



Jaime J. Ferrer Forés
Jaime J. Ferrer Forés Associate Professor at the Barcelona School of Architecture (ETSAB), Universitat Politècnica de Catalunya-BarcelonaTech (UPC), Spain. Architect and Doctorate in Architecture with European Mention. Extraordinary Doctorate UPC Prize.

Erik and Tore Ahlsén. Mural art

Swedish architects Erik and Tore Ahlsén (1901-1988) (1906-1991) research the architectural significance of the façade, the understanding of its rules, and the ability to express aesthetic emotion. Their constant obsession is the abstract and geometric character of the façade cladding. The abstraction in the decoration, the role of the ornamentation, the figuration and its geometric movement in the murals is exemplified in the urban center of Årsta (1947-1953) and is abstractly developed in the stratified façade of the Civic Centre in Örebro (1957-1965). The façades must respond to their public dimension and brothers Erik and Tore Ahlsén will apply mural art to the urban center of Årsta to give character to the architecture it represents. In Årsta, turning to colored abstraction is the antidote to the linguistic harshness of the environment. In Örebro, the intention of these brothers was not to create a beautiful façade, but rather their architecture responded

to the expressive need of its content. From the documentary materials belonging to the Swedish architects, the research analyses the systematic exploration for the façade cladding of the architectural object, from the abstract figuration that serves as a back drop for the dynamic civic life of the urban center of Årsta to the stratigraphic treatment of the Civic Centre in Örebro.

Keywords:
Erik and Tore Ahlsén; Colour; Mural; Årsta; Örebro

THE ARCHITECTURE AND ERIK Y TORE AHLSEN

Brothers Erik and Tore Ahlsén (1901-1988) (1906-1991) grew up in the Gröndal neighbourhood in Stockholm. Sons of an artisan cabinet maker and since early childhood were in contact with the construction materials in which they would be initially trained in the Construction School of *Kungliga Tekniska Högskolan* (KTH) and later graduated as architects in 1922 and 1934 respectively. Erik developed his artistic skills in the department of decoration in the Technical School (Alenius, 1989). He studied under the tutelage of the mural painter Filip Månsson (1864-1933), who carried out a great number of monumental paintings in the architecture of Stockholm during the first decades of the 19th century. In an interview held in 1980, Erik Ahlsén described his beginnings as a decorative painter: "I started as a painter (...) with Filip Månsson and Olle Hjortzberg. I did not understand how or what I would do. I could not. I just kept asking myself, what should I paint? And finally I discovered this is what I should do. Paint". (Matérn, 1980b).

Erik Ahlsén worked (1926-1946) in the architectural office *Kooperativa Förbundets Arkitektkontor* (KF) where he developed his artist and design interest in interior design, accessories and furniture, combining his artisan training with his artistic talents as a product designer, commercial spaces and industrial buildings.

Upon graduating as an architect, his brother Tore Ahlsén work in the studio of Erik Gunnar Asplund, between 1934 and 1936, and later joined *Kooperativa Förbundets Arkitektkontor* (KF) where he developed various projects and worked exclusively on commercial buildings.

Tore Ahlsén collaborates with Asplund in the extension of the Gothenburg Town Hall and the Bredenberg department store in Stockholm (1933-1935) outlining the modern compositional mechanisms of the façade, manifesting the structural frame and adapting to the character of the pre-existing building. His training in the Asplund studio allowed him to delve into the value of details, the proportion and the use of color to

create certain atmospheres, widen the reach of modern architecture.

After receiving the first prize in the competition to extend the *Kristianstad* Town Hall (1936-1940) with a jury formed by Erik Gunnar Asplund and Paul Hedqvist, the Ahlsén brothers founded their own studio in Stockholm (Adams, 2014).

In *Kristianstad*, they anticipate their interest in the architectural meaning of the façade cladding and in the institutional and representative condition (fig. 1). The emphasis of the two buildings through an articulating intermediate element, set back from the façade, echoes the contextual extension of the Asplund Gothenburg Town Hall. The white of the structure, the yellow of the walls and the stone bands that extend the existing horizontal levels harmonize chromatically with the old courthouse. The plasticity of the project

accentuates the reinterpretation of the classic façade and gives it a plastic quality that harmonizes with the texture of the envelope.

The Ahlséns conceive the project for the urban center of Årsta (1947-1953), south of Stockholm that demonstrates their social ideals and develop a plastic and vernacular work that distances itself from the modern avant-garde and moving closer to the so called Nordic empiricism.

In their extensive professional career, the brothers Ahlsén carried out important urban plans and residential complexes in Finnberget and Henriksdal in Nacka (1947-1948 and 1946-1972) (Matérn, 1980a) combining the diversity of typological scales with the urban vocation of the proposals and strengthening the relationship with nature in the *Kortedala* and *Biskopsgården* complexes in Gothenburg (1951-1957 and 1954-1957).

Fig. 1 - Erik and Tore Ahlsén. Kristianstad Town Hall addition, 1936-1940. ArkDes.



Their experience in interior design of commercial spaces would lead them to create shopping centers *Krämare* in Örebro (1955-1963) (Ahlsén & Ahlsén, 1963) and *Kringlan* in Södertälje (1961-1967) combining a commercial plinth with residential flats. Organized through a gallery of shops, the new shopping centers solve the commercial function and promote the collective gathering and interaction of the community highlighting the collective aspect. The clarity and transparency will characterize the essential modernity of the PUB building in the center of Stockholm (1948-1960) integrating it in the urban space of central Drottninggatan through a large glazed wall that reflects the urban scene (Ahlsén & Ahlsén, 1960).

Highlighting the community aspect, the *Medborgarhuset*, Civic Centre in Örebro (1957-1965) or the town hall of Uppsala (1958-1964) demonstrates the search for the character of the building through the significance of the volumes and the materialization of the façade cladding. The south façade incorporates a ceramic mural with enamel in cold blue tones to the south and redish tones to the west, a work by Lars Abrahamson and Bo Ahlsén, Erik Ahlsén's son. The formal coherence of the plan and the strict geometric composition establishes the formal logic and the constructive coherence. A product of the refined artistic sensibility of the Ahlsén brothers, the formal image of the Civic Centre in Örebro becomes the sensible expression of the internal order (Ahlsén & Ahlsén, 1980).

Transforming the unornamented orthodoxy of modernity, the empirical work of the Ahlsén brothers combines strict functional organization with realism and plasticity of materials. With an artisanal approach, they claim the sensory richness of a total work of art. Their works are awarded with outstanding honors such as the Kasper Sahlin Prize for the PUB commercial building (1963) and the Civic Centre in Örebro (1967) (Caldenby, 1983). Erik Ahlsén will be bestowed the title of Doctor *Honoris Causa* by the University of Chalmers (1978) and both are recognized as honorary professors at KTH.

MURAL ART IN THE COLLECTIVE DWELLING. NEW EMPIRICISM

The artistic and social utopia of the Modern Movement was made known in Scandinavia at the Stockholm Exposition in 1930. The aesthetic and social manifesto conceived by Asplund reflects the emerging structure of the welfare society. After the Stockholm exhibition, the representatives led by Asplund, Markelius and Uno Åhren published the *Acceptera* manifesto (1931) where the eloquent aesthetic and social proclamations are conveyed. Technological optimism and enthusiasm for the avant-garde forge an abstract and utopian formal language that aims to shape the new emerging society (Kidder Smith, 1950). Radical modernity adopted the abstract white walls as a symbol of purity and formal renewal.

In contrast to the radical functionalism, the brothers Erik and Tore Ahlsén devise a more contained modernity tempered with the expressive richness of the materials. Their interest in understanding the abstract and aesthetic logic of the façades concerns all architectural programs, even in collective dwelling, which a priori has greater expressive limitations due to its character. The Sickla Strand residential complex in Nacka (1948-1949) for Ab Atlas Diesel employees is organized into a series of residential blocks with expansive green areas facing outward to Lake Sicklas. The composition of the earth-colored façades with the asymmetrical arrangement of the openings and the balconies is enhanced by an abstract mural that includes a sequence of geometric patterns in different colors. It includes a sequence of geometric patterns in different colors that allow individualizing each community and characterizing the whole (fig. 2).

Modern abstraction involves eliminating unnecessary embellishments. However, the brothers Erik and Tore Ahlsén introduce an aesthetic quality and an architectural distinction to the façades through the use of color or material changes, similar to the urban planning of the so-called Swedish New Empiricism (de Maré, 1948) through residential groups of flats scattered in



Fig. 2 - Erik and Tore Ahlsén. Housing complex on Sickla Strand, Nacka, 1948-1949. Photograph by Holger Elgaard. https://sv.wikipedia.org/wiki/Sickla_strand

wide green areas, sloping roofs, eaves with large overhangs, balconies and with the natural presence of materials, in continuity with the constructive tradition of national romanticism.

MODERN IDEAS AND SOCIAL POLICY

Urban planning and new social housing developments establish the new ideals of the social democracy. Architects Sven Markelius, Eskil Sundahl and Uno Åhren, who were part of the Swedish section of CIAM, develop the post-war urban planning putting into context their original functional approaches.

Sven Markelius played an important role in the urban planning of Stockholm and Uno Åhren in Gothenburg. After the Second World War, urban planning of the new urban developments gave rise new independent districts on the outskirts of the cities. Markelius designs Vällingby district (1950-1954) and Uno Åhren develops the center of Årsta (1947-1953). The urban planning conceived the decentralization of the expansion of the new districts grouped around community centers equipped with collective equipment's providing urban quality in a suburban territory. As Director of the State Association of Cooper-

ative Housing, *Svenska Riksbyggen* (1943-1945), Uno Åhrén develops and promotes social housing made up of residential complexes around community centers. In his work titled *Arkitektur och demokrati* (1942) Åhrén is critical about his functional approach and proposes to develop the idea of "Community Centre" taking into consideration physical, economic and social factors: "The assumption was that all flats should have plenty of sunlight. Residential areas were therefore planned so that low-rise buildings were lined up in a row. But we were forgetting two important things. Firstly, these areas tended to be uniform and boring; there was very little emphasis on creating an environment in which people would be happy. Secondly, we planned the area as if it were only a matter of placing a certain number of people in a certain number of flats. We forgot that beyond merely having an abode, people had various ways of interacting and living together. We overlooked the need to arrange buildings in groups around central areas where people could interact, where there would be playgrounds, club houses, a place for study circles to meet, assembly rooms, libraries, cinemas etc." (Rudberg, 2017).

For Markelius and Åhrén, the districts should create and promote a sense of community. Uno Åhren works with economists and sociologists like, Alva and Gunnar Myrdal, advocates for the Swedish welfare state and social democracy. They promote new ideas of social character in the urban planning that contribute in molding a more participative and democratic citizen. In contrast to the expansive model of the garden city, Åhrén justifies the community and states in 1945: "If one wanted the opposite characteristic one would recommend urban sprawl, which offers neither a natural collective context nor social interests in common" (Mumford, 2000).

Uno Åhrén promoted the plan for the new urban center of Årsta in the south of Stockholm, designed by Erik and Tore Ahlsén, who were recognized for their social commitment and connected with the *Kooperativa Förbundets Arkitektkontor* (KF) directed by Eskil Sundahl.

COLLECTIVE EXPERIMENT

The new urban center of Årsta meant a reaction to the radical functionalism in Sweden. As a critical review of the rational system of the Athens Charter and as an opposition to the determinism of the functional city, the urban planning of the new urban center aimed to justify the community character of the urban complex. As an opposition to the systematic repetition of the isolated modern block, in Årsta the Ahlséns explore the capacity of architecture and urban planning to achieve identity and social cohesion, with the recognition of the inhabitant and their specific place, their environment, to meet the needs and to give sense to the inhabitant as part of a larger group. With the intention of humanizing the functional city, they were drawn to forms and traditional construction materials and to more enclosed spaces. In this way, as stated by Leonardo Benévolo, in Sweden "modern architecture has inherited, directly, the old romantic inspiration, the love for a rich and imaginative visual appearance, for traditional materials, for the picturesque and secluded scenes" (Benévolo, 2007).

An interdisciplinary team of economists, engineers and sociologists, coordinated by the architects, establish the programming of the new urban center. In addition to the unique methodology of urban planning, the Ahlsén brothers promoted the participation of political organizations, representatives of tenant associations, businessmen and neighborhood associations. The premise was that the planning and construction of the Årsta is built on community life. The aim is to achieve a pleasant environment that enriches social welfare and egalitarianism.

ÅRSTA URBAN CENTER

The urban center of Årsta is organized through a set of low-rise blocks around an open pedestrian square that gathers community life (fig. 3). The colors characterize the façades to the square and the community buildings unfold inside the public enclosure (Ahlsén & Ahlsén, 1954).

On one hand, the urban center responds to the alignment with the main avenue and on the other, the different independent and juxtaposed pieces come together forming a composite group that evokes the organicity of traditional architecture. In contrast to the modern orthodoxy, inflections and articulations characterize the central equipment buildings and contrast with the linearity of those that house commercial spaces and offices on the ground floors and apartments and studios on the two upper floors.

In front of the main avenue of Årsta a wooded front is introduced as a prelude to the urban center. The permeability of the ground floors through porches fosters urban continuity and channels the pedes-

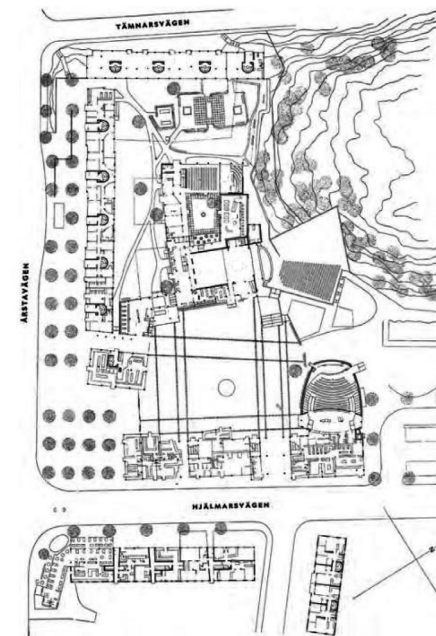


Fig. 3 - Erik and Tore Ahlsén. Plan of the urban center of Årsta, 1947-1953. Ahlsén, E. & Ahlsén, T. (1954) Årsta Centrum, centre of a new Stockholm suburb of 25,000 inhabitants. Byggmästaren, A 12, 269-296.

trian movement towards the central square open to Årsta's main avenue.

The volume of the Cine Forum, as the main piece of the urban complex, exhibits a greater formal richness that contrasts with the linearity of the block that contains the post office, the pharmacy, and shops and on the upper floor the health center and the pharmaceutical laboratory. The Cine Forum, due to its meaning, leads in the ensemble and establishes an intense formal language with the section and volume of the theatre room. An articulated central block, made up of parts, presents a broken front towards the central square and houses the theatre, the cafeteria and a spacious lobby with common areas. The spaciousness of the lobby extends below the theatre's large sloping roof and the staircase leads to the meeting rooms below the expressive roof (fig. 4). The glass façade of the theatre extends into the stands of the open-air theatre, increasing the capacity and versatility of the room and relating the urban complex to the surrounding nature. At the back of the community center, the library, the auditorium, and the set of multipurpose rooms of the civic center are organized around a patio.

Against the regular order, the building unfolds and the singular volumes are grouped around a patio establishing a rear open space where the playground and kindergarten are located. The composition responds to the characteristics of the program and the qualities of the place, giving the various parts meaning and hierarchy in the ensemble. In contrast to the simple juxtaposition of the pieces, the Ahlsén brothers are able to integrate and give them unity through continuity in the expressive treatment of the materials and in the plasticity of the mural art that they introduce on the facades of the square.

REALISM AND MURAL ART

The artistic, expressive and significant question of the facades to the square characterizes the public areas for gathering and leisure. The Ahlsén brothers focused their attention on creating environments that contributed to human wellbeing.



Fig. 4 - Erik and Tore Ahlsén. Hall of the Årsta Theater, 1947-1953. ArkDes. Photograph by Sune Sundahl.

MATERIALS

Erik and Tore Ahlsén enrich the dogmatic and austere construction of the first rationalism. The façades are not ascribed to the orthodoxy of functionalism and reflect the irregular rhythm and asymmetric profiles of the vernacular construction. They continue the Nordic tradition of merging the vernacular with the modern by building a rich and expressive material collage. As Eric Mumford points out, "instead of a modern monumentality and the 'heroic' use of materials, the emphasis was on picturesqueness and variation, with the frequent use of brick and wood" (Mumford, 2000).

The distributive organism of the civic center varies sequentially in the dimensions and heights of the environments that are enhanced by the diversity of materials and the variety of details. The hierarchical distinction of the volumes is complemented by changes in material and structure. The elaborate details express the constructive reality and emphasize the qualities of the materials and finishes. The subtle modeling of the brickwork illustrates the Nordic empiricism of this work.

GEOMETRY

In anticipation of Venturi, the orthogonal frame is fractured and inflected and accommodates the characteristics of the program and the location (Venturi, 1995). As Benévolo states, in contrast to the first rationalist buildings where "the right angle serves above all to generate the composition procedure (...). The use of the oblique angle creates an opposite process of individualization or precision of the forms (...). Architecture loses demonstrative rigor, but acquires more warmth and richness; in short, it expands its range of action" (...) (Benévolo, 2007). The expressive volume of the Cine Forum and the theatre is thus conceived as an angular, broken and fragmented form with cuts and twists, which aims to individualize each part and highlight the plasticity of the work (fig. 5).

LOCUS AND THE CITIZENS

Their ongoing interest in the citizen and in satisfying their needs leads them to demand and build a more humane architecture that provides citizens with a more harmonious community life (Caldenby, Lindvall, Wang, 1998). Reflecting on the humanization of architecture, and specifically on the Finnish pavilion at the 1937 Paris World Exposition, Alvar Aalto states, "One of the most difficult architectural problems is shaping the surroundings of a building on a human scale. In modern architecture, where the rationality of the structural fabric and the mass of the building threaten to dominate, there is often an architectural void in the remaining sections of the site. It would be

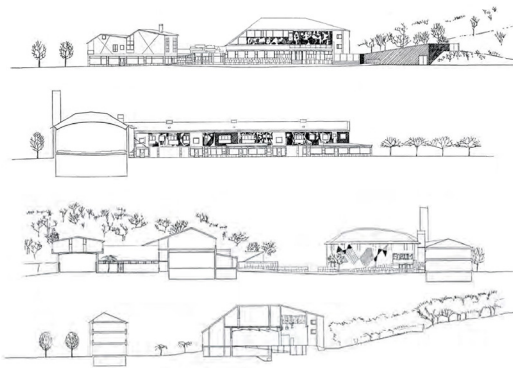


Fig. 5 - Erik and Tore Ahlsén. Elevations and sections of the urban center of Årsta, 1947-1953. Ahlsén, E. & Ahlsén, T. (1954) Årsta Centrum, centre of a new Stockholm suburb of 25,000 inhabitants. Byggmästaren, A 12, 269-296.

Fig. 6 - Erik and Tore Ahlsén. Årsta Town Center Square, 1947-1953. ArkDes. Photograph by Sune Sundahl.



<http://disegnarecon.univaq.it>

good if, instead of filling this void with decorative gardens, the organic movement of people could be incorporated into the configuration of the site in order to create a close relationship between man and architecture" (Frampton, 1998, 199).

The relationship between citizenship and architecture intensified in Årsta through community participation in the design process and in the work (Ferring, 2006). The gentle scale of the building, the free spaces and the wide porches determine public places that promote the socialization of the community. The Årsta town center square becomes a commercial, social and cultural gathering point for all ages and becomes an important model for Swedish suburban construction during the post-war period. The Ahlsén brothers combine in the urban center of Årsta the social commitment of the KF cooperative with the most restrained modernity of Asplund, which moves, in a balanced synthesis, from the romantic trend to the Modern Movement.

COLORS

The abstract, unornamented and smooth white walls of modernity justify formal purification. The white color as a symbol of formal renewal and purity, as a zero degree of significance, becomes the avant-garde aesthetic and artistic resource. Erik and Tore Ahlsén distance themselves from the purist aesthetics of functionalism, and turn to mural art on the facades of the urban center of Årsta. In contrast to the radical universality and abstract perfection of the white, cubic and stripped forms, the facades of the center of Årsta adopt the aesthetic and plastic impulse of mural art (fig. 6).

The color characterizes the façades facing the square and the geometric motifs subtly extend to the brickwork and anticipate the mural art that appears inside the public space (fig. 7). The treatment of the brick joints in different colors gives a texture to the brick walls altering their scale. The light reveals the changes in the texture of the surface that reflect elementary geometric shapes and articulate from repetition. The artist Uno Wallman contributes with a mural that he sketches directly

on the brick wall and is placed in Hjälmarsvägen, defining the access porch to the square. At present this painting is difficult to see since it has been worn away due to meteorological effects.

The brick bonding patterns represents continuity and the choice of polychromy in Årsta responding to the colorless monotony of functionalism justifying, with the mural of colorful geometric motifs, the vitality and perceptual richness of architecture. By choosing the materials and construction systems, the architect's aim is to become closer to the tradition and perceptions of a human architecture. To emphasize the civic and representative character of the urban center, they abandon the normal resources of compositional expressiveness and solemn monumentality and adopt the artistic mechanisms of mural art. The empirical compositional mechanisms and the figurative value of the constructed elements are complemented by the graphic and colorful qualities of the abstract mural that were previously tested in the Sickla Strand urban complex in Nacka (1948-1949).

The large murals located on the façades of the Cine Forum, the theatre, the public health building and the commercial building dominate the large community space. Leaning on the walls of

Fig. 7 - Erik and Tore Ahlsén. Brick facades and geometric patterns in Årsta, 1947-1953. ArkDes. Photograph by Sune Sundahl.



the buildings, the murals painted by the Ahlsén brothers reflect this dual status of architect and artist. Together with the collaborators and the architects they paint the wall surfaces as a personal experiment (fig. 8).

As an expressive resource, the Ahlsén brothers trace on the façades a sequence of geometric patterns with solid colors that reflect their pictorial sensitivity. Evoking the neo-concrete painting that claims the primacy of color, shape and plane as specific values, the use color on the walls adopts tertiary or broken colors without halftones, gradations or gradual transitions.

The façades facing the square have different geometric and chromatic motifs. The orientation modifies the colors (Arnheim, 2015) and on the representative façade of the Cine Forum they apply black and earthy colors (fig. 9). The wall displays a diagonal pattern with black, white, and red fields against a light grey background. The instability of the large geometric patterns of lines and arc segments visually expand beyond the limits of the wall. The dynamism of the mural contrasts with the formal tension established by the porch and the luminous sign with the lettering "Forum".

On the façade of the theatre, the pictorial murals harmonize chromatically with the carpentry and metal covering. On the west side, warm colors predominate (fig. 10). In *Polychromie Architectural*, Le Corbusier states: "Red (and its brown, orange hues, etc....) fixes the wall, affirming its exact location, its dimension, its presence" (Sancho Osinaga, 2000). As a counterpoint to the transparency of the access porch and the luminous sign "Årsta Centrum", the chromatic warmth, saturated colors and curvilinear series in continuous movement on the wall surface reflect the vitality of the compositions. On the façade opposite of the public health and commercial building, the two-dimensionality of the mural art is amplified and expanded in the space, creating a perceptual depth (fig. 11). Mural art produces an interior space (fig. 12). On a continuous coating of green and yellow they draw rhythmic geometric compositions combining blue, white and ochre figures (fig. 13). For Le Corbusier, "Blue and its green compounds" 'create space',

<http://disegnarecon.univaq.it>



Fig. 8 - Erik, Tore Ahlsén and their collaborators drawing the Årsta mural. Caldenby, C., Lindvall, J., Wang, W. (1998). Sweden. Munich-Nueva York: Prestel-Verlag.

Fig. 9 - Erik and Tore Ahlsén. The Forum cinema in Årsta, 1947-1953. ArkDes. Photograph by Sune Sundahl.



Fig. 10 - Erik and Tore Ahlsén. The Årsta Theater, 1947-1953. ArkDes. Photograph by Sune Sundahl.

Fig. 11 - Erik and Tore Ahlsén. The Årsta Socio-Sanitary and Commercial Block, 1947-1953. ArkDes. Photograph by Sune Sundahl.



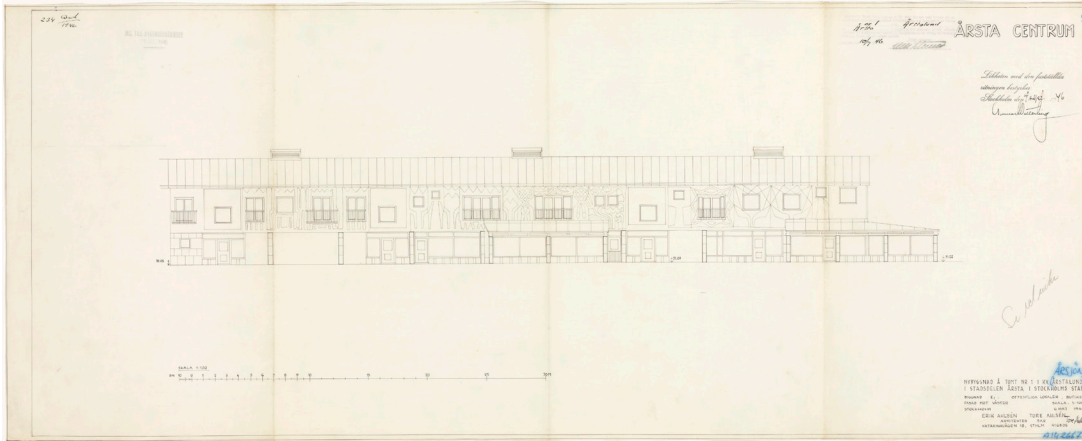


Fig. 12 - Erik and Tore Ahlsén. Façade with the mural of the urban center of Årsta, 1946. Stockholms byggnadsritningar. <http://www.stockholmsbyggnadsritningar.se/i-arsta-centrum/>.

Fig. 13 - Erik and Tore Ahlsén. The mural art of the urban center of Årsta, 1947-1953. Stockholms stadsmuseum. Photography by Ingrid Johansson. <https://stockholmskallan.stockholm.se/post/11409>



<http://disegnarecon.univaq.it>

give distance, create an atmosphere, move the wall away, making it more discreet, raising its quality of firmness by interposing a certain atmosphere” (Sancho Osinaga, 2000). The volumetric richness and plasticity of the walls interact with the richness of the color of the facades and the formal use that modifies perception.

Color alters the perception of the volumes and modifies the space, emphasizing the architectural form or decomposing the volume (Serra Lluch, J., García Codoñer, Á. & Llopis Verdú, J., 2009). Mural painting re-defines the architectural elements on which it is superimposed, providing a simultaneously two-dimensional and three-dimensional image. It alters the scale and re-defines the perception of the dimensions of the windows or the depth of the walls. As Gio Ponti states in *Domus* journal, “In Stockholm I had already seen some houses in which the skin (to use a figurative expression) of the building material was broken by the emergence of triangles of color. It was a first, and possibly inevitable, victory of fantasy over rationalism” (Ponti, 1952). At Årsta, mural art is the vehicle for projecting the vitality of the aesthetic expression of colors, shapes and rhythms and embodying the architects’ social ideals.

In 1949, Alfred Roth publishes the article entitled

“*Von der Wandmalerei zur Raummalerei*” (From mural painting to spatial painting) (Roth, 1949) where he reflects on color in architecture. For Roth, modern architecture offers surfaces for a painting that is not only mural, but also spatial which assumes a role that is not only superficial, but also an integral volumetric element of the building. Thus, the murals qualify the architecture and modify the perception of space (Vallespín Muniesa, 2014). Through color, wall painting dilutes the walls and geometric motifs accelerate perception and generate a sense of movement of lines and forces. The urban condition of the abstract mural reaches significance and presence from the distant and near scale, enriching the perceptual experience.

Fernand Léger in “*Color in Architecture*” affirms that Le Corbusier “gave us the gift of the white wall. A completely white wall is a beautiful thing. The cult of emptiness” (Sancho Osinaga, 2000). In contrast to the void understood as the absence of the public, in Årsta the mutual interaction of mural art and architecture qualifies the space and establishes a more humane environment. In 1966, the bronze sculptural group entitled “*Gycklarna*” by Bror Marklund was incorporated into the square, intensifying the artistic ensemble with citizens in the center.

STRATIFICATION

Their preference for the expression of the texture of the cladding is developed at the Civic Centre in Örebro (1957-1965). After completing the construction of the Krämaren department store in Örebro (1955-1963), and opening an office in central Söder to encourage the participation of the main community representatives, they were commissioned to build a new civic center (Grafe, 2008). The Ahlsén brothers distance themselves from the unique function of rationalist orthodoxy, where form represents function, and from the manifestation of the expressiveness of the composition by parts and organize the various collective programs in a representative urban building at the service of citizens (Caldenby, 1990). Underlining



Fig. 14 - Erik and Tore Ahlsén. Medborgarhuset, Civic Centre in Örebro, 1957-1965. Örebro läns museum. Photograph by Anders Andersson. <https://digitaltmuseum.se/021016208898/medborgarhuset>.

the public place and urban continuity, the marked emphasis on the cladding of the building as a distinctive feature of the character is embodied in the expressive use of the materials (fig. 14). Compared to the treatment of surfaces, the plasticity of the envelope derives from the superposition of independent horizontal layers. Through the stratification, the elevations adopt a three-dimensional configuration that reveals the juxtaposition of the activities of the center.

The civic center as a social condenser is organized as programmatic layers that are setback: a completely glazed ground floor, with wide porches comprising the lobby, the theatre, the youth multipurpose space and various commercial spaces, and a glazed first floor that groups classrooms,

workshops and exhibition spaces (fig. 15). The administrative program for different social groups and local unions is developed on the third and fourth floors, which adopt modern *fenêtres en longueur* (strip windows) combined with the material plasticity of the wooden walls and the texture of the stone cladding that crowns the building.

As the Ahlsén brothers point out, "to achieve the greatest possible freedom on the ground floor, the elevator core and the main staircases have been located on the façades and corners of the building" (Ahlsén and Ahlsén, 1965). The curved symmetrical walls of the meeting rooms indicate the autonomy of the compartmentalization with respect to the structural order and make reference to the curved courtrooms of the Asplund

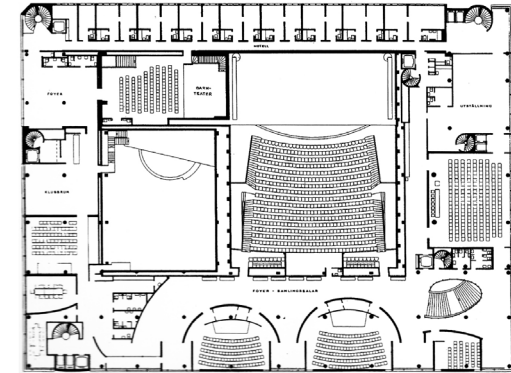
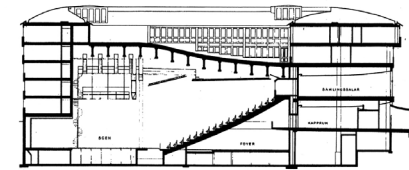


Fig. 15 - Erik and Tore Ahlsén. Plan and cross section of the Civic Centre in Örebro, 1957-1965. Ahlsén, E. & Ahlsén, T. (1965). Civic centre, Örebro. Arkitektur, 5, 138-150.

Gothenburg Town Hall.

Surrounding a central core that houses the main theatre hall, the multipurpose space for young people and a smaller auditorium, the profound bay that correspond to the offices are organized and, to the north, the narrow bay that contains the hotel rooms. Defined by the administrative perimeter the central core is finished off with a sloping landscaped courtyard that assumes the acoustic form of the theatre. The sloping section of the patio of theatre's seats defines the dynamism of the spatial sequence of the foyer and the material and artisan treatment of the walls determines the interior warmth and the sensorial richness that dialogue with the layering of the exterior cladding. The expressive potential of the façade is devel-

oped in the construction of the Uppsala Town Hall (1958-1964). With the motto "Fröja's Hall", Erik and Tore Ahlsén obtained the first prize with a poetic project organized around a central patio. The watercolor of the competition reflects the collective character of the courtyard and the reflections and textures of the façades enrich the boundary between the interior and exterior (fig. 16). With effects of light, the spatial and visual complexities of the glazed facing dilute the limits and reflect the changing colors of the sky.

Only two wings that house administrative functions are built from the competition project. Compositional clarity and formal logic define the regular order of the porticoed structure that separates from the façade allowing the creation of a continuous cladding. The façade combines the modern *fenêtres en longueur* with the stone cladding of the windowsills tested at the Civic Centre in Örebro. In the patio, the cladding alternates bands with continuous fronts of a ceramic mural, with enamel in cold blue tones to the south and reddish to the west, the work of Lars Abrahamson and Bo Ahlsén, son of Erik Ahlsén, generating a virtually continuous and artistically facing vibrant façade.

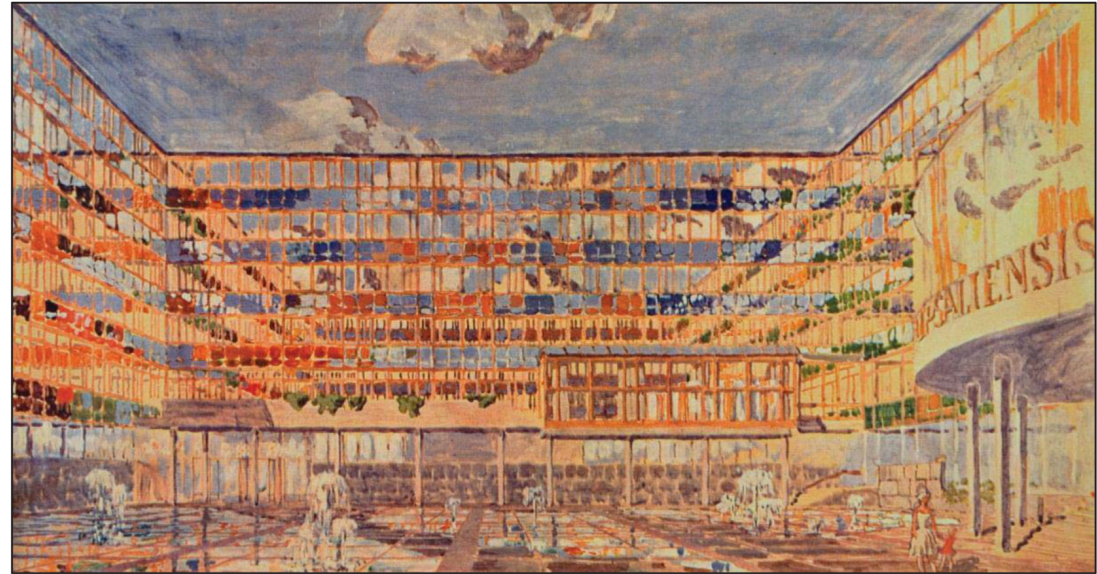


Fig. 16 - Erik and Tore Ahlsén. Competition perspective of the Uppsala Town Hall, 1958. Lundgren, P. (2013) Kulturhistorisk utredning av Stadshuset Uppsala. Uppsala: Upplandsmuseet.



Fig. 17 - Erik and Tore Ahlsén. Ceramic mural of the Uppsala Town Hall, 1958-1964. Upplandsmuseet. Photograph by Marja Erikson. <https://digitaltalmuseum.se/011013958246/upsala-stadshus-kvarteret-frigg-vaksalagatan-15-upsala-2006>



Fig. 18 - Erik and Tore Ahlsén. The mural art of the urban center of Årsta, 1947-1953. Photograph by Gustaf Cronquist. Stockholms stadsmuseum. http://digitalastadmuseet.stockholm.se/fotoweb/archives/5021-Historiska-fotografier/Skiss_2/1059/SSMDIA007321S.jpg.info

The dissolution of the materiality of the façade is completed in the transparency of the PUB commercial building in downtown Stockholm (1948-1960), integrating into the urban space of central Drottninggatan, through large glazed walls that simultaneously reflect the continuity of the urban scene and commercial activity in the interior (Vallespín Muniesa, Cervero Sánchez, Cabodevilla-Artieda, 2017).

CONCLUSION

The architecture of the Ahlsén brothers reflects craftsmanship and vernacular tradition in an everyday expression of wellbeing and democracy. Årsta's new urban center captures their social desires and artistic concerns.

In contrast to the commuter towns that lack atmosphere and character, the collective interests of the Ahlsén brothers bring to life in Årsta a focus of ur-

banity, around which the community life of the district takes place. In contrast to the autonomy of the work with respect to the social context, his work is nourished by the social reality of the environment and promotes the interaction of the community. They reject rationalistic linguistic reductionism and propose an architecture that incorporates the cultural conventions of the constructive tradition, social realities and community aspirations.

With a clear urban vocation, the pictorial murals that the brothers introduce in Årsta represent community dreams and aspirations, embodying, as Sullivan claimed, the ambition to make modern buildings “dressed in poetic fantasy clothing” (Sullivan, 1959). Their empirical and artisanal approach justifies the sensory richness of a total work of art that underlines the collective dimension. As Gio Ponti points out, “To what shall we dedicate those “street walls” which are our façades –the only false expression of architecture we have until we can ‘forever’ build a free-standing buildings? We will dedicate them to the arts, to the abstract myths of the arts today, to artists. I immediately think of them as giant embellishments for facades in black and white or colored marble, adding sound, song and imagination to our streets, our squares, our urban landscape” (Ponti, 1952). In the works of the Ahlsén brothers art and architecture engage in the architectural meaning of the façade plane. For Van Doesburg, in the end only the surface is essential for architecture. Man does not live in the materiality of what is built, but in the atmosphere evoked by the surface. The color on the flat façade acts like painting in a frame providing depth as a “pictorial extension of space” (Piñón, 2008). In Årsta, the use of color for the mural and the vivacious outlines of the architects are a symbol of their social convictions and aesthetic values.

REFERENCES

- Adams, N. (2014). *Gunnar Asplund's Gothenburg*. Pennsylvania State University Press.
- Ahlsén, E. & Ahlsén, T. (1954) Årsta Centrum, centre of a new Stockholm suburb of 25,000 inhabitants. *Byggnästaren*, 12, 269-296.
- Ahlsén, E. & Ahlsén, T. (1960). PUB department store, Stockholm. *Arkitektur*, 12, 252-257.
- Ahlsén, E. & Ahlsén, T. (1963) Shopping centre and block of flats, Örebro. *Arkitektur*, 11, p. 300-307.
- Ahlsén, E. & Ahlsén, T. (1965). Civic centre, Örebro. *Arkitektur*, 5, 138-150.
- Ahlsén, E. & Ahlsén, T. (1980). Ahlsénarna. Bakgrunden. Färdigställda byggnader. Medarbetare genom åren. *Arkitektur*, 6, 5-6.
- Alenius, H. (1989). Erik Ahlsén 1901-1988. *Arkitektur*, 1, 51-52.
- Arnheim, R. (2015). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial.
- Benévolo, L (2007). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Caldenby, C. (1983). Erik and Tore Ahlsén. In G. Lundahl (ed), *Recent Developments in Swedish Architecture. A Reappraisal* (pp.158-161) Uppsala: The Swedish Institute.
- Caldenby, C. (1990) *Erik och Tore Ahlséns Medborgarhus i Örebro*. Stockholm: Arkitektur förlag.
- Caldenby, C., Lindvall, J., Wang, W. (1998). *Sweden*. Munich-Nueva York: Prestel-Verlag.
- Cervero Sánchez, N. (2017). La rehabilitación urbana del Poblado Dirigido de Caño Roto (Madrid). Análisis del modelo de intervención. Ciudad y Territorio. *Estudios Territoriales*, 194, 699-712.
- de Maré, E. (1948). The New Empiricism: Antecedents and Origins of Sweden's Latest Style. *Architectural Review*, 103, 9–11.
- Ferring, M. (2006). *Dionysos på Årsta torg – färgfrågan i svensk efterkrigsarkitektur*. Stockholm: KTH.
- Frampton, K. (1998). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Grafe, C. (2008). Inventing a Decorum for Collective Experience. Erik and Tore Ahlsén's Medborgarhus in Örebro. *Oase Journal*, 74, 10-25.
- Kidder Smith, G. E. (1950). *Sweden Builds*. London: Architectural Press.
- Lundgren, P. (2013) *Kulturhistorisk utredning av Stadshuset Uppsala*. Uppsala: Uplandsmuseet.
- Matérn, Å. (1980a). Erik och Tore Ahlsén i samtal. Finnberget, Nacka. Man måste kräva en återgång till smälhuset. *Arkitektur*, 6, 30.
- Matérn, Å. (1980b). Varför ska det just vara ben på bordet? Intervju med konstnären Ivan Larson och Erik och Tore Ahlsén. *Arkitektur*, 6, 37.
- Mumford, E. (2000). *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*. Cambridge, London: The MIT Press.
- Piñón, H. (2008). *El formalismo esencial de la arquitectura moderna*. Barcelona: Edicions UPC.
- Ponti, G. (1952). Astrattismo per una facciata. *Domus*, 267, 61-63.
- Roth, A. (1949). Von der Wandmalerei zur Raummalerie. *Werk*, 36, 52-58.
- Rudberg, E. (2017). *Sven Markelius and Uno Åhrén*. Stockholm. Royal Swedish Academy of Engineering Sciences.
- Sancho Osinaga, J. C. (2000). *El sentido cubista de Le Corbusier*. Madrid: Munilla-Leria.
- Serra Lluch, J., García Codoñer, Á. & Llopis Verdú, J. (2009). Aportaciones al colorido de la modernidad “made in Italy”: Piero Bottoni y la gradación cromática que nunca fue. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 14, 180-187.
- Sullivan, L. H. (1959). *Charles con un arquitecto*. Buenos Aires: Infinito.
- Vallespín Muniesa, A. (2014). *El espacio mural*. Buenos Aires: Diseño.
- Vallespín Muniesa, A., Cervero Sánchez, N. & Cabodevilla-Artieda, I. (2017). The Resor House collages by Mies van der Rohe as phenomenal transparency. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 31, 140-149.
- Venturi, R. (1995). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

Erik y Tore Ahlsén. Arte mural

LA ARQUITECTURA DE ERIK Y TORE AHLSEN

La infancia de los hermanos Erik y Tore Ahlsén (1901-1988) (1906-1991) transcurre en el barrio de Gröndal en Estocolmo. Hijos de un artesano ebanista, desde su niñez establecen un contacto directo con los materiales de construcción que les llevará a formarse inicialmente en la escuela de construcción Kungliga Tekniska högskolan (KTH) y posteriormente como arquitectos titulándose en 1933 y 1934 respectivamente. Erik educó sus aptitudes artísticas en el departamento de decoración de la Escuela Técnica (Alenius, 1989). Estudió con el pintor mural Filip Månsson (1864-1933), que realizó una gran cantidad de pinturas monumentales en la arquitectura de Estocolmo durante las primeras décadas del siglo XIX. En una entrevista en 1980, Erik Ahlsén describió el comienzo de su carrera

como pintor decorativo: “Comencé como pintor (...) con Filip Månsson y Olle Hjortzberg. No entendía cómo o qué haría. No pude, solo reflexioné y reflexioné. ¿Qué debería pintar? Y finalmente descubrí que eso era lo que se debía hacer: pintar” (Matérn, 1980b).

Erik Ahlsén trabajó (1926-1946) en la oficina de arquitectura de la Cooperativa Förbundets Arkitektkontor (KF) donde desarrolla sus inquietudes artísticas en el diseño de interiores, accesorios y muebles, combinando su formación artesanal con sus dotes artísticas como diseñador de productos, locales comerciales y edificios industriales.

Tras titularse como arquitecto, su hermano Tore Ahlsén trabaja en el estudio de Erik Gunnar Asplund, entre 1934 y 1936, y posteriormente se incorpora también a la Cooperativa Förbundets Arkitektkontor (KF) desarrollando proyectos diversos y especializándose en

edificios comerciales.

Tore Ahlsén colabora con Asplund en la Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo y en los Almacenes Bredenberg en Estocolmo (1933-1935) perfilando los mecanismos compositivos modernos de la fachada, manifestando la retícula estructural y adecuándose al carácter del edificio preexistente. Su formación en el estudio de Asplund le permitirá profundizar en el valor de los detalles, las proporciones y en el uso del color para crear determinados ambientes, ampliando el alcance de la modernidad arquitectónica.

Tras obtener el primer premio del concurso para la ampliación del Ayuntamiento de Kristianstad (1936-1940), con un jurado formado por Erik Gunnar Asplund o Paul Hedqvist, los hermanos Ahlsén fundan su propio estudio en Estocolmo (Adams, 2014).

En Kristianstad, anticipan su interés por la

significación arquitectónica del plano de la fachada y por la condición institucional y representativa (fig. 1). El énfasis de los dos edificios mediante un cuerpo intermedio articulador, retrasado del plano de la fachada, evoca la extensión contextual del ayuntamiento de Asplund en Gotemburgo. El blanco de la estructura, el amarillo de la plentería y las bandas de piedra que prolongan los niveles horizontales existentes armonizan cromáticamente con el antiguo palacio de justicia. La plasticidad del proyecto acentúa la reinterpretación de la fachada clásica y le dota de una cualidad plástica que armoniza con la textura de la envolvente.

Los hermanos Ahlsén desarrollan el proyecto del centro urbano de Årsta (1947-1953), al sur de Estocolmo, que ilustra sus ideales sociales y materializa una obra plástica y vernácula que se aleja de la vanguardia moderna y se aproxima al denominado empirismo nórdico. En su dilatada trayectoria profesional, los hermanos Ahlsén realizan importantes planes urbanísticos y conjuntos residenciales en Finnberget y Henriksdal en Nacka (1947-1948 y 1946-1972) (Matérn, 1980a) combinando la diversidad de las escalas tipológicas con la vocación urbana de las propuestas e intensificando la relación con la naturaleza en los complejos de Kortedala y Biskopsgården en Gotemburgo (1951-1957 y 1954-1957).

Su experiencia en el interiorismo de locales comerciales les llevará a desarrollar los grandes almacenes Krämaren en Örebro (1955-1963) (Ahlsén & Ahlsén, 1963) y Krinnglan en Södertälje (1961-1967) combinando un zócalo comercial con bloques residenciales. Organizados a través de galerías de tiendas los nuevos centros comerciales resuelven la función comercial y propician el encuentro colectivo y la interacción de la comunidad subrayando la dimensión colectiva. La claridad y la transparencia caracterizará la modernidad esencial del edificio PUB en el centro Estocolmo (1948-1960) integrándose en el espacio urbano de la céntrica Drottning-

gatan mediante unos grandes paramentos acristalados que reflejan la escena urbana (Ahlsén & Ahlsén, 1960).

Subrayando la dimensión comunitaria, el Medborgarhuset, Centro cívico en Örebro (1957-1965) o el Ayuntamiento de Uppsala (1958-1964) manifiestan también la búsqueda del carácter del edificio mediante la significación de los volúmenes y la materialización de los paramentos. En la fachada sur incorpora un mural cerámico con esmalte en tonos azules fríos al sur y rojizos al oeste, obra de Lars Abrahamson y Bo Ahlsén, hijo de Erik Ahlsén. La organización de los recorridos y el estricto control geométrico determinan la lógica formal y la coherencia constructiva. Producto de la refinada sensibilidad artística de los hermanos Ahlsén, la imagen formal del Centro cívico en Örebro se convierte en la manifestación sensible del orden interno (Ahlsén & Ahlsén, 1980).

Enriqueciendo la ortodoxia desornamentada de la modernidad, la empírica obra de los hermanos Ahlsén combina la estricta organización funcional con el realismo y la plasticidad de los materiales en una aproximación artesanal que reivindica la riqueza sensorial de una obra de arte total. Su obra obtiene relevantes distinciones como el Premio Kasper Sahlin otorgado al edificio comercial PUB (1963) y el Centro cívico en Örebro (1967) (Caldenby, 1983). Erik Ahlsén será investido Doctor Honoris Causa por la Universidad de Chalmers (1978) y ambos son reconocidos como profesores honorarios en el KTH.

ARTE MURAL EN LA VIVIENDA COLECTIVA. NEW EMPIRICISM

La utopía artística y social del Movimiento Moderno se difunde en Escandinavia en la Exposición de Estocolmo de 1930. El manifiesto estético y social concebido por Asplund refleja la incipiente constitución de la sociedad del bienestar. Tras la muestra de Estocolmo, los representantes liderados por

Asplund, Markelius y Uno Åhren publican el manifiesto *Acceptera* (1931) donde se manifiestan las elocuentes proclamas estéticas y sociales. El optimismo tecnológico y el fervor vanguardista forjan un lenguaje formal abstracto y utópico que pretende conformar la nueva sociedad emergente (Kidder Smith, 1950). La modernidad radical adoptó los abstractos paramentos blancos como símbolo de pureza y renovación formal.

Frente al funcionalismo radical, los hermanos Erik y Tore Ahlsén trazan una modernidad más contenida atemperada con la riqueza expresiva de los materiales. El interés de los hermanos Erik y Tore Ahlsén por entender la lógica abstracta y estética de las fachadas atañe a todos los programas arquitectónicos incluso en la vivienda colectiva que a priori presenta unas mayores limitaciones expresivas debido a su carácter. El conjunto residencial de Sickla Strand en Nacka (1948-1949) para los empleados de Ab Atlas Diesel se organiza en una serie de bloques residenciales con amplias zonas verdes abiertos al lago Sicklas. La composición de las fachadas de color tierra con la asimétrica disposición de los huecos y los balcones se enriquece con un abstracto basamento que incluye una secuencia de patrones geométricos en diferentes colores que permiten individualizar cada comunidad y caracterizar el conjunto (fig. 2).

La moderna abstracción conlleva suprimir lo ornamentalmente superfluo. Sin embargo, los hermanos Erik y Tore Ahlsén introducen una calidad estética y una distinción arquitectónica en las fachadas mediante el uso del color o cambios de material, aproximándose a la planificación urbanística del denominado nuevo empirismo sueco (de Maré, 1948) mediante las agrupaciones residenciales de bloques dispersos en amplias zonas verdes, cubiertas inclinadas, aleros de grandes voladizos, balcones y con la presencia natural de los materiales, en continuidad con la tradición constructiva del romanticismo nacional.

IDEALES MODERNOS Y POLÍTICA SOCIAL

La planificación urbanística y las nuevas promociones de viviendas sociales desarrollan los nuevos ideales de la socialdemocracia. Los arquitectos Sven Markelius, Eskil Sundahl y Uno Åhrén, que formaron parte de la sección sueca del CIAM, desarrollarán la planificación urbanística de la posguerra matizando sus iniciales planteamientos funcionalistas.

Sven Markelius desempeñó un importante papel en la planificación urbanística de Estocolmo y Uno Åhrén en Gotemburgo. Tras la Segunda Guerra Mundial, la planificación urbanística de las nuevas configuraciones urbanas da lugar a nuevos distritos independientes en el extrarradio de las ciudades. Markelius proyecta el distrito de Vällingby (1950-1954) y Uno Åhrén desarrolla el centro de Årsta (1947-1953). La planificación urbanística prevé una descentralización de la expansión en nuevos distritos agrupados en torno a centros comunitarios provistos de equipamientos y dotaciones colectivas, proporcionando una calidad urbana en un territorio suburbano.

Como director de la Asociación Estatal de Cooperativas de Viviendas, Svenska Riksbyggen (1943-1945), Uno Åhrén desarrolla y promueve un modelo de vivienda social formado por agrupaciones residenciales en torno a centros de actividades comunitarias. En su obra titulada *Arkitektur och demokrati* (1942) Åhrén hace autocrítica de sus planteamientos funcionalistas y propone desarrollar la noción del "Community Centre" teniendo en cuenta factores físicos, económicos y sociales: "The assumption was that all flats should have plenty of sunlight. Residential areas were therefore planned so that low-rise buildings were lined up in a row. But we were forgetting two important things. Firstly, these areas tended to be uniform and boring; there was very little emphasis on creating an environment in which people would be happy. Secondly, we planned the area as if it were only a matter of placing a certain number of peo-

ple in a certain number of flats. We forgot that beyond merely having an abode, people had various ways of interacting and living together. We overlooked the need to arrange buildings in groups around central areas where people could interact, where there would be playgrounds, club houses, a place for study circles to meet, assembly rooms, libraries, cinemas etc." (Rudberg, 2017).

Para Markelius y Åhrén, los distritos deberían crear y promover un sentido de comunidad. Uno Åhrén trabaja con economistas y sociólogos, como Alva y Gunnar Myrdal promotores del estado de bienestar sueco y la socialdemocracia. Promueven nuevas ideas de carácter social en la planificación urbanística que contribuyen a formar un ciudadano más participativo y democrático (Cervero Sánchez, 2017). Frente al modelo expansivo de la ciudad jardín, Åhrén reivindica lo comunitario y afirma en 1945: "If one wanted the opposite characteristic one would recommend urban sprawl, which offers neither a natural collective context nor social interests in common" (Mumford, 2000).

Uno Åhrén fue el promotor del plan para el nuevo centro urbano de Årsta en el sur de Estocolmo, que fue proyectado por Erik y Tore Ahlsén, reconocidos por su compromiso social y por su vinculación con la Kooperativa Förbundets Arkitektkontor (KF) dirigida por Eskil Sundahl.

EXPERIMENTO COLECTIVO

El nuevo centro urbano de Årsta supuso una reacción al funcionalismo radical en Suecia. Como revisión crítica del sistema racional de la Carta de Atenas y como oposición al determinismo de la ciudad funcional, la planificación urbanística del nuevo centro urbano pretende reivindicar el carácter comunitario del conjunto urbano. Como oposición a la sistemática repetición del bloque aislado moderno, en Årsta se explora la capacidad de la arquitectura y el urbanismo de lograr identi-

dad y cohesión social, con la identificación del habitante y su lugar específico, su ambiente, atendiendo a sus necesidades y dando sentido al habitante como parte de un grupo más amplio. Con la voluntad de humanizar la ciudad funcional, recurren a las formas y materiales de construcción tradicionales y a espacios urbanos más acotados. Como señala Leonardo Benévolo, en Suecia "la arquitectura moderna hereda así, directamente, la antigua inspiración romántica, el amor por una rica y fantástica apariencia visual, por los materiales tradicionales, por los ambientes pintorescos y recogidos" (Benévolo, 2007, 636).

Un equipo interdisciplinar de economistas, ingenieros y sociólogos, coordinado por los arquitectos, establecen la programación del nuevo centro urbano. Además de la singular metodología de la planificación urbana, los hermanos Ahlsén promovieron la participación de las organizaciones políticas, representantes de asociaciones de inquilinos, empresarios y asociaciones vecinales. La premisa era que la planificación y construcción del centro Årsta se basaba en la vida comunitaria. Se pretende lograr un entorno agradable que potencie el bienestar social y el igualitarismo.

CENTRO URBANO DE ÅRSTA

El centro urbano de Årsta se organiza mediante un conjunto de bloques de baja altura en torno a una plaza peatonal abierta que acoge la vida comunitaria (fig. 3). El color caracteriza las fachadas a la plaza y las dotaciones comunitarias se despliegan en el interior del recinto público (Ahlsén & Ahlsén, 1954).

El centro urbano por un lado responde a la alineación con la avenida principal y por otro, las distintas piezas independientes y yuxtapuestas se reúnen formando un conjunto compuesto que evoca la organicidad de la arquitectura tradicional. Frente a la ortodoxia moderna, las inflexiones y articulaciones caracterizan el bloque central de equipamientos y contrastan con la linealidad de los

bloques que albergan locales comerciales y oficinas en las plantas bajas y apartamentos y estudios en las dos plantas superiores.

Frente a la avenida principal de Årsta se introduce un frente arbolado como antesala al centro urbano. La permeabilidad de las plantas bajas mediante porches propicia la continuidad urbana y canaliza el tránsito hacia la plaza central abierta a la avenida principal de Årsta. El volumen del Cine Forum, como pieza protagonista del conjunto, exhibe una mayor riqueza formal que contrasta con la linealidad del bloque que contiene la oficina postal, la farmacia, comercios y en la planta alta el centro de salud y el laboratorio farmacéutico. El Cine Forum, por su significado, protagoniza el conjunto y establece una intensa dialéctica formal con la sección y el volumen de la sala del teatro. Un articulado bloque central, compuesto por partes, presenta un frente quebrado hacia la plaza central y aloja el teatro, la cafetería y un amplio vestíbulo con zonas comunes. La espacialidad del vestíbulo se extiende bajo la gran cubierta inclinada del teatro y la escalera conduce a las salas de reuniones situadas bajo la expresiva cubierta (fig. 4). El fondo acristalado del teatro se prolonga en el graderío del teatro al aire libre ampliando el aforo y la polivalencia de la sala y relacionando el conjunto con la naturaleza circundante. En la parte posterior del centro comunitario se organiza, en torno a un patio, la biblioteca, el auditorio y el conjunto de salas polivalentes del centro cívico. Contradiendo el orden regular, el edificio se despliega y los volúmenes singulares se agrupan en torno a un patio estableciendo un espacio abierto posterior donde se sitúa el parque infantil y la guardería. La composición responde a las características del programa y a las cualidades del lugar, otorgando a las diversas partes el significado y la jerarquía en el conjunto. Frente a la simple yuxtaposición de las piezas, los hermanos Ahlsén consiguen integrarlas y dotarlas de unidad mediante la continuidad en el ex-

presivo tratamiento de los materiales y en la plasticidad del arte mural que introducen en las fachadas a la plaza.

REALISMO Y ARTE MURAL

La cuestión plástica, expresiva y significativa de las fachadas a la plaza caracteriza las zonas públicas de reunión y ocio. Los hermanos Ahlsén centraron su atención en la creación de ambientes que contribuyeran al bienestar humano.

MATERIALES

Erik y Tore Ahlsén enriquecen la construcción dogmática y austera del primer racionalismo. Las fachadas no se adscriben a la ortodoxia del funcionalismo y reflejan el ritmo irregular y los perfiles asimétricos de la construcción vernácula. Continúan la tradición nórdica de fundir lo vernáculo con lo moderno construyendo un rico y expresivo collage material. Como señala Eric Mumford, "instead of a modern monumentality and the 'heroic' use of materials, the emphasis was on picturesqueness and variation, with the frequent use of brick and wood" (Mumford, 2000, 166). El organismo distributivo del centro cívico varía secuencialmente en las dimensiones y las alturas de los ambientes que se enriquecen con la diversidad de los materiales y la variedad de los detalles. La distinción jerárquica de los volúmenes se complementa con cambios de material y estructura. Los elaborados detalles expresan la realidad constructiva y enfatizan las cualidades de los materiales y de los acabados. El sutil modelado de las fábricas de ladrillo ilustra el empirismo nórdico de esta obra.

GEOMETRÍA

Anticipándose a Venturi, la trama ortogonal se fractura e inflexiona y se acomoda a las características del programa y del emplaza-

miento (Venturi, 1995). Como señala Benévolo, frente a los primeros edificios racionalistas donde "el ángulo recto sirve sobre todo para generar el procedimiento de composición (...). El empleo del ángulo oblicuo crea un proceso opuesto de individualización o de concreción de las formas (...). La arquitectura pierde rigor demostrativo, pero adquiere más calor, riqueza y cordialidad y, en definitiva, amplía su radio de acción (...)" (Benévolo, 2007, 643). El volumen expresivo del Cine Forum y del teatro se concibe así, como una forma angulosa, quebrada y fragmentada con cortes y giros, que pretende individualizar cada parte y subrayar la plasticidad de la obra (fig. 5).

EL LOCUS Y LOS CIUDADANOS

Su permanente interés por la ciudadanía y por satisfacer sus necesidades les lleva a reivindicar y construir una arquitectura más humana, que proporcione a los ciudadanos una vida en comunidad más armoniosa (Caldenby, Lindvall, Wang, 1998). Reflexionando sobre la humanización de la arquitectura, y en concreto sobre el pabellón finlandés en la Exposición Mundial de París de 1937, Alvar Aalto afirma que "uno de los problemas arquitectónicos más difíciles es dar forma a los alrededores de un edificio a escala humana. En la arquitectura moderna, donde la racionalidad del entramado estructural y la masa del edificio amenazan con dominar, a menudo hay un vacío arquitectónico en las porciones sobrantes del emplazamiento. Sería bueno que, en lugar de llenar este vacío con jardines decorativos, pudiera incorporarse el movimiento orgánico de la gente en la configuración del emplazamiento con el fin de crear una estrecha relación entre el hombre y la arquitectura" (Frampton, 1998, 199). Esta relación entre la ciudadanía y la arquitectura se intensifica en Årsta mediante la participación comunitaria en el proceso de proyecto y en la obra (Ferring, 2006). La escala amable de la edificación, los espacios

libres y los amplios porches determinan lugares públicos que propician la socialización de la colectividad. La plaza del centro urbano de Årsta se convierte en un punto de encuentro comercial, social y cultural para todas las edades y constituye un importante modelo para la construcción suburbana sueca durante el período de posguerra. Los hermanos Ahlsén combinan en el centro urbano de Årsta el compromiso social de la cooperativa KF con la modernidad más contenida de Asplund, que transita, en una equilibrada síntesis, desde la tendencia romántica al Movimiento Moderno.

COLORES

Los abstractos, desornamentados y tersos paramentos blancos de la modernidad reivindican la depuración formal. El color blanco como símbolo de renovación formal y pureza, como grado cero de significación, constituye el recurso plástico y estético de vanguardia. Erik y Tore Ahlsén se alejan de la estética purista del funcionalismo, y recurren en las fachadas del centro urbano de Årsta al arte mural. Frente a la universalidad radical y a la perfección abstracta de las formas blancas, cúbicas y despojadas, los paramentos del centro de Årsta adoptan la pulsión estética y plástica del arte mural (fig. 6).

El color caracteriza las fachadas a la plaza y los motivos geométricos se extienden sutilmente a las fábricas de ladrillo y anticipan el arte mural que se manifiesta en el interior del recinto público (fig. 7). El tratamiento de las juntas de ladrillo en diferentes colores proporciona una textura a los paramentos de ladrillo que alteran la escala de los paramentos. La luz revela los cambios en la textura de los paramentos que dibujan formas geométricas elementales y se articulan a partir de la repetición. El artista Uno Wallman contribuye con un mural que realiza directamente en el paramento de ladrillo y se coloca en Hjälmarsvägen, caracterizando el porche de acceso a

la plaza. En la actualidad esta pintura es difícil de percibir ya que ha sido desgastada por los efectos meteorológicos.

Las fábricas de ladrillo representan la continuidad y la elección de la policromía en Årsta responde a la monotonía incolora del funcionalismo reivindicando, con el mural de coloridos motivos geométricos, la vitalidad y la riqueza perceptiva de la arquitectura. Con la elección de los materiales y sistemas constructivos, los arquitectos pretenden acercarse a la tradición y a las percepciones de una arquitectura humana.

Para acentuar el carácter cívico y representativo del centro urbano renuncian a los recursos habituales de la expresividad compositiva y la solemne monumentalidad y adoptan los mecanismos plásticos del arte mural. Los empíricos mecanismos compositivos y el valor figurativo de los elementos contruidos se complementan con las cualidades gráficas y coloristas del mural abstracto que ensayan previamente en el conjunto urbano de Sickla Strand en Nacka (1948-1949).

El gran espacio comunitario esté presidido por los grandes murales situados en las fachadas del Cine Forum, el teatro y en el bloque socio sanitario y comercial. Apoyándose en los paramentos de los edificios, los murales que pintan los hermanos Ahlsén reflejan esta doble condición de arquitecto y artista. Junto con los colaboradores y los arquitectos pintan las superficies murales como un experimento personal (fig. 8).

A modo de recurso expresivo, los hermanos Ahlsén trazan en las fachadas una secuencia de patrones geométricos con colores planos que reflejan su sensibilidad pictórica. Evocando la pintura neoconcreta que reivindica la primacía del color, la forma y el plano como valores concretos, el cromatismo de los paramentos adopta colores terciarios o quebrados sin medios tonos, gradaciones o transiciones graduales.

Las fachadas a la plaza presentan motivos geométricos y cromáticos diferentes. La

orientación modifica los colores (Arnheim, 2015) y en la fachada representativa del Cine Forum recurren a colores terrosos y al negro (fig. 9). El muro despliega un patrón diagonal con campos negros, blancos y rojos contra un fondo gris claro. La inestabilidad de los grandes patrones geométricos de líneas y segmentos de arcos se expanden visualmente más allá de los límites del paramento. El dinamismo del mural contrasta con la tensión formal que establece el porche y el rótulo luminoso con la inscripción "Forum". En la fachada del teatro, los murales pictóricos armonizan cromáticamente con las carpinterías y las cubiertas metálicas. En la orientación poniente predominan los colores cálidos (fig. 10). En la *Polychromie Architectural*, Le Corbusier afirma: "El rojo (y sus compuestos marrones, naranjas, etc.) fija el muro, afirma su situación exacta, su dimensión, su presencia" (Sancho Osinaga, 2000). Como contrapunto a la transparencia del porche de acceso y al rótulo luminoso "Årsta Centrum", la calidez cromática, los colores saturados y las series curvilíneas en continuo movimiento en la superficie mural reflejan la vitalidad de las composiciones.

En la fachada opuesta del bloque socio sanitario y comercial, la bidimensionalidad del arte mural se amplifica y expande en el espacio construyendo una profundidad perceptiva (fig. 11). El arte mural produce un espacio interior (fig. 12). Sobre un revestimiento continuo de color verde y amarillo trazan rítmicas composiciones geométricas combinando figuras azules, blancas y ocre (fig. 13). Para Le Corbusier, "El azul y sus compuestos verdes "crean espacio", dan distancia, hacen atmósfera, alejan el muro, lo vuelven poco perceptible, elevan su calidad de firmeza interponiendo una cierta atmósfera" (Sancho Osinaga, 2000). La riqueza volumétrica y la plasticidad de los paramentos interactúan con la riqueza de color de las fachadas y el uso formal que modifica la percepción.

El color altera la percepción de los volúme-

nes y modifica el espacio, enfatizando la forma arquitectónica o descomponiendo el volumen (Serra Lluch, J., García Codoñer, A. & Llopis Verdú, J., 2009). La pintura mural redefine los elementos arquitectónicos en los que se superpone proporcionando una imagen simultáneamente bidimensional y tridimensional. El mural altera la escala y redefine la percepción de las dimensiones de las ventanas o la profundidad de los paramentos. Como señala Gio Ponti en la revista *Domus*, "In Stockholm I had already seen some houses in which the skin (to use a figurative expression) of the building material was broken by the emergence of triangles of color. It was a first, and possibly inevitable, victory of fantasy over rationalism" (Ponti, 1952). En Årsta, el arte mural es el vehículo para proyectar la vitalidad de la expresión estética de colores, formas y ritmos y plasmar los ideales sociales de los arquitectos.

En 1949, Alfred Roth publica el artículo titulado "*Von der Wandmalerei zur Raummalerei*" (De la pintura mural a la pintura espacial) (Roth, 1949) donde reflexiona sobre el color en arquitectura. Para Roth, la arquitectura moderna ofrece superficies para una pintura no sólo mural, sino espacial que asuma un papel no sólo superficial, sino de elemento volumétrico integral del edificio. Así, los muros cualifican la arquitectura y modifican la percepción del espacio (Vallespín Muniesa, 2014). A través del color, la pintura mural diluye los muros y los motivos geométricos aceleran la percepción y generan una sensación de movimiento de líneas y fuerzas. La condición urbana del abstracto mural alcanza la significación y presencia desde la escala lejana y próxima enriqueciendo la experiencia perceptiva.

Fernand Léger en "*Color in Architecture*" afirma que Le Corbusier "nos hizo el regalo del muro blanco. Un muro completamente blanco es una cosa bonita. El culto del vacío" (Sancho Osinaga, 2000). Frente al vacío entendido como la ausencia de lo público, en

Årsta la mutua interacción del arte mural y la arquitectura cualifica el espacio y establece un entorno más humano. En 1966, se incorpora en la plaza el grupo escultórico de bronce titulado "Gycklarna" de Bror Marklund intensificando el conjunto artístico con la ciudadanía en el centro.

ESTRATIFICACIÓN

Su preferencia por la expresión de la textura del cerramiento se desarrolla en el Centro cívico en Örebro (1957-1965). Tras concluir la construcción de los grandes almacenes Krämaren en Örebro (1955-1963), y abrir en el céntrico Söder una oficina para propiciar la participación de los principales agentes de la comunidad, reciben el encargo de construir un nuevo centro cívico (Grafe, 2008). Los hermanos Ahlsén huyen de la función única de la ortodoxia racionalista, donde la forma representa la función, y de la manifestación de la expresividad de la composición por partes y organizan los diversos programas colectivos en un representativo edificio urbano al servicio de los ciudadanos (Caldenby, 1990). Subrayando el lugar público y la continuidad urbana, el marcado énfasis en el revestimiento del edificio como rasgo distintivo del carácter se materializa en el uso expresivo de los materiales (fig. 14). Frente al tratamiento de las superficies, la plasticidad de la envolvente deriva de la superposición de estratos horizontales independientes. Mediante la estratificación, los alzados adoptan una configuración tridimensional que revela la yuxtaposición de las actividades del centro.

El Centro cívico como condensador social se organiza en estratos programáticos retranqueados: una planta baja cívica, con amplios porches y completamente acristalada, que comprende el vestíbulo, el teatro, el espacio polivalente juvenil y diversos locales comerciales y una primera planta acristalada que agrupa aulas, talleres y espacios expositivos (fig. 15). El programa administrativo desti-

nado a diferentes colectivos sociales y a los sindicatos locales se desarrollan en las plantas tercera y cuarta que adoptan las modernas *fenêtres en longueur* combinadas con la plasticidad material de los paramentos de madera y con la textura del aplacado pétreo que corona el edificio.

Como señalan los hermanos Ahlsén, "para lograr la mayor libertad posible en planta, los núcleos de ascensores y las escaleras principales se han situado en las fachadas y en las esquinas del edificio" (Ahlsén & Ahlsén, 1965). Lo muros simétricos curvos de las salas de reuniones señalan la autonomía de la compartimentación respecto al orden estructural y aluden a las salas de justicia curvas de Ayuntamiento de Gotemburgo de Asplund.

Alrededor de un núcleo central que acoge la sala principal del teatro, el espacio polivalente de los jóvenes y un auditorio menor, se organizan las crujiás profundas que corresponden a las oficinas y, al norte, la crujiá estrecha que contiene las habitaciones del hotel. Delimitado por la corona administrativa, el núcleo central se remata con un patio ajardinado en pendiente que asume la forma acústica del teatro. La sección inclinada del patio de butacas del teatro define el dinamismo de la secuencia espacial del foyer y el tratamiento material y artesanal de los paramentos determina la calidez interior y la riqueza sensorial que dialoga con la estratificación de la envolvente exterior.

El potencial expresivo de la fachada se desarrolla en la construcción del Ayuntamiento de Uppsala (1958-1964). Con el lema "*Fröja's Hall*", Erik y Tore Ahlsén obtienen el primer premio con un lírico proyecto organizado en torno a un patio central (Lundgren, 2013). La acuarela del concurso refleja el carácter colectivo del patio y los reflejos y texturas de las fachadas enriquecen el límite entre el interior y el exterior (fig. 16). Con la incidencia de la luz, las complejidades espaciales y visuales del paramento acristalado diluyen los límites y reflejan los colores cambiantes del cielo.

Del proyecto del concurso se construyen únicamente dos alas que albergan funciones administrativas. La claridad compositiva y la lógica formal definen el orden regular de la estructura porticada que se separa del plano del cerramiento permitiendo crear una envolvente continua. El cerramiento combina las modernas *fenêtres en longueur* con el revestimiento pétreo de los antepechos ensayado en el Centro cívico en Örebro. En el patio, el revestimiento alterna bandas acristaladas con frentes continuos de un mural cerámico, con esmalte en tonos azules fríos al sur y rojizos al oeste, obra de Lars Abrahamson y Bo Ahlsén, hijo de Erik Ahlsén, generando un paramento virtualmente continuo y artísticamente vibrante.

La disolución de la materialidad del cerramiento se consume en la transparencia del edificio comercial PUB en el centro Estocolmo (1948-1960) integrándose en el espacio urbano de la céntrica Drottninggatan, mediante unos grandes paramentos acristalados que simultáneamente reflejan la continuidad de la escena urbana y la actividad comercial en el interior (Vallespín Muniesa, Cervero Sánchez, Cabodevilla-Artieda, 2017).

CONCLUSIÓN

La arquitectura de los hermanos Ahlsén refleja la calidad artesana y la tradición vernácula en una expresión cotidiana de bienestar y democracia. El nuevo centro urbano de Årsta compendia sus anhelos sociales y sus inquietudes artísticas.

Como contraposición a las ciudades dormitorio que carecen de atmósfera y carácter, los intereses colectivos de los hermanos Ahlsén materializan en Årsta un foco de urbanidad, alrededor del cual se produce la vida comunitaria del distrito. Frente a la autonomía de la obra respecto al contexto social, su obra se nutre de la realidad social del entorno y propicia la interacción de la comunidad. Rechazan el reduccionismo lingüístico ra-

cionalista y proponen una arquitectura que incorpore las convenciones culturales de la tradición constructiva, las realidades sociales y los anhelos comunitarios.

Con una clara vocación urbana, los murales pictóricos que introducen en Årsta representan los sueños y aspiraciones comunitarias, plasmando, como reivindicaba Sullivan, la ambición de hacer edificios modernos “vestidos con ropajes de poética fantasía” (Sullivan, 1959). Su aproximación empírica y artesanal reivindica la riqueza sensorial de una obra de arte total que subraya la dimensión colectiva. Como señala Gio Ponti, “To what shall we dedicate those “street walls” which are our facades –the only false expression of architecture we have until we can ‘forever’ build a free-standing buildings? We will dedicate them to the arts, to the abstract myths of the arts today, to artists. I immediately think of them as giant embellishments for facades in black and white or colored marble, adding sound, song and imagination to our streets, our squares, our urban landscape” (Ponti, 1952). En la obra de los hermanos Ahlsén el arte y la arquitectura interactúan en la significación arquitectónica del plano de la fachada. Para Van Doesburg, al final sólo la superficie es crucial para la arquitectura. El hombre no vive en la materialidad de lo construido, sino en la atmósfera evocada por la superficie. El color en la fachada plana actúa como la pintura en un cuadro, aportando una profundidad como “extensión pictórica del espacio” (Piñón, 2008). En Årsta, el cromatismo del mural y los trazos vivaces de los arquitectos constituyen un símbolo de sus convicciones sociales y sus valores estéticos.