-Fisher sammanföll också i tiden med en europeisk trend, där modernistisk och nonfigurativ konst efter lång tid av motstånd välkomnades i katolska kyrkan.<sup>8</sup> Detta skedde inte minst tack vare Art Sacré, den

rörelse som bildats redan 1919 men som fick störst inflytande just i efterkrigstidens Frankrike.<sup>9</sup>

Det tidigaste och kanske mest välkända exemplet på glasmåleri i denna anda är de glasmålningar som Alfred Manessier år 1948 skapade för kyrkan i det franska samhället Les Bréseux nära den schweiziska gränsen.<sup>10</sup> Året därpå inledde Matisse arbetet med de ovan nämnda glasmålningarna för Chapelle du Rosaire i Vence nära Nice. Ytterligare några år senare, 1954, färdigställde Jean Bazaine nonfigurativa glasmålningar för baptisteriet i kyrkan Sacre-Coeur i Audincourt, beläget några mil norr om Les Bréseux.<sup>11</sup> I glasmåleritekniken såg nog många, som Emilie Karlsmo framhållit, en ”lyckosam ekvation mellan tradition och modernitet för att åstadkomma koncentration och avskärmad intensitet”.<sup>12</sup> Glaset blev ett sätt att låta ljuset interagera med arkitekturen samtidigt som man knöt an till kyrkans långa tradition av att låta bilder ta plats i kyrkorummet.

### Den modernistiska drömmen om allkonstverket

Liksom Art Sacré hade Bauhaus grundats 1919, i Tyskland. Skolan låg fram till 1925 i Weimar, och flyttades då till Dessau och senare Berlin. Namnet togs för att associera till en medeltida *Bauhütte* – symboliskt men också rent konkret genom att föra tankarna till de verkstäder som uppfördes kring de stora katedralbyggena, där skilda konstarter gemensamt åstadkom det gemensamma allkonstverket, katedralen. Skolans första ledare Walter Gropius organiserade Bauhaus i enlighet med tankar om ett medeltida mönster. Som idéhistorikern Staffan Källström noterat, innefattade Bauhaus idévärld starka utopiska föreställningar om det goda samhället. Välkänd är Gropius strävan efter en ”andlig republik”, där arkitekter, konstnärer och hantverkare tillsammans skulle kunna skapa en förebild för det goda samhället. ”Likt ett medeltida kloster skulle det inom skolans murar rymmas en alternativ livsstil, som man på sikt ville se förverkligad i samhällelig skala; Bauhaus skulle bli det nya samhällets modell.”<sup>13</sup> I Tyskland såg man förstas 1919, just efter första världskrigets slut,

behovet av en ny social organisation när landet skulle byggas på nytt.

Det är symptomatiskt att skolans manifest pryds av Lyonel Feingers träsnitt som föreställer en gotisk katedral. De elever som utbildades vid skolan fick lära sig att arbeta likt katedralbyggare; sida vid sida för att tillsammans nå ett högre ideal och åstadkomma något större, som de enskilda individerna var och en för sig aldrig hade lyckats genomföra på egen hand. Det medeltida katedralbygget blev på Bauhaus sinbilden för den dröm som kulturskapare på alla områden hyst sedan 1800-talet; den om allkonstverket.

Då skolan stängdes av tyska nazistpartiet 1933 flydde många lärare landet. Konstverken, idéerna och drömmarna skingrades. Ändå blev skolans inflytande stort även efter 1945, och på vissa sätt var det först då som flera av dess tankegångar och erfarenheter på allvar kunde spridas till och etableras även på en ”avlägsen” plats som Sverige. Även om decennier hade passerat, påminde ju situationen då om Bauhaus visionära startår 1919, då världen efter ännu ett förödande världskrig befann sig i en situation då möjligheten att forma en ny och bättre värld framstod som gripbar. På så vis var Bauhaus vision om den medeltida katedralen som modernistiskt ideal högaktuell fortfarande vid 1900-talets mitt.

### Ett möte på H55 – samarbetet inleds

Johannes Olivegren och Ralph Bergholtz träffades första gången år 1955 på Helsingborgsutställningen, kallad H55. Utställningen har i historieskrivningen kommit att förknippas med högmodernismen i allmänhet och 1950-talsformgivning och dito arkitektur i synnerhet på ett sätt som påminner om hur Stockholmsutställningen 1930 brukar sammanlänkas med den tidiga funkismodernismen och 1930-talet. Ralph Bergholtz visade på H55 glasmåleri i den utställningspaviljong som kallades ”kyrklig konst”, vilket han nog upplevde som en smula ironiskt.<sup>14</sup> För honom var nämligen glasmåleri mycket mer än ”kyrklig” konst. Han framställde målmedvetet glasmåleritekniken som en självklar del i all slags moder-



nistisk arkitektur, inte alls bara kyrkobyggnader. Hans glasmålningar på H55 hade titlar som "Akvariet" och "Biblioteket". Att de av utställningsorganisatorerna ändå placerades i paviljongen för *kyrklig* konst visar dock hur glasmåleriteknikens historiskt sakrala konnotationer ännu överröstade motivens profana karaktär.<sup>15</sup>

### Ljusets betydelse i småkyrkan: Johannes Olivegren

Johannes Olivegren, som 1955 var 29 år, var relativt nyutbildad och hade nyligen, som nämnts ovan, vunnit en uppmärksammad tävling om småkyrkor. Under det närmsta decenniet skulle han få en rad uppdrag som kyrkoarkitekt, inte sällan i samband med att nya bostadsområden uppfördes runt om i landet. Mellan 1953 och 1966 blev det mer än en kyrka om året, inalles 18 stycken – därtill kom flera restaureringsuppdrag.<sup>16</sup> Olivegren var mycket intresserad av ljusets betydelse i arkitekturen och såg möjligheter i det modernistiska glasmåleriet för att förverkliga sina visioner.

Ljuset utgjorde i hans synsätt arkitekturens allra viktigaste beståndsdel. En sådan tanke är förvisso knappast unik för Olivegren, men verkar ändå haft en väl genomtänkt särställning som konstnärlig utgångspunkt för honom. Konsthistorikern Anders Björkman menar att Olivegren med formen och ljuset som element skapade rörelse på flera vis. Dels en rörelse "som handlar om vägen fram till och genom rummet, dels en rörelse han till synes försätter själva byggnaden i."<sup>17</sup> Björkman lyfter också fram Olivegrens strävan efter att skapa rummets mystik – en kvalitet som i det här fallet kan ses som en pendelrörelse mellan närhet och oändlighet.<sup>18</sup> För en arkitekt med så starka känslor inför ljuset och dess arkitektoniska funktion innebar mötet med konstnären Ralph Bergholtz och hans ljusstarka glasmålningar stor konstnärlig inspiration.

### Glasmåleri i modernistisk kontext: Ralph Bergholtz

Den nästan 20 år äldre Ralph Bergholtz hade, å sin sida, vid tiden för H55 några framgångs-

rika år bakom sig som glasmålare. Han hade nyligen nära Skäret utanför Höganäs byggt en egen ateljé, som han kallade Glasverkstan.<sup>19</sup> Bergholtz, som börjat som målare, sökte sig mot glaset efter att under 1940-talet deltagit i det omfattande efterkrigsarbetet med att återuppsätta medeltida glasmålningar i rosettfönstren i katedralen i Chartres. Erfarenheten var överväldigande och tillbaks i Sverige igen började han, i samarbete med kollegan Jan Brazda (1917–2011), experimentera med glasbränning.<sup>20</sup> Syftet var att åstadkomma klart och ljusstarkt glas, såsom Bergholtz förstått att de gotiska katedralernas glas sett ut för flera sekler sedan.

Bergholtz hade fått stor uppmärksamhet för det nya konstnärliga uttryckssätt han nu fördjupade sig i och exempelvis visat glasmålningar på en egen utställning på Malmö museum 1953.<sup>21</sup> Tillsammans med Brazda visades på Röhska museet i Göteborg våren 1955, ytterligare en utställning som blev mycket omtalad.<sup>22</sup> I maj invigdes Bergholtz triptyk *Kol och eld* för Höganäsbolagets kontor i Höganäs. Motivet anspelar på keramiktillverkningens förutsättningar; kolbrytning, elden och värmen som utvecklas då dessa bägge möts för att bränna keramik. Glasmåleri i profan miljö var en modern och uppseendeväckande nyhet 1955, som till och med beskrevs som "vågat".<sup>23</sup>

Framgångarna gjorde att konstnärer som fått glasmåleriuppdrag men var oerfarna i tekniken vände sig till Bergholtz för att arbeta med honom. Bland dem fanns två av den svenska modernismens mest välkända namn: Erik Olson (1901–1986) i Halmstadgruppen och Lennart

FIGUR 2. (Nästa sida) Ralph Bergholtz, *Drejande kvinna*, del i triptyken *Kol och eld* för Höganäsbolagets huvudkontor i Höganäs, 1955. Triptykens motiv anspelar på keramiktillverkningens förutsättningar; kolbrytning, elden och keramiken som först drejas och sedan bränns i ugnens hetta. Den drejande kvinnan med blå kropp och skånska träskor arbetar mitt bland travar av Höganäskrus som tornar upp sig till vänster med sina välbekanta hänklar på sidorna. I fönstret bakom syns hamnen där keramiken med lyftkranars hjälp skeppas ut i världen. Konstnären har använt triangelformade, spetsiga former till maskinerna utomhus medan ovaler och cirklar dominerar inomhusmiljön – hela keramikateljén kretsar faktiskt kring det runda kärlet på drejskivan. FOTO: Johan Peyron.





Rodhe (1917–2005). Dennes nonfigurativa glasmålning *Frukträdgården* från 1957 blev mycket uppmärksammasad – Olsons, även de från 1950-talet, kanske inte lika mycket.<sup>24</sup>

Då Johannes Olivegren och Ralph Bergholtz i mitten av 1950-talet inledde sitt samarbete befann de sig således bägge i faser av konstnärlig nyorientering; för arkitektens del den nyligen inledda inriktningen mot kyrkoarkitektur och för glasmålarens del de möjligheter och tekniska

utmaningar han då börjat inse att glasmåleriet kunde erbjuda.

Samarbetet tog sin början då Bergholtz gjorde glasmålningar för Olivegrens Kärlekens kyrka i Halmstad och även Björkekärns kyrka, som bägge invigdes våren 1958. Men, det är egentligen först då gruppen utökas med ytterligare en konstnär, Randi Fisher, som samarbetet koncentreras och utvecklas till fullo.

### Non-figurativ, säker form: Randi Fisher

Då Randi Fisher under mitten av 1950-talet vunnit uppdraget att utföra fyra stora blyinfattade glasmålningar för Västerås domkyrka hade hon vänt sig till Ralph Bergholtz för att utföra målningarna i Glasverkstan.<sup>25</sup> Hon kände då till att Konstakademikamraten och Stockholmskollegan Lennart Rodhe gjort den ovan nämnda *Frukträdgården* där i Skåne helt nyligen med god erfarenhet – och efter att ha utfört den första Västeråsmålningen hos Ringströms verkstad i Stockholm, bestämde hon sig för att byta till Bergholtz.<sup>26</sup> Arbetet blev omfattande och skulle ta åtskilliga år i anspråk. Fisher kom efter hand att upptäcka glasmåleriets möjligheter och fortsatte arbeta tillsammans Bergholtz även för sina nästkommande uppdrag. Det första var glasmålningar till Ängby kyrka i Bromma, som invigdes 1959. Arkitekt var Fishers morbror Björn Hedvall. Det andra gällde den medeltida Voxtorps kyrka nära Kalmar, som i samband med en restaurering 1961 försågs med en ny glasmålning i koret.<sup>27</sup>

Randi Fisher arbetade, med inspiration från Paul Klee, hela tiden på gränsen mellan figura-

FIGUR 3. I De tre stegen för Västerås domkyrka skapade Randi Fisher under 1950-talet helt nonfigurativa glasmålningar för en medeltida katedral, vilket då var unikt i Sverige. Inspirationen kom från kontinenten, och speciellt Frankrike, där kyrkan sedan tiden omedelbart efter krigsslutet börjat släppa det traditionella kravet på föreställande glasmåleri. Fishers säkra känsla för geometriska kompositioner blir tydlig i glasmålningarnas blyteckning där trianglar, cirklar och rektanglar i rytmiska figurer spelar med glasets sammanhållna färgskala. FOTO: Linda Fagerström.



tivt och nonfigurativt. Hennes konstnärliga uttryckssätt skulle visa sig fungera synnerligen väl för glasmåleritekniken. Hennes säkerhet i arbetet med linjer och komposition blev tydligt i de linjeteckningar med nästan grafiskt uttryck hon skapade med glasmålningarnas blyspröjsar, och de geometriska former hon ofta använde i olje- och gouachemåleriet gav både rytm och kompositionell balans då de överfördes till glasmåleri.

Ralph Bergholtz, som tidigare arbetat figurativt och med tydliga motiv, kom i mötet med Randi Fisher att ändra sitt uttryckssätt mot det abstraherade och icke-föreställande.<sup>28</sup> På det viset kom hennes uttryckssätt att sätta mycket stor prägel på de samarbeten hon och Bergholtz inledde för att skapa glasmåleri till Johannes Olivegrens byggnader.

### Trion prövas. Solbergskyrkan i värmländska Grums

Trions första större gemensamma projekt var Solbergskyrkan i Grums, som invigdes år 1960. Byggnaden i gult tegel ligger högt och ljusst placerad, med en stor glasmålning i koret. Mindre glasmålningar är parvis placerade längs långsidorna, infattade i djupa nischer av vitmålad betong. Dagsljuset som faller genom glaset reflekteras av och avtecknar sig mot de vita omfattningarna. Eftersom samarbetet mellan arkitekt och konstnärer inleddes på ett tidigt stadium har glasmålningarna blivit en självklar del av arkitekturen och upplevs som integrerade delar i rummet snarare än konstverk som adderats till en redan gestaltad miljö.

Det starka ljus som flödar in i mittskeppet genom det färgade glaset i korets glasmålning

FIGUR 4. Ralph Bergholtz och Randi Fisher, glasmålningar i hugget glas, långhuset, Solbergskyrkan i Grums 1961, arkitekt Johannes Olivegren. FOTO: Linda Fagerström.





dominerar rummet. Denna ljusverkan skapar en rörelse genom rummet och fram mot altaret. Glaset sträcker sig nästan hela vägen från golv till tak och ger ljuset starka, nästan glödande gyllene toner.

Kyrkans glasmålningar är icke-föreställande, utan motiv. Kompositionerna är helt uppbyggda av färgfält i skiftande nyanser. Nonfigurativt glasmåleri var en nyhet i Sverige, och Solbergskyrkan i Grums är ett av de tidigaste exemplen tillsammans med Randi Fishers målningar i Västerås, Ängby och Voxtorp från samma tid. Den figurativa traditionen till trots – för konst i kyrkorummet i allmänhet och glasmåleri i synnerhet – valde konstnärerna alltså en egen väg, den nonfigurativa. Randi Fisher berättade i en intervju från tiden om hur hon strävade efter att ”undvika det vanliga, de traditionella figurer

och symboler som gärna spelar in i den kyrkliga konsten. Det blir så lätt naivt – och det är jag väldigt rädd för.” Istället, menade hon, var syftet att genom färger och linjer åstadkomma en viss stämningverkan.<sup>29</sup> Säkert var det hennes starka inflytande som gjorde att Bergholtz nu släppte taget om sitt tidigare arbetssätt med föreställande, figurativa bilder med bibliska berättelser eller gestalter som motiv.

Bergholtz och Fisher arbetade nyskapande för Solbergskyrkan även på andra vis. De använde en för tiden ny teknik, som brukar kallas hugget glas eller betongglas. Ibland används även den franska termen *verre en dalle*. Sådant glas hade Bergholtz även valt för ett annat pågående projekt som inletts något år tidigare innan Fisher på allvar anslutit till gruppen; den av Olivegren ritade Uppenbarelsekyrkan i Hägersten.<sup>30</sup>

I *verre en dalle* bygger man glasmålningen av glasstycken huggna ur skivor på mellan tio och tjugo millimeters tjocklek. Glasbitarna blir ofta kubformade, men kan lika gärna vara cylindrar, prismor med tre eller flera sidor, eller ha helt oregelbunden form. Dessa glasbitar fixeras mot ett pappunderlag med tapetlim efter konstnärrens skiss. Konstruktionen placeras i ett tråg och utrymmet mellan glasstyckena fylls med betong, ofta färgad i mörk ton, som hålls i tråget. Då betongen hårdnat avlägsnas tråget och skisspapperet på glasmålningens undersida. Eventuella betongstänk på glasytorna tas bort. Tekniken resulterar i ett kraftfullt uttryck, som väl mäter sig med en tegel- eller betongbyggnads tyngd – som exempelvis Solbergskyrkan.

### *Intensiv kreativitet i tre parallella projekt*

Arbetet i Grums löpte parallellt med flera andra kyrkopjekt. Biskopsgårdens kyrka i Göteborg, Åmotfors kyrka strax norr om Arvika och Österängskyrkan i Jönköping invigdes alla 1961, året efter Solbergskyrkan. Det gäller även Uppenbarelsekyrkan i Hägersten, som dock nämns

FIGUR 5. Biskopsgårdens kyrka i Göteborg. Arkitekt Johannes Olivegren 1961. Bakom löverket anas kyrktuppen, ritad av Ralph Bergholtz och Randi Fisher. FOTO: Clement Mc Kay.



endast kortfattat här.<sup>31</sup> Alla kyrkorna knyter an till Olivegrens sätt att förhålla sig till begreppet ”småkyrka”; kyrkorummet blir en av många delar i ett större komplex av församlingslokaler där sakrala och sociala funktioner går omlott.

Dessa kyrkor intar en särställning i Olivegrens produktion med sitt djärva expressiva uttryck. De skilde sig markant från de samtida och i dåtiden hyllade stockholmskyrkorna Sankt Tomas och Markuskyrkan av Celsing och Lewerentz med sina låga profiler och sitt mörka tegel. Med vit betong, spetsiga vinklar och branta diagonaler framstod Olivegrens kyrkor säkert som de främmande fåglar Anders Björkman kallat dem för.<sup>32</sup> I samtliga projekt var Bergholtz och Fisher involverade från start och de bidrog med stora glasmålningar.

### Den japanska pappersvalan. Biskopsgårdens kyrka

I Solbergskyrkan i Grums hade Bergholtz och Fisher arbetat helt nonfigurativt. Varken i glasmålningen för koret eller i de mindre på långhusets norra och södra sidor finns motiv – vare sig bibliska eller andra. I Biskopsgårdens kor utgick de dock från en föreställande figur, som de kallade ”Livets träd” – även om det rör sig om ett förhållandevis abstrakt träd. I den nio meter höga glasmålningen använde konstnärerna betongspröjsarna för att skapa en mittaxel eller stam med ett omgivande grenverk. Här finns också fyra eller kanske fem liggande ovaler som kan betraktas som lövkronor. Idén om grenar fanns redan i skissarbetet för Grums, där det bland konstnärernas förarbeten finns teckningar av vinrankor. Temat verkar dock där fungerat mer tentativt som konceptuell utgångspunkt än som motiv i mera konventionell mening.

I kormålningen för Biskopsgården arbetade Bergholtz och Fisher med antingen vitt eller ofärgat glas tillsammans med grön-blå toner och starkt gult. Just i höjd med altaret finns en yta i

FIGUR 6. Biskopsgårdens kyrka, Göteborg. Arkitekt Johannes Olivegren. Fotot visar korpartiet med Ralph Bergholtz och Randi Fishers glasmålning. FOTO: Clement Mc Kay.

avvikande färger, som är lätt att associera till ett mönstrat tygstycke eller en matta, kanske upphängd i grenarna. Glasmålningen släpper genom ljus hela vägen från golv till tak och rummet ger intryck av att öppna sig framåt, som om sidoväggarna inte riktigt är slutna utan på väg att glida isär på ett mycket suggestivt vis. Just i glipan finns alltså glasmålningen.

Exteriört, strax utanför glasmålningen, finns två triangelformade betongskivor som sträcker sina spetsiga vinklar mot himlen. Deras placering stärker känslan av byggnadselement som är satta i rörelse från varandra, som om de öppnar sig. I utrymmet mellan de spetsiga skivorna och kyrkans östvägg är tre kyrkklockor placerade rakt ovanför varandra. Överst syns kyrktuppen, också den formgiven av Bergholtz och Fisher.

Över entrén mitt emot koret finns ytterligare





en glasmålning, helt i ofärgat eller i vitt glas. Här rör det sig om ett nonfigurativt mönster av betongspröjsar, med undantag för en yta där ett bibelord skrivits in genom att betongen använts för att skapa bokstavsformer. Betong är ett följsamt och formbart material, vilket konstnärerna utnyttjat här. *Verre en dalle*-metoden medger nämligen att bredden och formen på ”spröjsarna” faktiskt kan formas till bokstäver. Detta är enda gången som konstnärerna faktiskt *skrivit* med glas.

Johannes Olivegren ville låta Biskopsgårdens kyrka exteriört ha vad han kallade stridsglad attityd, som syftade att skapa debatt och väcka nyfikenhet.<sup>33</sup> Kyrkans profil, som påminner både

om ett skepp med bestämd stäv och en japansk papperssvala med stolt vinklade stjärtfjädrar, stimulerar onekligen fantasin.

Redan 1962, året efter kyrkans invigning, nämndes kyrkan i en bok som fick stor spridning. Dess titel, *Domus Ecclesiae – studier i nutida kyrkoarkitektur*, låter kanske svårtillgänglig men boken, en s.k. prästmötesavhandling, lästes av många som engagerade sig i frågan om kyrkans roll i efterkrigsuropa och har kommit att betraktas som klassiker. Författaren, prästen Axel Rappe, diskuterade mötet mellan liturgi och byggnadskonst på ett lättillgängligt vis. I boken nämner han Biskopsgårdens kyrka som ett gott exempel på hur kyrkoarkitektur kunde interagera med en modern storstadsomgivning – genom att, som han skriver, ”på ett stundom överraskande sätt” dra uppmärksamhet till sig med hjälp av ”personligare drag och mänskligare mått än högbebyggelsen i dess närhet.”<sup>34</sup>

### Ljust skepp i mörk skog. Åmotfors kyrka

Den kyrka som Olivegren ritade för det lilla värmländska samhället Åmotfors blev också en uppmärksammas byggnad. Likt Biskopsgårdens kyrka är den sammanfogad av vita betongelement, med kyrkorum och församlingslokaler samlade under gemensamt tak. Koret sträcker sig mot himlen och når högt över resten av byggnaden, likt fören på ett skepp.

Just i koret möts, ungefär som i Biskopsgårdens kyrka, två snedställda sidoväggar som är sammanlänkade med en smal och hög glasmålning i hugget glas. Den domineras av en blå grundton som bildar fond mot sexton medaljongformer som innehåller bibliska symboler. Här finns ett lindat Jesusbarn, en sjuarmad ljusstake, sädesax, fiskar och brödkakor – men uttrycket är mycket renodlat och vissa figurer framträder nog lika gärna som färgfält eller rytmiska mönster. Ralph Bergholtz var inte troende men

FIGUR 7. Åmotfors kyrka, Värmland. Arkitekt Johannes Olivegren 1961. Fotot visar korpartiet exteriört med Ralph Bergholtz och Randi Fishers glasmålning i hugget glas. FOTO: Linda Fagerström.



väl inläst på Bibeln och kände de kristna symbolerna. Han brukade berätta att bakgrunden var de många tillfällen han spenderat i militärtjänstgöringens arrest med bibelläsning som enda möjliga tidsfördriv. Förmodligen är det också i första hand han som ligger bakom de bibliska bilderna i Åmotfors kyrka. Andra glasmålningar där bär också på typiskt kristna figurer som korset och duvan, men dessa är egentligen mer antydda än explicit formade. Bergholtz och Fisher experimenterade med spröjsverket i betong. De verkade hela tiden finna nya möjligheter till att genom spröjsverket variera uttrycket, rytmsera ljusets styrka genom skiften mellan tunna betongstråk och breda.

### Att nå folket med konsten genom kyrkan

För Bergholtz och Fisher innebar arbetet med glasmåleri en möjlighet att nå många människor med sin konst. Kanske särskilt Fisher lade vikt vid detta. Hon, som varit en framgångsrik målare i Stockholm sedan mitten av 1940-talet, hade nu lagt penseln på hyllan till förmån för glasmåleriet. Under 1950-talet hade hon alltmer kommit att intressera sig för konst i det offentliga rummet, gjort muralmålningar på ett hotell i Stockholm och i en skola i Landskrona och vidare emaljmalningar för en tidningsredaktion i Sundsvall.<sup>35</sup> Hon hade också haft uppdrag inom teatern. Då Alf Sjöberg 1957 satte upp Carl Jonas Love Almqvists *Drottningens juvelsmycke* på Dramaten gjorde hon dekor och kostym.<sup>36</sup> Från samma år är hennes ridå, utförd av Handarbetets vänner, för barnteatern i Medborgarhuset i Hägersten. Också inom kyrkan hade Fisher skaffat sig flera uppdrag; en kormatta för en Askersundskyrka 1955 och några år senare en ridå och kyrkliga textilier för Vantörs kyrka i Stockholm.<sup>37</sup>

Då hon i slutet av 1957 intervjuades i en dagstidning, berättade hon hur stafflimåleriet för henne alltmer kommit att kännas som ”ett arbete ut i luften” – det vill säga med oklar mot-

FIGUR 8. Åmotfors kyrka, Värmland. Arkitekt Johannes Olivegren 1961. Fotot visar korpartiet interiört med Randi Fishers och Ralph Bergholtz glasmålning i hugget glas. FOTO: Linda Fagerström.

tagare. Däremot uppgav hon att arbetet med att ”medverka till att en kyrka blir vackrare och mera stämningsrik” kändes som en ”mycket stor och allvarlig uppgift.”<sup>38</sup>

Både hon och Ralph Bergholtz såg på glasmåleriet med största allvar. Bergholtz var kritisk till vad han upplevde som en starkt förenklad syn på kyrkorummets funktion i allmänhet och glasmåleriets i synnerhet. Skämtsamt kallade han den för ”epa-mystik”, där glasmåleri används som ett slags enkel snabblösning för att uppnå sakral effekt.<sup>39</sup>

Den synen delades förstås av Olivegren, som ju betraktade det ljus glasmålningarna förmedlade som sitt viktigaste arbetsmaterial och sin



arkitektoniska utgångspunkt. I Åmotfors kyrka blir denna önskan att använda ljuset i arkitekturen påtaglig. Kanske särskilt hans ofta uttalade strävan efter att med ljusets hjälp gestalta en rörelse i rummet och mot altaret – och kanske även bortom det. Olivegren upplevde att många samtida nyuppförda kyrkor, som de ovan nämnda Markuskyrkan och Sankt Tomas i Stockholm, bar på en slags teatral dimension med sina dramatiskt upplysta kor och altaren. Han var skeptisk till detta eftersom han menade att det inbjöd till betraktande på bekostnad av deltagande, och passivitet till förmån för rörelse. Olivegren gick så långt som att likna dessa kyrkor vid Valhalla snarare än Jerusalem; det vill säga att de uttryckte hedendom istället för kristendom.<sup>40</sup> Problemet, menade han, var att ”arkitekturen upphöjts till ett egenvärde med nästan magiskt resultat”.<sup>41</sup> På vägen hade man tappat bort det kristna budskapet och gudstjänstens syfte, att gestalta evangelium. Bakom detta låg, enligt honom, en omedvetenhet om att ”ljuset är kyrkorummets främsta ’byggnadssten’, ej trä eller sten.”<sup>42</sup>

### Dramatiska diagonaler.

#### Österängskyrkan i Jönköping

Perioden var hektisk för trion Olivegren-Bergholtz-Fisher. Förutom nybyggnationerna arbetade de med mindre projekt samtidigt – och för Bergholtz och Fisher del innebar dessutom varje nytt kyrkopjekt ofta också konstnärlig utformning av armaturer, krucifix, ljusstakar och ibland också nattvardssilver.<sup>43</sup> Det stora arbetet med Uppenbarelskyrkan i Hägersten hade pågått sedan 1959 och även om det i första hand var Bergholtz som gjorde glasmålningarna, stod förmodligen även Fisher för en del av arbetet. För kyrkans församlingssal gjorde hon även ridån Noaks ark, som var klar till kyrkans invigning den 17 december 1961. Jämsides med detta växte alltså kyrkorna i Biskopsgården, Åmotfors och Jönköping fram.

Då Uppenbarelskyrkan i Hägersten invigdes tredje advent 1961, hade Åmotfors kyrka invigts söndagen innan, andra advent, och Österängskyrkan i Jönköping ytterligare en vecka tidigare,

första advent. Att arbetet löpt parallellt blir särskilt märkbart i de bägge senare kyrkorna, vars arkitektur har mycket gemensamt – dock med tydligt individuella särdrag. Österängskyrkan är, till skillnad från kyrkan i Åmotfors, dramatiskt placerad i öppet landskap. Den verkar nästan, som Anders Björkman beskrivit det, likt en farkost i hög sjö skära ut sin plats i den böljande terrängen. Han har också noterat att kyrkan är ett exempel på hur Olivegrens formmässiga experimentlusta stod få efter i 1950-talets svenska arkitektur.<sup>44</sup> Karaktäristiskt för byggnadens profil är kyrkklockorna, som hänger fullt synliga i två öppningar i fasadskivan som uppåt avslutas med ett diagonalt snitt i en riktning som är den motsatta mot kyrkorummets takfall. Effekten är dramatisk.

Bergholtz och Fisher frångick här det huggna glaset och valde istället det blyinfattade för sina sex glasmålningar till byggnaden. De är rektangulära och placerade på höjden i kyrkorummets tjocka, vita betongmurar. Ingen glasmålning gjordes dock för koret denna gång. Två finns i kyrkorummet och fyra placerades i byggnadens andra delar.

#### Högbränning – en modern förnyelse av glasmåleriet

Ralph Bergholtz återvände alltså här i Jönköping till det blyinfattade glas som han intensivt experimenterat med i början av 1950-talet, och som använts i Fishers glasmålningar för kyrkorna i Västerås, Ångby och Voxtorp. Han kallade sin speciella metod för högbränning. Syftet var att skapa ett glas som förstärker ljuset och samtidigt inte är alltför genomskinligt. Alltför genomskinligt glas medför att betraktaren ser igenom glasmålningen i hög grad, vilket bryter koncentrationen på målningen till förmån för utomhusmiljön på andra sidan glaset.

För att uppnå den önskade effekten lade Bergholtz in ett reliefmönster i glasets yta vid bränningen. Reliefens syfte är att framkalla en yta av oregelbundna linser, som sprider ljuset, håller kvar färgen och ändå släpper in ljus utan att vara genomskinligt. Mönstren åstadkom han, ofta med hjälp av en kavel, i en bädd av kao-

lin och krita på vilken glaset sedan placerades för bränning i ugn. Glaset upphettades sedan så nära smältpunkten som möjligt – då överförs mönstren från kaolinet och kritan till glasets yta. Glasstyckets andra sida förblir relativt slät. Ett sådant glas sprider ljuset utan att hämma eller stoppa upp det. Bergholtz menade själv att högbränningen medgav 70 procent mer genomfallande ljus och beskrev hur glasfärgen på detta vis kunde ”bringas till sitt fulla klangvärde utan att belysningen i rummet blir alltför dämpad.”<sup>45</sup>

Högbränning resulterar alltså i ett glas med högt ljusgenomsläpp som samtidigt försvagar den störande genomskinligheten, och – egentligen viktigare – dessutom förhöjer och stärker ljuset. Genom reliefmönstringen i ytan mångfaldigas ljusets brytning och den färdiga glasmålningen förstärker ljuset som faller genom den. Ett sådant glas är inte lika beroende av dagsljusets skiftande styrka över årstiderna eller dygnets timmar. Som Österängskyrkans glasmålningar visar, förmår ett sådant ljusstarkt glas också att lysa upp ett stort rum trots att själva glasmålningens yta i jämförelse med rummet är småskalig.

#### Medeltida hantverkare: den moderna konstnärens inspirationskälla

Både Bergholtz och Fisher var på Bauhaus-vis inspirerade av den medeltida bygghyttans arbetsmetoder där många arbetade sida vid sida för att åstadkomma gemensamma konstverk – exempelvis katedraler. Ur det perspektivet var samarbetet med Olivegren, där konstnärerna betraktades som självklara medskapare från första dagen, både lockande och utvecklande. För konstnärerna blev det samtidigt ett sätt att anamma den ingenjörinspirerade konstnärsroll som många i Sverige lockades av under efterkrigstiden, där man tog avstånd från tidigare konstnärsgenerationers sätt att iklä sig outsidersrollen eller kanske söka sig mot dandyns eleganta livsstil. Fishers första

professor under konstakademiären, Isaac Grünewald, är ett exempel på det senare.<sup>46</sup>

Många av 1950-talets konstnärer skilde sig från äldre generationer genom att de inbjöd till interaktion med samhället och dess representanter. De ville vara och uppfattas som samhällsengagerade ansvarsaxlande män, vilket de också ganska snabbt blev. Det mans- eller maskulinitetsideal som 1950-talet bar med sig innefattade just detta: beslutsamma, genomtänkta ingripanden för att stävja det som varit: krigets hotande kaos. Många konstnärer ville, i linje med detta, gärna framtona som män som sammanträdde med andra män i kostym och rock för att förhandla om offentliga konststoppdrag, projekter-



FIGUR 9. Österängskyrkan i Jönköping, Småland. Arkitekt Johannes Olivegren 1961. Ralph Bergholtz och Randi Fisher, glasmålning ovanför dopfunten i högbränt glas. FOTO: Anders Zachrisson.





FIGUR 10. Ralph Bergholtz, klädd i manchesterbyxor, träschor och vitt linne, lyfter in en plåt med glas i ugnens tusengradiga hetta på Glasverkstan. Assistenten Torsten Anjou håller ugnsluckan. Fotot togs av Georg Oddner för ett reportage i *Idun* 1952. FOTO: Georg Oddner, Malmö museer, GO 195205/100.

ing av nybyggnationer, stadsplanering, färgsättning i industritillverkning och annat. För en omvärld som sedan tidigare decennier vant sig vid att betrakta konstnären som avantgardistisk bohem var 50-talisternas sätt att klä sig i korrekt kostym och hatt en nyhet. För trots att de flesta av konstnärerna hade anti-hierarkiska och socialistiska politiska ideal gav den nya klädstilen, åtminstone vid ett snabbt ögonkast, nog ibland upphov åt associationer i en helt annan riktning.

Journalisten Sven Aurén noterade till exempel 1942, hur konstnärerna i Stockholm då ville

ha "borgerligt korrekta hattar" och konstaterade att numer "se herrar konstnärer ut som de direktörer, vilka de hoppas skola köpa deras tavlor."<sup>47</sup> Men, som nämnts, framstod åtminstone för konstnärerna själva också den medeltida hantverkaren som möjlig identifikationsperson – om än i uppdaterad, modern version.

I *Paletten*-artikeln "Glasmålning och nutida arkitektur" från 1955 beskrev Bergholtz just hur den moderna konstnären kunde inspireras av medeltidens hantverkare för att skapa glasmåleri för samtida arkitektur.<sup>48</sup> Han kritiserade de från

renässansen och barocken ännu kvardröjande arbetsmetoderna och idealen som inneburit en strikt uppdelning mellan konstnär och hantverkare, där konstnären levererar en färdig kartong till hantverkaren som förväntas översätta den till glas. Det flödande rika utbudet av glas i alla nyanser som kommit efter medeltiden menade Bergholtz hade resulterat i en förflackning av det konstnärliga uttrycks sättet, där skissen eller kartongen helt enkelt kopierades i glas istället för att skapa ett konstverk i egen rätt med glasstycken.<sup>49</sup> Detta hade också, påpekade han, lett till bruket att täcka glaset med hinnor av svartlod för att hindra genomsikten, vilket Bergholtz menade resulterade i "ett slags transparent väggmåleri: man målade *på* glas istället för *med* glas."<sup>50</sup>

Den egna högbränningsmetoden däremot, menade han lät konstnären lära sig materialets specifika egenskaper – något som förstas ökade möjligheterna för ett bättre resultat. Konstnären måste, skrev han, "vinna sitt material genom kärlek, inte genom våldtäkt."<sup>51</sup> Bergholtz förde fram högbränningen som ett slags fördelaktig garanti eftersom den gick emot den gamla traditionella hierarkiska uppdelningen mellan konstnär och glasmästare. "Hantverkaren tvingas bli konstnär (vilket är att växa)", skrev han, "och konstnären att bli hantverkare (vilket enligt mitt sätt att se också är att växa)."<sup>52</sup>

Enligt samma anti-hierarkiska hållning arbetade både Bergholtz och Fisher själva gränsöverskridande och förhöll sig öppna till olika tekniker. De arbetade bägge med skulptur, bildhuggning, textilkonst och bronsgiutning. Både konstnärer och konstarter skulle beredas möjligheter att mötas, de konstverk som en uppdragsgivare beställde skulle de kunna skapa.

Detta nya ideal underströk Bergholtz och Fisher inte enbart i handling utan även i den egna framtoningen i offentligheten. Ralph Bergholtz syns på de fotografier Georg Oddner tog i Glasverkstan 1955 både med å ena sidan markerade glasögon och kortklippt skägg – som i tiden signalerade intellektualitet – och, å andra sidan det typiska konstnärattributet basker. Men här finns även bilder av konstnären iklädd enkelt, vitt bomullslinne, manchesterbyxor och

träschor då han skjuter in plåtar med glas i ugnen för bränning. Att Randi Fisher tvärsen mot vad tiden påbjöd för kvinnor jämt gick klädd i byxor och enkel, grov arbetarskjorta är också välkänt. Konstnärerna fungerade på så vis själva som tydliga markörer för detta nya som kunde skönjas i deras konst.

Här framtonar ett helt nytt sorts konstnärsideal, som skilde sig från tidigare decenniers när det gäller synen på konsten och konstnärens funktion i samhället. Konstnärer som ville leva upp till ett sådant ideal tog inspiration i medeltiden och anammade ingenjörpräglade arbetsmetoder och samarbetade med andra konstskapare – konsthantverkare såväl som arkitekter. Det är i den kontexten man bör se Ralph Bergholtz påstående om att det för konstnären såväl som hantverkaren innebär "att växa" då man får möjlighet att lära sig den andres arbetsmetoder.<sup>53</sup>

### Olivegren, Bergholtz och Fisher i historieskrivningen

Det decennielånga samarbete där Johannes Olivegrens visioner om en ljusarkitektur för kyrkobyggnader förverkligades genom Ralph Bergholtz och Randi Fishers glasmålningar är på många sätt ett intressant exempel på den modernistiska drömmen om allkonstverket.

Samtidigt är samarbetet mellan Olivegren, Bergholtz och Fisher något som inte stämmer överens med konst- och arkitekturhistoriens lust att peka ut enskilda individer som upphovspersoner – det som Emilie Karlsmo kallar "arkitektens hjälteskrivning".<sup>54</sup> I den traditionella, strikt teknikuppdelade historieskrivningens logik har dessutom avståndet mellan konstarterna ofta understrukits och kanske därmed även ökat distansen.

Till det kommer – för Bergholtz och Fishers del – att glasmåleri som konstnärligt uttryck i konsthistorien sällan förknippats med intressant bildkonst. Tekniken har inte heller betraktats som en självklar del av den kanoniserade modernismen eftersom den i många kontexter i alltför hög grad konnoterat hantverk, kristendom och medeltid för att kunna tyckas kunna komma ifråga.<sup>55</sup>

För Randi Fishers del verkar kombinationen kvinnlig könstillhörighet och val av verksamhetsområde (konst i det offentliga rummet) varit svår för konsthistorieskrivningen att härbärgera och förhålla sig till. Både kvinnliga konstnärer och modernistisk offentlig konst (i allmänhet och sådan i kyrkokontext i synnerhet) har marginaliserats i traditionell historieskrivning.<sup>56</sup>

Vad gäller Johannes Olivegren, är avsnitten i arkitekturhistoriska översiktsverk om hans byggnader kortfattade. Han beskrivs ofta som lika främmande som sina kyrkobyggnader. Hans kontor låg i Göteborg och hans lärargärning var vid Chalmers – det vill säga långt bort, ur ett huvudstadsperspektiv. Likt kollegan Rolf Bergh, som inte heller rönt stor uppmärksamhet i arkitekturhistorien, betraktades Olivegrens arkitektur som väsensskild från den stockholmska mittfåra för modern kyrkoarkitektur som representerades av Lewerentz och Celsing.<sup>57</sup> John Swedenmarks (förvisso nutida) karaktäristik av Lewerentz Markuskyrka som ”obemärkt” och ”ödmjuk” tydliggör hur det dåtida idealet angav något annat än de spetsiga, himmelssträvande byggnadselementen i Olivegrens kyrkor. Swedenmark menar att Markuskyrkans ”låghet och obemärkthet är påfallande, de organiska formernas oregelbundenhet, det enkla taket” och menar vidare att kyrkan, med ”det mångfaldiga innehållet och de tusentals unika tegelstenarna samspelar ödmjukt med sin omgivning: skogen, björkarna, förorten, och bär också på ett kärleksbudskap till människorna.”<sup>58</sup>

Anders Björkmans avhandling *Form, rörelse, ljus. En studie över Johannes Olivegrens kyrkoarkitektur* från 2001 kastade välbehövt ljus över konstnärskapet. Ännu är det svårt att spå vilka spår denna monografi kommer att sätta i den svenska arkitekturhistorien under efterkrigstiden, men en fingervisning kanske finns i det översiktsverk som kom fyra år efter Björkmans studie, sista bandet i Signums svenska konsthistoria. Där förhåller sig Claes Caldenby i artikeln om arkitektur 1950–75 till Olivegren på ett sätt som påminner om tidigare decenniars arkitektur-

historieskrivning; egentligen kan det helt enkelt beskrivas som ett rekapitulerande av densamma. Olivegrens position som outsider återinskrivs, inget försök till nyorientering görs.<sup>59</sup>

Emilie Karlsmo menar att Olivegrens internationellt och modernistiskt orienterade sakralarkitektur i uttrycket ofta närmar sig landmärkets.<sup>60</sup> Kanske bidrog det till vad arkitekturhistorikern Claes Caldenby noterat, nämligen hur Olivegren av samtida kritiker uppfattades vara alltför mycket en visionär regissör.<sup>61</sup> En sådan kritiker var Clas Brunius, som i *Expressen* i samband med Uppenbarelsekyrkans invigning beskrev byggnaden som ett mord på katedralen – ett drastiskt sätt att uttrycka sin negativa inställning till ett oetablerat konstnärligt uttryckssätt för en känd form, kyrkobyggnadens. Brunius menade att Uppenbarelsekyrkan borde placeras i Belgien eller Nordfrankrike, där dess stil enligt honom skulle passa in bättre än i Stockholm.<sup>62</sup>

Göran Bergquist framförde 1974 synpunkten att Olivegrens kyrkor ”verkar tillhöra en utomlands allmänt förekommande, ointressant sort.”<sup>63</sup> Olivegrens förslag till kyrkor i Högsbo och Täby refuserades av prisnämnderna med motiveringen att dess ”yttre uttryck för tankarna till främmande kulturkretsar” samt att ”den till österländsk arkitektur associerade formen är olämplig i Täby.”<sup>64</sup> Även Byggnadsstyrelsen hade i utlåtanden om Olivegrens förslag till kyrkobyggnader uttryckt sig i liknande termer, och kallat Olivegrens uttryck ”osvenskt”.<sup>65</sup>

Även om det är svårt att föreställa sig vilken betydelse de haft för historieskrivningen, ter sig sådana uttalanden från en nutidshorisont minst sagt anmärkningsvärda. Kanske speglas de också i Johannes Olivegrens ord om den egna yrkesgärningen: ”Jag har försökt gå andra vägar än de så kallat erkända, de som ofta representeras av borgliknande komplex.”<sup>66</sup> Kanske syftar han rent konkret på de samtida, hyllade kyrkobyggnader som Celsing och Lewerentz ritade, men kanske också i bildlig bemärkelse på vad han måste upplevt som en sluten hållning inom arkitekt- och arkitekturhistorikersfären, skeptisk på gränsen

till avståndstagande gentemot Olivegrens internationellt inspirerade uttryck och stil.

LINDA FAGERSTRÖM är fil.dr i konstvetenskap och lektor vid Linnéuniversitetet och Högskolan i Halmstad. Avhandlingen *Randi Fisher – svensk modernist* behandlade Fishers konstnärskap ur ett genusperspektiv i kombination med konstsociologiska frågeställningar, främst med fokus på Fishers verksamhet i Stockholm under 1940- och 50-talen. Nuvarande forskningsprojektet *Glas-målarna i Brunnby* undersöker den betydelse som Glasverkstan i Skäret haft för glasmåleriet och som mötesplats för konstarna under modernismen i Sverige. Höganäs museum visar utställningen *Ralph Bergholtz och Glasverkstaden i Skäret* den 9 november–29 december 2013.

linda.fagerstrom@me.com  
Institutionen för musik och bild  
Linnéuniversitetet  
351 95 Växjö

## Noter

- 1 Samarbetet kartläggs just nu av mig i det pågående forskningsprojektet ”Glas-målarna i Brunnby”. Projektet har slutdatum 2014 och finansieras av Gyllenstiernska Krappersuppsstiftelsen. I min avhandling i konstvetenskap (2005), *Randi Fisher – svensk modernist*, låg tyngdpunkten på Fisher ensam och hennes konstnärskap, inte minst som målare i Stockholm under 1940- och 50-talen. Glasmåleriet behandlades också, dock främst hennes egna verk i Västerås domkyrka, Ångby kyrka, Voxtorps kyrka samt Malmö Östra Sjukhuskyrka. De glasmålningar som utfördes i samarbete med Ralph Bergholtz berördes mer översiktligt.
- 2 ”Jag måste väl ha sett Corbusiers kyrka antar jag. Han har också varit i Västerorts kyrkan en gång och tyckte mycket om den” sa exempelvis Carl Nyrén 1983 på tal om inspiration från Notre Dame du Haut för den egna Västerorts kyrkan från 1956, Sjöström 1983, s. 6.
- 3 Karlsmo 2005, s. 202.
- 4 För ”skönhetens tillflyktsort”, ett uttryck myntat av arkitekturhistorikerna Göran Lindahl, se Caldenby 2005, s. 496ff.
- 5 Se vidare Ridderstedt 1998.
- 6 De bägge organisationerna bildade 1956 tillsammans Småkyrkorörelsens centralråd för att utgöra en opinionsbildande röst på denna nya, växande arena. Se vidare Eckerdal 1992.
- 7 Rudborg 1957, s. 38.

- 8 För en belysning av den dåtida svenska kontexten i relation till den franska, se Sälde 1988.
- 9 För en genomgående presentation av Art Sacré och dess betydelse för glasmåleriet och konsthistoriskrivningen, se Fuchs 2005.
- 10 Denna pionjärinsats uppmärksammades i Sverige 1953, då Ulf Hård af Segerstad publicerade en artikel om Les Bréseux-glasmålningarna i Paletten, där även bilder på verken förekom, Hård af Segerstad 1953, s. 120–21.
- 11 Historien kring den nonfigurativa konstens plats i katolska kyrkor är dock komplex och många stridigheter kvarstod fram till Andra Vatikankonciliet slut 1968.
- 12 Karlsmo 2005, s. 305.
- 13 Källström 2000, s. 202.
- 14 Även Bergholtz dåvarande samarbetspartner Jan Brazda ställde ut glasmålningar i denna paviljong, där det dessutom visades silver av Sigurd Persson (ett krucifix och en altaruppsats för Åmås kyrka) och av Wiwen Nilsson (bland annat en dopfont och en kråkla), mässhakar av Sofia Widén, Sten Kauppi och Kerstin Person, linnedamast av Alice Lund och nattvardstyg av Arne Gillgren, en kormatta för Sofia Magdalena kyrka i Askersund av Randi Fisher (utförd på Libreria) samt ett verk i järn och glas av Folke Heybroek. Urvalet för denna paviljong gjordes av konstnären Dagmar Lodén.
- 15 Paviljongen för kyrklig konst på H55 ritades, liksom utställningens restaurangbyggnad Parapeten, av arkitekten Bengt Gate.
- 16 Tävligen avgjordes 1953 och förslagen ställdes ut på Röhsska museet i Göteborg och Historiska museet i Stockholm. Johannes Olivegren (1926–89) tog examen vid Chalmers Tekniska Högskola i Göteborg 1952 och startade eget kontor i samma stad två år senare. Han kom även att arbeta som lärare på Chalmers, från 1979 som professor. För mer om hans biografi se Björkman 2001, s. 35–42.
- 17 Björkman 2001, s. 35.
- 18 Björkman 2001, s. 64.
- 19 Vid Bergholtz död 1988 togs Glasverkstan över av glaskonstnären Katarina Gill, dotter till Randi Fisher och Olle Gill (1908–96) som Fisher var gift med 1945–60.
- 20 Jan Brazda (1917–2011) föddes i Rom/Vatikanen och utbildade sig 1934–39 vid Konstakademien i Prag. Hans far Oskar Brazda var tjeckisk konstnär och hans mor den svenska författaren Amelie Posse. Brazda arbetade med måleri, glasmåleri och scenografi.
- 21 Idag har museet bytt namn till Malmö museer och innefattar bland annat Malmö konstmuseum.
- 22 Se till exempel artiklarna (samtliga osignerade) ”Ny teknik i glasmåleri för tillbaka till 1200-talet”, *Göteborgs Posten* 5 mars 1955, ”Glasmålningsutställning” *Göteborgs Tidningen* 4 mars 1955 och Alf Liedholm, 1955, ”Polykroma fönster”, *Form* 3, s. 58–59.
- 23 Osign., ”Första profana glasmålningen pryder Höganäsbolagets kontor” i *Skånska Socialdemokraten* 28 maj 1955. Artikeln publicerades i samband med invigningen av glasmålningarna.
- 24 Erik Olsons glasmålningar i Halmstadskyrkorna Heliga trefaldigheten (1954–55) och Sankt Nikolai (1956) samt Heliga kors kyrka i Ronneby (1955) gjordes i samarbete med Bergholtz. Se vidare Fuchs 1993.



- 25 Fishers glasmålningar var färdiga 1960, men nyinvigningen av kyrkan efter den långa restaureringen skedde först 1961. Dessa behandlas mer ingående i Fagerström 2005, här behandlas dock samarbetet Bergholtz-Fisher-Olivegren endast översiktligt.
- 26 Fisher och Rodhe hade utbildat sig på Konsthögskolan i Stockholm under krigsåren, Fisher 1939-44 och Rodhe 1938-44. Hon hade dessförinnan 1937-39 gått reklamlinjen på Teknis, Tekniska skolan (idag Konstfack).
- 27 Kyrkan i Voxtorp restaurerades efter ett blixtnedslag då den medeltida korväggen raserats. Restaureringsarkitekt var densamma som för Västerås domkyrka: Erik Lundberg.
- 28 Detta blir tydligt bland annat i de glasmålningar Bergholtz under slutet av 1950-talet gjorde för det kapell Olivegren då ritade till Sankta Katharinastiftelsens lokaler i Österskär. Projektet utfördes innan trion inlett sitt samarbete på allvar, varför Bergholtz inledningsvis hade uppdraget i eget namn. Under arbetets lopp involverade han dock alltmer Fisher i processen, varpå målningarnas ursprungliga komposition och färg förändrades.
- 29 Blomquist 1957.
- 30 Uppenbarelsekyrkan i Hägersten uppfördes 1959-61.
- 31 Skälet är, att glasmålningarna för Uppenbarelsekyrkan åtminstone inledningsvis inte var ett åtagande mellan Fisher-Bergholtz och Olivegren, utan endast Bergholtz-Olivegren. Fishers insats i arbetet kom således efter hand och även om hon då nog påverkade både komposition, abstraktionsgrad och färgval i glasmålningarna vilar de i ursprungligen på Bergholtz utgångspunkter.
- 32 Björkman 2001, s. 99.
- 33 Olivegren 1961, s. 8.
- 34 Rappe 1962, s. 183-184.
- 35 Stockholmshotellet var Malmen, numer Scandic Malmen. Skolan i Landskrona heter numer Seminarieskolan och tidningsredaktionen i Sundsvall *Dagbladet Nya Samhället*.
- 36 Arbetet med *Drottningens juvelsmycke* var ett samarbete med Lennart Mörk.
- 37 Kormattan för Sofia Magdalena kyrka i Askersund utfördes av kyrkans textilkammare Libraria och ställdes ut på H55, faktiskt jämte Ralph Bergholtz glasmålningar i paviljongen för kyrklig konst. Ridån för Vantörs kyrka var enbart Fishers, men de kyrkliga textilierna gjorde hon i samarbete med textilkonstnären Kaisa Melanton.
- 38 Blomquist 1957.
- 39 Ralph Bergholtz och Johannes Olivegren, "Kyrkprat". Samtal fört i Göteborg 28 juli 1958, nedtecknat och utskrivet på maskin. I Glasverkstans arkiv, Skäret.
- 40 Olivegren 1959, s. 240.
- 41 Ibidem.
- 42 Ibidem.
- 43 Under tiden hade de dessutom arbetat med ett uppdrag för en frikyrka i Borås, Wesleykyrkan, där Bergholtz och Fisher gjort sex stora blyinfattade glasmålningar, och en glasmålning som blev klar tidigt på året 1962, för ett kapell i Gustavi Domkyrka i Göteborg.
- 44 Björkman 2001, s. 116.
- 45 Bergholtz 1955, s. 17.
- 46 Se vidare Fagerström 2005, s. 107.
- 47 Aurén 1942, s. 217.

- 48 Ibidem, s. 16-17.
- 49 Bergholtz 1955, s. 16.
- 50 Ibidem.
- 51 Bergholtz 1955, s. 17.
- 52 Ibidem.
- 53 Inspirationen kom, som nämnts, ytterst från Bauhaus som var starkt medeltidsinspirerat men redan de tyska expressionisterna, Der Blaue Reiter-gruppen och ännu tidigare William Morris och prerafaeliterna hade så tidigt som under 1800-talet intresserat sig för det medeltida konstskapandet och samhället.
- 54 Karlsmo 2005, s. 208.
- 55 Se vidare Fuchs 2005.
- 56 Se vidare Fagerström 2005. Nutida exempel pekar dock mot en nyorientering vad gäller både marginaliseringen av kvinnliga konstnärer och konst i offentliga rum (även kyrkliga) – för ett svenskt exempel se *Signums svenska konsthistoria* som 1994-2005 gavs ut i 13 band.
- 57 För Rolf Bergh, se Andersson 1982 och Thomelius 1992.
- 58 Swedenmark 2010, s. 30.
- 59 Caldenby 2005.
- 60 Karlsmo 2005, s. 208.
- 61 Caldenby 1998, s. 164.
- 62 Brunius 1961.
- 63 Bergquist 1974, s. 160.
- 64 Prisnämndernas utlåtanden, här citerade ur Björkman 2001, s. 191.
- 65 Byggnadsstyrelsens yttrande angående förslag till Österängskyrkan i Jönköping samt Uppenbarelsekyrkan i Hägersten, här citerade ur Björkman 2001, s. 191.
- 66 Johannes Olivegren, "Meritförteckning för bitr. professor Johannes Olivegren" förråd A 008, FFNS, Göteborg.

## Käll- och litteraturförteckning

### Otryckta källor

- Bergholtz, Ralph & Johannes Olivegren, 1958, "Kyrkprat". Samtal fört i Göteborg 28 juli, nedtecknat och utskrivet på maskin. I Glasverkstans arkiv, Skäret.
- Olivegren, Johannes, "Meritförteckning för bitr. professor Johannes Olivegren" förråd A 008, FFNS, Göteborg.

### Tryckta källor och litteratur

- Andersson, Henrik O., 1982, *Rum för samling. Arbeten av Rolf Bergh*.
- Aurén, Sven, 1942, *Livet i Stockholm. Människor i närbild*.
- Bergholtz, Ralph, "Glasmålning och nutida arkitektur", *Paletten* 1 (s. 16-17).
- Bergquist, Göran, 1974, "Johannes Olivegren som kyrkoarkitekt", *Kyrkan bygger vidare – en krönika i ord och bild*, utg. Lars Ridderstedt (s. 160-62).
- Björkman, Anders, 2001, *Form rörelse ljus. En studie över Johannes Olivegrens kyrkoarkitektur* (diss. Umeå).
- Blomquist, Gustaf, 1957, "Konstnär i arbete: tålmodigt pussel att måla glasfönster till domkyrkan", *Vestmanlands läns tidning* 19 oktober.
- Brunius, Clas, 1961, "Mordet på katedralen. Kyrkan splittrad i Hägersten", *Expressen* 19 december.

- Caldenby, Claes, 1998, "De stora programmens tid. 1960-75", i Claes Caldenby (red.), *Att bygga ett land. 1900-talets svenska arkitektur* (s. 142-69).
- Caldenby, Claes, 2005, "Arkitekturen", *Konsten 1950-1975. Signums svenska konsthistoria* (s. 451-525).
- Eckerdal, Per, 1992, *Småkyrka i storstad. Småkyrkorörelsen i Göteborg 1946-1970. En studie av kyrklig strategi i en växande storstad* (diss.), Lunds universitet.
- Fagerström, Linda, 2005, *Randi Fisher – svensk modernist* (diss.), Lunds universitet.
- Fuchs, Helen, 1993, "Fönster mot himmelen", om Erik Olsons glasmåleri, magisteruppsats i konstvetenskap, Institutionen för konstvetenskap, Lunds universitet.
- Fuchs, Helen, 2005, *Glasmåleri, modernitet och modernism. Studier i glasmåleriets (konst)historia 1851-1955* (diss.), Lunds universitet.
- Hård af Segerstad, Ulf, 1953, "Abstrakta kyrkfönster", *Paletten* 4 (s. 120-21).
- Karlsmo, Emilie, 2005, *Rum för avsked. Begravningskapellens arkitektur och konstnärliga utsmyckning i 1900-talets Sverige* (diss.), Uppsala universitet.
- Källström, Staffan, 2000, *Framtidens katedral. Medeltidsdröm och utopisk modernism*.
- Liedholm, Alf, 1955, "Polykroma fönster", *Form* 3 (s. 58-59).
- Olivegren, Johannes, 1959, "Kyrkobyggandets målsättning", *Arkitektur* 11 (s. 240-242).

- Olivegren, Johannes, 1961, "Kyrkorum och vikväggar" *Profilen* 2 (s. 4-9).
- Osign., 1955, "Första profana glasmålningen pryder Höganäsbolagets kontor", *Skånska Socialdemokraten* 28 maj.
- Osign., 1955, "Glasmålningsutställning", *Göteborgs Tidningen* 4 mars.
- Osign., 1955, "Ny teknik i glasmåleri för tillbaka till 1200-talet", *Göteborgs Posten* 5 mars.
- Rappe, Axel, 1962, *Domus Ecclesiae. Studier i nutida kyrkoarkitektur*.
- Ridderstedt, Lars, 1998, *Adversus populum. Peter Celsing och Sigurd Lewerentz sakralarkitektur 1945-1975* (diss.), Uppsala universitet.
- Gunnar Rudborg, 1957, "Praktiskt om småkyrkobygge", i Berndt Gustafsson (utg.), *Så byggs en småkyrka* (s. 38-46).
- Sjöström, John, 1983, "Yrkesmannen Carl Nyrén", *Arkitektur* 6 (s. 4-7).
- Swedenmark, John, 2010, "Markuskyrkan", *Markuskyrkan*.
- Sälde, Ann-Marie, 1988, *Bo Beskows glasmålningar i Skara domkyrka och deras relation till efterkrigstidens franska glasmåleri* (diss.), Uppsala universitet.
- Thomelius, Börje, 1992, *Spegling av teologi och liturgi. Rolf Berghs kyrkoarkitektur* (diss.), Lunds universitet.

## Lighting architecture and stained glass in 1960s Sweden.

### Artistic collaboration between Johannes Olivegren, Ralph Bergholtz and Randi Fisher

By Linda Fagerström

#### Summary

The development of stained glass in Sweden during the 1950s and 1960s is presented with reference to the partnership between architect Johannes Olivegren (1926-89) and artists Ralph Bergholtz (1908-88) and Randi Fisher (1920-97). The focus of attention is on the artists' studio Glasverkstan (at Skäret near Höganäs, in north-western Skåne), where high modernist notions concerning the practice of medieval art served as a guiding star for an operation characterised by non-hierarchical, collective working methods and an egalitarian view of the different arts. Stained glass underwent many changes during this pe-

riod. The technique, which up till then had been mainly associated with the Church and religiously tinged, figurative and descriptive themes, now came to be used more and more in a secular context. Both in the secular world and in new churches, an abstract, non-figurative approach became increasingly prevalent. To this were added technical advances which presented new opportunities, both through hand-cut, faceted glass or dalle de verre, with thick pieces of glass held in place by a concrete matrix, and in the form of the specially bright glass, created at Glasverkstan, where glass pieces burnt in high tempera-

ture were put together in the traditional lead comes. This change of direction in the field of stained glass took place against the background of turbulent intra-ecclesiastical discussions, both on the continent and in Sweden, concerning the place of the Church in a modern society and the place of art (and stained glass) in a modern church. Other attendant circumstances included large movements of population following the end of the war and the consequent housing demand, which could be accommodated now that the building restrictions necessitated by the years of wartime shortages could be relaxed. Sweden was modernised and urbanised, housing estates and churches were constructed. Kyrkfrämjandet (the Society for Promoting the Building of Churches) in Stockholm and Småkyrkostiftelsen (the Small Churches Foundation) in Göteborg promoted the concept of the small church, epitomising contemporary wishes for the inte-

gration of secular and sacred. (In 1953 Johannes Olivegren won a competition for a small church.) The article goes on to illustrate the importance of Bergholtz's and Fisher's stained glass in Olivegren's vision of an architecture of light in which light would interact with architectural form to create movement. Examples are taken from four projects – Solberg Church in Grums, Biskopsgården Church, Åmotfors Church and Österäng Church in Jönköping. The high-temperature burning technique created by Ralph Bergholtz and his colleague Jan Brazda in the 1950s gave Bergholtz's and Fisher's stained glass a distinctive luminosity capable of serving as a structural element in Olivegren's architecture of light. Finally, the quite negative view taken by architectural historians upon Olivegren's architecture, and the problematic role collective creativity plays in canonical art history is examined in the perspective of historiography.

*Keywords:* Modernist stained glass painting, modernist architecture, Ralph Bergholtz, Randi Fisher, Johannes Olivegren, modernist artistic role, artistic collaboration, historiography