



El grado cero de Peter Zumthor, un nuevo realismo en tanto que creación absoluta

Peter Zumthor's zero degree, a new realism as absolute creation

ELENA MARÍA PÉREZ LÓPEZ

(Universidad Politécnica de Madrid, University of Houston)

Resumen

La obra de Peter Zumthor dio un giro trascendental a mediados de los 1980s que cambió su razón de ser. Bajo la influencia determinante de algunos movimientos del arte contemporáneo, derivó en lo que algunos llamaron minimalismo arquitectónico o, en su versión más extrema, el «grado cero» de la arquitectura. Su aparición se ha atribuido a una reinterpretación arquitectónica de un *degré zéro* lingüístico apoyado en formas y principios del arte conceptual y del arte minimal de los 1960s. La evolución del grado cero que Zumthor aplicó explícitamente en la Topografía del Terror en Berlín y el Steilneset Memorial en Vardø sugiere que pudo encontrar su condición cero de la arquitectura en raíces anteriores. Una revisión del concepto y de ambos proyectos revela ecos del suprematismo de Malevich y del constructivismo ruso para acercarse a algunas de las claves de la transición de Zumthor hacia un realismo fenomenológico.

Abstract

Palabras clave: Peter Zumthor, Grado Cero, Realismo, Fenomenología, Arte. Peter Zumthor's work underwent a pivotal shift in the mid-1980s that changed its reason for being. Under the decisive influence of certain contemporary art movements, it turned into what some have called architectural minimalism or, in its most extreme form, the «zero degree» of architecture. Its emergence has been attributed to an architectural reinterpretation of a linguistic *degré zéro* based in forms and principles of Conceptual art and Minimal art of the 1960s. The evolution of the zero degree that Zumthor explicitly applied in the Topography of Terror in Berlin and the Steilneset Memorial in Vardø suggests that he may have found his zero condition of architecture in earlier roots. A review of the concept and both projects reveals echoes of Malevich's Suprematism and Russian Constructivism, to approach some of the keys to Zumthor's transition toward a phenomenological realism.

Como citar Citation

Keywords: Peter Zumthor, Zero Degree, Realism, Phenomenology, Art
Pérez López, Elena María. «El grado cero de Peter Zumthor, un nuevo realismo en tanto que creación absoluta». *BAC Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea* 15 (2025): 64-81. <https://doi.org/10.17979/bac.2025.15.12155>.



PETER ZUMTHOR'S ZERO DEGREE, A NEW REALISM AS ABSOLUTE CREATION

Peter Zumthor's work underwent a radical transformation in the mid-1980s as he participated in a *recherche architecturale* primarily led by architects from Northern Switzerland.¹ Certain contemporary art movements had a decisive effect, enabling this shift toward what came to be known as architectural minimalism, new simplicity or, in its most extreme version, the "zero degree" of architecture. The emergence of this movement has been attributed to the architectural reinterpretation of a linguistic *degré zéro* grounded on forms from, among others, Minimal art and Conceptual art of the 1960s. The evolution of the zero degree, which Zumthor explicitly applied in two projects, Topography of Terror in Berlin (1993-2004) and the Steilneset Memorial in Vardø (2007-2011), suggests that he may have found his zero condition of architecture in earlier roots. A review of the concept and both projects reveals echoes of Malevich's Suprematism and Russian Constructivism, offering insight into some of the key aspects of Zumthor's transition towards phenomenological realism.

ZERO DEGREE

The concept of "zero degree" has been repeatedly identified with the autonomy and self-referentiality of the work of art or architectural object. Dan Graham attributes the zero condition to both the functionalist architecture of the International Style and the minimalist and conceptual art of the 1960s. "It deliberately sought to suppress both interior (illusionistic) and exterior (representational) relationships to achieve a zero degree of signification"², he notes. As happened with the emergence of the Conceptual art, one of the implications of this self-referentiality is the artwork's closeness to the threshold of its zero degree, halfway between material and concept. If painting or any other artistic medium, including architecture, arrived at its zero degree, its self-reflexivity goes beyond this notion, necessarily implying that the arts are confined to their own area of competence.³ Thus, there is a close relationship between degree zero, the autonomy of the arts and their self-referentiality, if they are not intimately connected.

It wasn't until 1994 that Martin Steinmann identified this zero degree again for the architects of Northern Switzerland. Their work reflected diverse individualities, but also shared interest and attitudes in what Steinmann calls a collective *recherche architecturale*, in which Zumthor himself played a fundamental role. These architects, in a way, capitalized on the path forged during the preceding decades, with the more than remarkable influence of Aldo Rossi from his teaching position in Zurich, as well as the legacy of writers and thinkers of the French post-structuralism. According to Steinmann:

"It is the search for a form which lies this side of symbol: this side of that other self. In this sense the *recherche architecturale* pursued by these architects, here representative of Northern Swiss architecture, can be seen as a search for a *degré zéro*, at which architecture would attain a new *presence*."⁴

Steinmann, along with Bruno Reichlin, carried out a semiological research from Zurich that shaped the debate and development of this Swiss architecture.⁵ Hence, he clearly and precisely points at the literary origin of this new architectural production, since he experienced it firsthand. On the one hand, the postmodern architecture of the 1980s was already linked to post-structuralism through long-standing linguistic analogies with the sign and the symbol, which had led to an interpretation of architecture as language. On the other hand, The Swiss architecture's inclination towards simplicity was a radical rejection response to the binge

1 Martin Steinmann, "The Presence of Things. Comments on Recent Architecture in Northern Switzerland," in *Construction, Intention, Detail: Five Projects from Five Swiss Architects* (Zurich: Artemis, 1994), 8-25.

2 Dan Graham, "Art in Relation to Architecture. Architecture in Relation to Art," *Artforum* vol.

17, 6 (February 1979): 22-29. Translated by Moisés Puente in *El arte con relación a la arquitectura. La arquitectura con relación al arte* (Barcelona: Gustavo Gili, 2009).

3 Dan Graham y Gloria Moure, *Dan Graham: Works & Collected Writings* (Barcelona: Polígrafa, 2009), 61-69.

4 Steinmann, op. cit., 24.

Translated partially in *Arquitectura Viva* 41 (marzo-abril 1995), 33.

5 Jacques Lucan y Martin Steinmann, «Obsessions. Conversation entre Jacques Lucan et Martin Steinmann» in *Matiere d'Art. Architecture Contemporaine en Suisse* (Basel: Birkhäuser, 2001), 8-25.

EL GRADO CERO DE PETER ZUMTHOR, UN NUEVO REALISMO EN TANTO QUE CREACIÓN ABSOLUTA

La obra de Peter Zumthor experimentó una transformación radical a mediados de la década de 1980 participando en una *recherche architecturale* llevada a cabo principalmente por arquitectos de la Suiza del Norte.¹ Algunos movimientos del arte contemporáneo tuvieron un efecto determinante que hicieron posible este cambio hacia lo que se denominó el minimalismo arquitectónico, nueva simplicidad o, su versión más extrema, el «grado cero» de la arquitectura. La aparición de esta corriente ha sido atribuida a la reinterpretación arquitectónica de un *degré zéro* lingüístico apoyado en formas de, entre otros, el arte mnimal y del arte conceptual de los 1960s. La evolución del grado cero que Zumthor aplicó explícitamente en dos proyectos, la Topografía del Terror en Berlín (1993-2004) y el Steilneset Memorial en Vardø (2007-2011), sugiere que pudo encontrar su condición cero de la arquitectura en raíces anteriores. Una revisión del concepto y de ambos proyectos permite descubrir ecos del suprematismo de Malevich y del constructivismo ruso para acercarse a algunas de las claves de la transición de Zumthor hacia un realismo fenomenológico.

GRADO CERO

El concepto de «grado cero» se ha identificado en repetidas ocasiones con la autonomía y la autorreferencialidad de la obra artística o del objeto arquitectónico. La condición cero es atribuida por Dan Graham tanto para la arquitectura funcionalista del estilo internacional, como para el arte minimalista y conceptual de la década de 1960. «Deliberadamente, buscaba suprimir tanto las relaciones interiores (ilusionistas) como las exteriores (figurativas) para conseguir un grado cero de significación»², apunta. Tal como sucedió a raíz de la emergencia del arte conceptual, una de las implicaciones de esta autorreferencialidad, es la aproximación de la obra al umbral de su grado cero, a medio camino entre el material y el concepto. Si la pintura o cualquier otro medio artístico, incluida la arquitectura, alcanzaron su grado cero, su autorreflexividad va más allá de esta noción, implicando necesariamente que las artes se encuentran confinadas a su propia área de competencia.³ De modo que existe una cercanía entre el grado cero, la autonomía de las artes y su autorreferencialidad, cuando no están íntimamente conectadas.

No será hasta 1994 cuando Martin Steinmann identifique de nuevo este grado cero para los arquitectos de la Suiza del Norte. Su trabajo no dejaba de reflejar las diversas individualidades, pero en él se apreciaban intereses y actitudes compartidos en lo que Steinmann califica una *recherche architecturale* colectiva, en la que el propio Zumthor resultó fundamental. Estos arquitectos capitalizaron de alguna manera el recorrido llevado a cabo durante las décadas anteriores, con la más que remarcable influencia de Aldo Rossi desde su papel docente en Zúrich, así como el legado de escritores y pensadores del posestructuralismo francés. Según Steinmann:

«Se trata de la búsqueda de una forma que descanse a este lado del símbolo: a este lado de ese otro yo. En este sentido, la búsqueda emprendida por estos arquitectos, representativa de la arquitectura de la Suiza del norte, puede ser considerada la aspiración a un *degré zéro* en la cual la arquitectura alcance una nueva *presencia*.»⁴

Steinmann, junto con Bruno Reichlin, desarrolló una investigación semiológica desde Zúrich que marcó el debate y desarrollo de esta arquitectura suiza.⁵ De ahí que señale con claridad y precisión el origen literario de esta nueva producción arquitectónica, pues lo vivió en primera persona. Por un lado, la arquitectura posmoderna de los 1980s ya se encontraba vinculada con el posestructuralismo a

1 Martin Steinmann, «The Presence of Things. Comments on Recent Architecture in Northern Switzerland,» en *Construction, Intention, Detail: Five Projects from Five Swiss Architects* (Zurich: Artemis, 1994), 8-25.
2 Dan Graham, «Art in Relation to Architecture. Architecture in Relation to Art,» *Artforum* vol.

17, 6 (February 1979): 22-29. Traducido por Moisés Puente en *El arte con relación a la arquitectura. La arquitectura con relación al arte* (Barcelona: Gustavo Gili, 2009).
3 Dan Graham y Gloria Moure, *Dan Graham: Works & Collected Writings* (Barcelona: Polígrafa, 2009), 61-69.
4 Steinmann, op. cit., 24.

Traducido parcialmente en *Arquitectura Viva* 41 (marzo-abril 1995), 33.
5 Jacques Lucan y Martin Steinmann, «Obsessions. Conversation entre Jacques Lucan et Martin Steinmann» en *Matière d'Art. Architecture Contemporaine en Suisse* (Basel: Birkhäuser, 2001), 8-25.

on postmodern forms of previous stages.⁶ This architectural crisis —crisis understood as change— draws on Roland Barthes's *Le degré zéro de l'écriture* to give rise to a zero degree of architecture. Just as Barthes's zero of writing is identified with the neutral element devoid of meaning, an empty form that follows no ideologies, minimalist architecture that appeared in the mid-1980s sought this neutral condition for its forms. Interestingly enough, this connection to Barthes's theory of zero degree had already been suggested in relation to operations conducted in the Conceptual art of the 1960s.⁷ While this immediate connection with French structuralism is undeniable, the origin of the term must legitimately be attributed to the Suprematist paintings of Kazimir Malevich.

In his writings of 1915,⁸ Malevich proposed the construction of autarchic forms that do not designate anything, that constitute an end in themselves, "the zero of form", "the zero of creation".⁹ This is the zero degree in its original statement. He explored the zero degree in the realm of painting, allowing him to reformulate the object of the work of art, giving rise to what he called a "new realism" as "absolute creation". It is from this Suprematist poetics that the "zero" has undergone a series of transformations and interpretations throughout the twentieth century, both in its definition and in its formal manifestation, through different media and artistic disciplines, before arriving at architectural minimalism of the 1990s.

In formulating Suprematism, Malevich already advocated for the autonomy of the arts. He perceived a "Babelic confusion" in art, awaiting its liberation to speak its own language. He defended a shift in the creative will, one that could abandon figurative realism to protect the autonomy of all art, whose forms would be an elucidation of the pictorial realism of the masses and materials. Self-reference was also part of Malevich's discourse, as he defended the pictorial "form" itself, its essence and meaning, a form that would be in itself a living object, "pure painting".¹⁰ This original contribution of the Suprematism was first exhibited at 0.10: The Last Futurist Exhibition of Painting in St. Petersburg, where ten artists sought the zero degree aligning concepts of Russian Formalism in art and literature.¹¹ (Fig. 01) The zero thus began in painting. From there, it went on to explore sculptural and architectural forms, first with Suprematism and Constructivism, and later with the Bauhaus, the Modern Movement and Functionalism, before arriving at Barthes's zero degree of writing in 1947. A whole genealogy of movements based on formalist theories from the avant-gardes of the twentieth-century. The artistic interest in zero degree did not cease with Barthes, rather, it continued, as seen, in the fields of painting and sculpture in the 1960s through purist currents based on reduction as an artistic principle, but also on the Platonic ideal that the beautiful is also true and good. Its main aim was an objectification of the work of art that makes isolated reality evident —a task requiring great intellectual and aesthetic discipline.¹²

PETER ZUMTHOR 'S ZERO DEGREE

Another acceptance of zero degree is what Reinhold Martin calls "empty form." For Martin, empty form is form on the edge, a limit case. Formal emptiness, he elaborates, is a problem inherited from the Modern Movement, which he exemplifies with modernist abstraction.¹³ A Modern Movement whose legacy Peter Zumthor had been trained in, and whose postulates had not been forgotten in the Helvetic country. Switzerland turned out to be a fertile ground where to engender architectural minimalism and resume the zero, of which Zumthor was standard bearer.

On two occasions, he has manifestly worked from the perspective of the zero condition: in the Topography of Terror and the Steilneset Memorial in Vardø. Given the extreme nature of the zero degree, these projects embody exacerbated forms of the fundamentals upon which his work is based. For Martin, in empty form, questions of form tend to quickly become questions of content. A content that can be program, performance, or event; as well as in other traditions, it can be affect, ex-

6 Ibid., 23.

7 Graham y Moure, op. cit., 63.

8 Kazimir S. Malevich, *El Nuevo Realismo Plástico*, ed. Alberto Corazón (Madrid: Comunicación, 1975). In 1915 two texts by Kazimir Malevich appeared in Moscow where for the first time he poses his suprematist ideas and what he refers to "zero" (initially "nul" or "nothing"), *From*

Cubism to Suprematism in Art, to New Realism of Painting, to Absolute Creation, and From Cubism and Futurism to Suprematism. The New Painterly Realism.

9 Ibid., 22-26.

10 Ibid., 17-52.

11 Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. y David Joselit, *Art since 1900:*

Modernism, Antimodernism, Postmodernism, 3^a ed. (London: Thames & Hudson, 2016), 111.

12 Karl Ruhrberg, *Arte del siglo XX* (Cologne: Taschen, 2005), 295-302.

13 Reinhold Martin, "Empty Form (Six Observations)," *Log no. 11* (Winter 2008): 15-21.

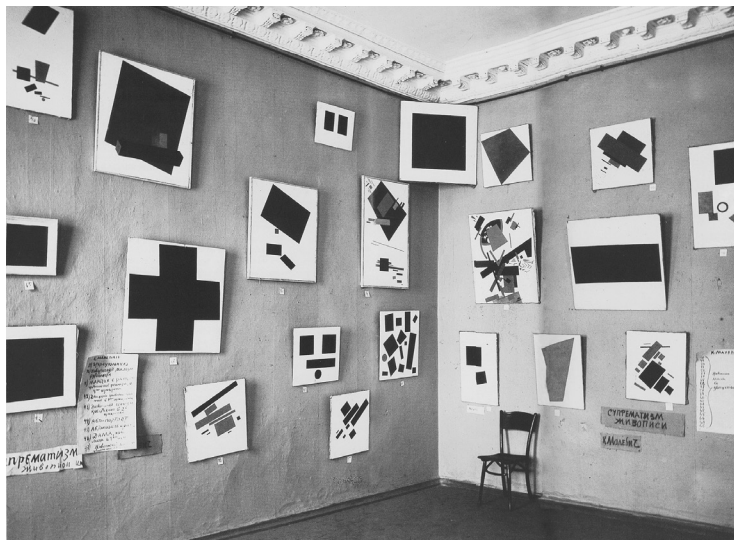


FIG. 1
«0.10» o «La Última Exposición
Futurista de Pinturas»,
Petrogrado, 1915.
“0.10” or “The Last Futurist
Exhibition of Paintings”,
Petrograd, 1915.

través de analogías lingüísticas con el signo y el símbolo de largo recorrido, que habían conducido a una interpretación de la arquitectura como lenguaje. Por otro, la inclinación de la arquitectura suiza hacia la simplicidad fue una respuesta de rechazo radical al atracón de formas posmodernas de las etapas previas.⁶ Esta crisis arquitectónica —crisis entendida como cambio— se apoya en *Le degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes para dar lugar a un grado cero de la arquitectura. Al igual que el cero de Barthes se identifica con el elemento neutro de la escritura carente de significado, una forma vacía que no sigue ideologías, la arquitectura minimalista gestada a mediados de los 1980s buscaba esa condición neutral para sus formas. Curiosamente, esta conexión con la teoría del grado cero de Barthes había sido sugerida ya en relación a operaciones realizadas en el arte conceptual de los 1960s.⁷ Mientras esta conexión inmediata con el estructuralismo francés es incontestable, el origen del término debe ser legítimamente atribuido a la pintura suprematista de Kazimir Malevich.

En sus escritos de 1915,⁸ Malevich proponía la construcción de formas autárquicas que no designen nada, que constituyan un fin en sí mismo, «el cero de la forma», «el cero de la creación».⁹ Esto es el grado cero en su enunciado original. Exploró el grado cero en el ámbito de la pintura permitiéndole reformular el objeto de la obra de arte dando lugar a lo que denominó un «nuevo realismo» como «creación absoluta». Es, desde esta poética suprematista, desde donde el cero ha experimentado una serie de transformaciones e interpretaciones a lo largo del siglo XX, tanto en su definición como en su manifestación formal, a través de diferentes medios y disciplinas artísticas antes de llegar al minimalismo arquitectónico de la década de 1990.

En la formulación del suprematismo, Malevich partía ya abogando por la autonomía de las artes. Percibía una «confusión babélica» en el arte, en espera de su liberación para que hablara su propia lengua. Defendía un cambio en la voluntad creadora que abandonara el realismo figurativo para proteger la autonomía de todo arte, cuyas formas fueran un esclarecimiento del realismo pictórico de las masas y de los materiales. La autorreferencia también formaba parte del discurso elaborado por Malevich en tanto que defendía la «forma» pictórica propiamente dicha, su esencia y su sentido, forma que sería en sí misma un objeto vivo, la «pintura pura».¹⁰ Esta aportación original del suprematismo, se expuso por primera vez en 0.10: La Última Exposición Futurista de Pinturas en San Petersburgo, donde diez artistas buscaban el grado cero alineando conceptos del Formalismo Ruso en el arte y la literatura.¹¹ (Fig. 01) El cero se inició, pues, en la pintura. De ahí pasó a explorar

6 Ibid., 23.

7 Graham y Moure, op. cit., 63.

8 Kazimir S. Malevich, *El Nuevo Realismo Plástico*, ed. Alberto Corazón (Madrid: Comunicación, 1975). En 1915 aparecieron en Moscú dos textos de Kazimir Malevich donde plantea por primera vez sus ideas

suprematistas y lo que denomina el «cero» (inicialmente «nulo» o «nada»), *Del Cubismo al Suprematismo en Arte*, *al Nuevo Realismo de la Pintura en tanto que Creación Absoluta*, y *Del Cubismo y del Futurismo al Suprematismo. El Nuevo Realismo Pictórico*.

9 Ibid., 22-26.

10 Ibid., 17-52.

11 Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. y David Joselit, *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, 3ª ed. (London: Thames & Hudson, 2016), 111.

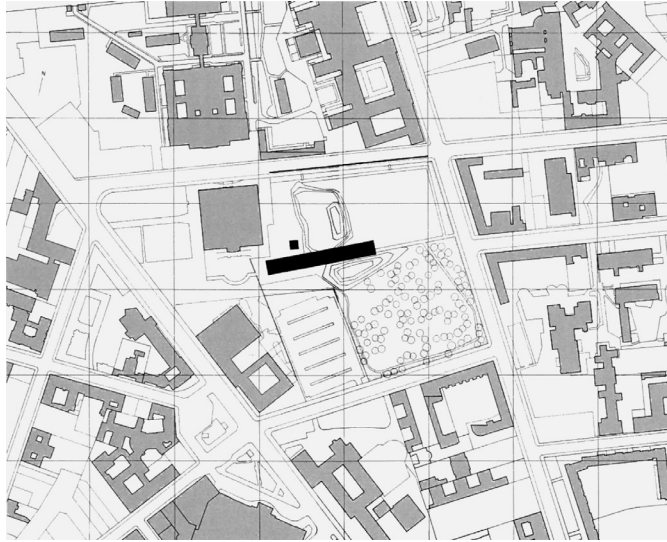


FIG. 2

Peter Zumthor, *Topografía del Terror*, Berlín, 1993-2004; plano de situación.

Peter Zumthor, *Topography of Terror*, Berlín, 1993-2004; site plan.

perience, or just feeling; or even symbol, image or icon. "Space" could also be another type of content, he points out.¹⁴ Graham also speaks about the relation between form and content. As he notes, "in the functionalist building, symbolic form is (apparently) eliminated (form and content being merged), there is no distinction between the form and its material structure; that is, the form represents nothing more or less *than* the material."¹⁵ In Zumthor's case, content was already evident in his projects from the mid-1980s, about which Steinmann says:

"The buildings depict work and as such they are related to particular movements in contemporary art: their subject is the work which produced them."¹⁶

Steinmann highlights two highly relevant aspects of Zumthor's work. First, that the content of his buildings is the architectural object itself, the material and the work employed in its production, distinctive of the self-referential architecture. Second, the close connection of this work to certain currents of contemporary art, as Zumthor incisively detailed.¹⁷ Steinmann elaborated that "it was essential for the poetry of work which characterizes it [the architecture of Peter Zumthor], that his buildings were simple volumes —that they have a *forme forte*. Attention can thus focus on surfaces, on the way in which they are "made" or, more precisely, on the way in which the sensitive experiences that they transmit are "made" (or on these experiences themselves)".¹⁸

The perception of indivisibility between production and meaning of the Medieval aesthetics is brought back to life in Zumthor's architecture. He takes Mies van der Rohe's baton and legacy by creating autonomous architectures whose independent existence is significant in itself.¹⁹ They are as well self-referential architectures because they begin and end in themselves, and only explain their own materiality, their factuality, their obviousness. Their material conditions lead to the forces that act in their interior, to their reality. The Berlin and Vardø projects reflect these ideas inherent in the zero degree, whose journey since Malevich resonates in Zumthor's work.

PURE CONSTRUCTION

Zumthor's first declared attempt at tackling a project under the premises of zero degree was in the *Topography of Terror* International Exhibition and Documentation Center in Berlin. The building was intended to house the few remaining vestiges of the Gestapo Headquarters between two mounds of rubble. (Fig.02) To address this project, Zumthor modified his working methodology. While in his early period he

14 Martin, op. cit., 15.

15 Graham, op. cit., 23.

16 Martin Steinmann, "Techné. On the Work of Peter Zumthor," *Domus* 710, (November 1989): 53.

17 Peter Zumthor, "Eine Anschauung der Dinge: eigenes Atelier und

Schutzbauten für römische Funde : Architekt Peter Zumthor", *Werk, Bauen + Wohnen* 10 (October 1987): 34-43.

18 Martin Steinmann, "La Forme Forte. En deçà des signes," *Faces* no. 19, (Spring 1991): 4-13.

Translated by the author.

19 Ignasi de Solà-Morales, "Mies and the Degree Zero," *Lotus International* 81 (June 1994): 20-27.

13 Reinhold Martin, "Empty Form (Six Observations)," *Log* no. 11 (Winter 2008): 15-21.

formas escultóricas y arquitectónicas primero con el suprematismo y el constructivismo, y después con la Bauhaus, el Movimiento Moderno y el funcionalismo antes de llegar al grado cero de la escritura de Barthes en 1947. Toda una genealogía de corrientes basadas en teorías formalistas desde las vanguardias del siglo XX. El interés artístico por el grado cero no cesó con Barthes, sino que continuó, como se ha visto, en los campos de la pintura y escultura en los 1960s a través de corrientes puristas basadas en la reducción como principio artístico, pero también en el ideal platónico de que lo bello es también verdadero y bueno. Su finalidad principal consistía en una objetivización de la obra de arte que pone la realidad aislada en evidencia —un trabajo que requiere una gran disciplina intelectual y estética.¹²

EL GRADO CERO DE PETER ZUMTHOR

Otra acepción del grado cero es lo Reinhold Martin denomina *empty form*. Para Martin, la forma vacía es forma al borde, es un caso límite. El vacío formal, abunda, es un problema heredado del Movimiento Moderno que ejemplifica con la abstracción modernista.¹³ Un Movimiento Moderno en cuya herencia se había formado Zumthor y cuyos postulados no habían sido olvidados en el país helvético. Suiza resultó ser una región propicia para engendrar el minimalismo arquitectónico y retomar el cero, de los que Zumthor fue abanderado.

En dos ocasiones ha trabajado manifiestamente desde la perspectiva de la condición cero: en la Topografía del Terror en Berlín y en el Steilneset Memorial en Vardø. Dado el carácter extremo del grado cero, estos proyectos recogen formas exacerbadas de los fundamentos en que basa su trabajo. Para Martin, en la forma vacía las cuestiones de forma tienden rápidamente a convertirse en cuestiones de contenido. Un contenido que puede ser tanto el programa, la eficiencia o la función; como para otras tradiciones el afecto, la experiencia o simplemente el sentimiento; o incluso el símbolo, una imagen o un icono. El «espacio» podría ser también otro tipo de contenido, puntualiza.¹⁴ Sobre la relación entre forma y contenido, también habla Graham. Según señala, «en el edificio funcionalista la forma simbólica ha sido (aparentemente) eliminada (habiéndose fusionado forma y contenido), no existe distinción entre la forma y su estructura material; es decir, la forma no representa ni más ni menos *que* el material.»¹⁵ En el caso de Zumthor el contenido ya estaba patente en sus proyectos de mediados de los 1980s, de los que Steinmann dice:

«Los edificios de Zumthor representan trabajo y como tal están relacionados con movimientos específicos del arte contemporáneo: su objeto es el trabajo que los produjo.»¹⁶

Steinmann resalta dos aspectos muy relevantes respecto a Zumthor. Uno, que el contenido de sus edificios es el propio objeto arquitectónico, el material y el trabajo empleado en su producción, propio de la arquitectura autorreferencial. Y dos, la estrecha vinculación de este trabajo a ciertas corrientes del arte contemporáneo, como Zumthor detalló incisivamente.¹⁷ Steinmann profundizó que es esencial para la poesía del trabajo que caracteriza la arquitectura de Zumthor, que sus edificios sean volúmenes simples —que tengan una *forme forte*. De este modo, la atención puede centrarse en la forma en que están «hechos» o, más precisamente, en la manera en que están «hechas» las experiencias sensibles que transmiten (o en estas experiencias mismas).¹⁸

La percepción de indivisibilidad entre producción y significado de la estética medieval recobra vida en la arquitectura de Zumthor. Recoge el testigo y legado de Mies al crear arquitecturas autónomas cuya existencia independiente encuentra significado en sí mismas.¹⁹ Son también arquitecturas autorreferenciales porque

12 Karl Ruhrberg, *Arte del siglo XX* (Cologne: Taschen, 2005), 295-302.

13 Reinhold Martin, «Empty Form (Six Observations),» *Log* no. 11 (Winter 2008): 15-21.

14 Martin, op. cit., 15.

15 Graham, op. cit., 23.

16 Martin Steinmann, «Techné. On the Work of Peter Zumthor,» *Domus* 710, (November 1989): 53.

Traducción del autor.

17 Peter Zumthor, «Eine Anschauung der Dinge: eigenes Atelier und Schutzbauten für römische Funde: Architekt Peter Zumthor,» *Werk, Bauen + Wohnen* 10 (October 1987): 34-43.

18 Martin Steinmann, «La Forme Forte. En deçà des signes,» *Faces* no. 19, (Spring 1991): 4-13. Traducción del autor.

19 Ignasi de Solà-Morales, «Mies and the Degree Zero,» *Lotus International* 81 (June 1994): 20-27.

20 Philip Ursprung, «Envisioning the Invisible. Hans Danuser and Peter Zumthor: A revision,» en *Seeing Zumthor. Images by Hans Danuser* (Zurich: Hochparterre, Scheidegger & Spiess, 2009), 61-78.

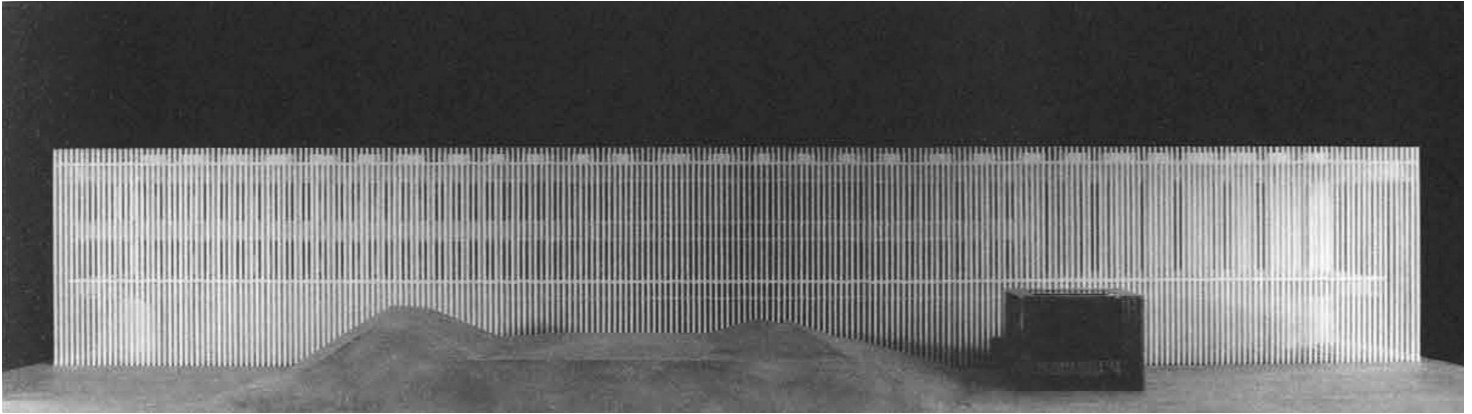


FIG. 3
Peter Zumthor, *Topografía del Terror*, Berlín, 1993-2004; maqueta.
Peter Zumthor, *Topography of Terror*, Berlín, 1993-2004; model.

employed a typological approach inherited from Rossi, and having discarded architecture as language, Zumthor had undergone an “iconic turn”²⁰ that marked his professional maturity in the mid-1980s to base his work on the evocation of images. In Berlin, however, images proved unhelpful. According to Steinmann:

“In one case, Zumthor has forbidden himself the use of images. In the case of the building on the Prinz-Albrecth site in Berlin there are no images that fit the horror arisen from this Gestapo site. Thus the design is a structure speaking no other language than its construction out of posts. This language denies meaning inasmuch as it grows out of experiences with other things. Thus the importance of the images is demonstrated precisely there where they fail to communicate.”²¹

In effect, the immanent nature of the *Topography* is self-referential. A simple formally abstract, “desemanticized” volume, made out of concrete posts that dematerialize the prism. (Fig. 03) According to Rosalind Krauss, twentieth century’s first wave of pure abstraction was based on the goal, taken most seriously indeed, to make a work about “Nothing” —with uppercase *n*.²² But how to construct “Nothing”? Zumthor reverses the question arriving at zero degree through realism: “So how do you go about constructing presence in architecture? —concretely? These are a few of my experiences here. Pure construction.”²³

This is how he defines *Topography of Terror*, “pure construction.” For Zumthor, architecture is a physical act. Very consistently, Zumthor choses highly technical plans that reflect the construction to publish this project. (Fig. 04) The *Topography* was conceived as an assembly of two elements —a beam and a screw— repeated countless times, always in the same arrangement, forming a structure. “*Zero Beam*, we called it, *Stabwerk*.”²⁴ (Fig. 05) For Zumthor, the “zero beam” is therefore the basic unit for a pure construction with a “semantic void”, which is nothing other than pure, mute and bare structure, design to confront the visitor with the objects displayed in the documentation center.

Given the difficulty of confronting such a delicate past, the project aimed to avoid any common or already existing typology that could be identified as symbolic of anything. Such an intention proved unsuccessful. The sociopolitical implications that inevitably became associated with the project — along with a lack of proper funding— led to its demolition after construction had already begun. Following this, Zumthor himself concludes, “meaning can never be avoided.”²⁵

The challenge of “desemantization” perhaps leads inexorably to a dead end. For Martin, the problem with most architectural formalisms is not that they are empty, but that they are not empty enough.²⁶ Graham also proposes a reading of minimalist art and Bauhaus architecture that connects with what happened in Berlin. On

20 Philip Ursprung, “Envisioning the Invisible. Hans Danuser and Peter Zumthor: A revision”, in *Seeing Zumthor. Images by Hans Danuser* (Zurich: Hochparterre, Scheidegger & Spiess, 2009), 61-78.

21 Martin Steinmann. “Understanding through the

senses —Some Remarks on Peter Zumthor’s Work”, *A+U* 316 (January 1997): 87-88.

22 Rosalind E. Krauss, *La Originalidad de la Vanguardia y Otros Mitos Modernos*, Madrid: Alianza Forma, 1996, 253.

23 Jürg Berthold, Philip Ursprung y Mechthild Widrich, (eds.),

Presence. A conversation at Cabaret Voltaire, Zurich (Berlin: Sternberg Press, 2016), 19.

24 Berthold, Ursprung y Widrich, op. cit., 19.

25 Berthold, Ursprung y Widrich, op. cit., 19-21.

26 Martin, op. cit., 15.

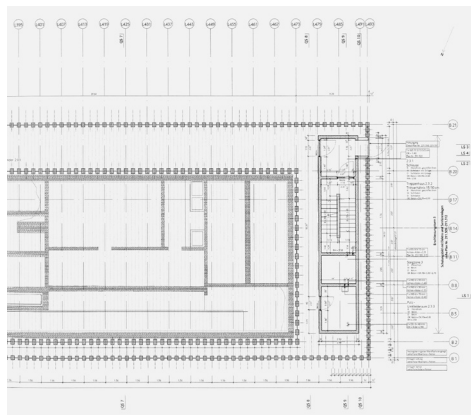


FIG. 4
Peter Zumthor, *Topografía del Terror*, Berlín, 1993-2004; planta parcial.
Peter Zumthor, *Topography of Terror*, Berlin, 1993-2004; partial floorplan.

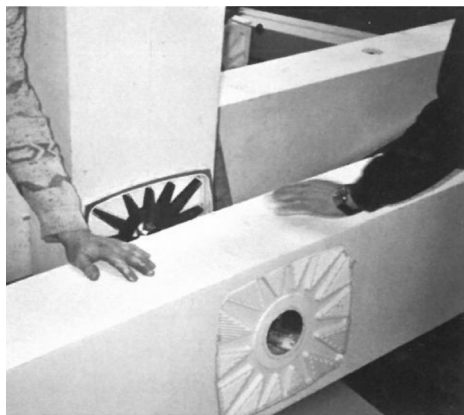
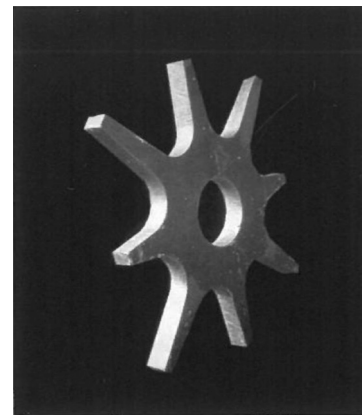


FIG. 5
Peter Zumthor, *Topografía del Terror*, Berlín, 1993-2004; muestra del detalle constructivo de la estructura y de la tuerca para la junta estructural.
Peter Zumthor, *Topography of Terror*, Berlin, 1993-2004; mockup of the structure constructive detail and of the screw for structural joints.



comienzan y finalizan en sí mismas, y explican sólo su propia materialidad, su condición fáctica, su obviedad. Sus condiciones materiales conducen a las fuerzas que actúan en su interior, a su realidad. Los proyectos de Berlín y Vardø reflejan estas ideas inherentes al grado cero, cuyo recorrido desde Malevich tiene un eco en la obra de Zumthor.

PURA CONSTRUCCIÓN

El primer intento declarado de Zumthor de abordar un proyecto bajo las premisas del grado cero fue en el Centro de Documentación y Exposición Internacional Topografía del Terror en Berlín. El edificio debía alojar los pocos restos que permanecían de la Sede de la Gestapo entre dos colinas de escombros. (Fig. 02) Para enfrentarse a este proyecto Zumthor modificó su metodología de trabajo. Si en su primera época empleaba un enfoque tipológico heredado de Rossi, y descartada la arquitectura como lenguaje, Zumthor había realizado un «giro icónico»²⁰ que marcó su madurez profesional a mediados de los 1980s para basarse en la evocación de imágenes. En Berlín, sin embargo, las imágenes no fueron de ayuda. Según Steinmann:

«En un caso, Zumthor se ha prohibido a sí mismo el uso de imágenes. En el caso del edificio en el área Prinz-Albrecth en Berlín no hay imágenes que se ajusten al horror surgido de este lugar de la Gestapo. El diseño es una estructura que no habla otro lenguaje más que el de su propia construcción hecha de postes. Este lenguaje niega el significado en la medida en que nace de experiencias con otras cosas. De ahí que la importancia de las imágenes se demuestra precisamente allí donde no pueden comunicar.»²¹

En efecto, la naturaleza inmanente de la Topografía es autorreferencial. Un volumen simple, abstracto formalmente, «desemantizado», realizado a base de postes de hormigón que desmaterializan el prisma. (Fig. 03) Según Rosalind Krauss, la primera oleada de abstracción pura del siglo XX se basaba en la pretensión, planteada con la mayor seriedad, de hacer una obra que tratara sobre la «Nada» —con n mayúscula.²² Pero, ¿cómo construir la «Nada»? Zumthor invierte la cuestión llegando al grado cero a través del realismo: «Entonces, ¿cómo abor das la construcción de la presencia en arquitectura —concretamente? Estás son algunas de mis experiencias en este asunto. Pura construcción.»²³

Así es como define la Topografía del Terror, «pura construcción». Para Zumthor la arquitectura es un acto físico. Muy consecuentemente, Zumthor escoge, para publicar este proyecto, planos muy técnicos que reflejan la construcción. (Fig. 04) La Topografía fue ideada como un ensamblaje de dos elementos — una viga y un tornillo — repetidos innumerables veces siempre con la misma disposición formando una estructura. «Zero Beam, la llamamos, *Stabwerk*.»²⁴ (Fig. 05) Para Zumthor, la «viga

21 Martin Steinmann. «Understanding through the senses – Some Remarks on Peter Zumthor's Work», *A+U* 316 (January 1997): 87-88. Traducción del autor.

22 Rosalind E. Krauss, *La Originalidad de la Vanguardia y Otros Mitos Modernos*, Madrid: Alianza Forma, 1996, 253.

23 Jürg Berthold, Philip Ursprung y Mechthild Widrich, (eds.),

Presence. A conversation at Cabaret Voltaire, Zurich (Berlin: Sternberg Press, 2016), 19.

24 Berthold, Ursprung y Widrich, op. cit., 19.

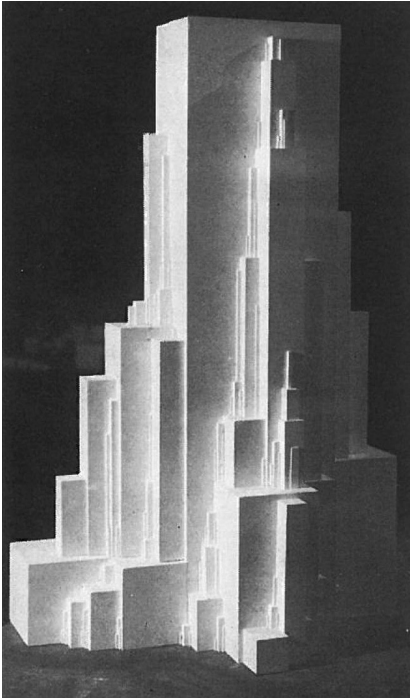


FIG. 6
Kazimir Malevich. *Arkitecton Vertical*, Medios-1920s
Kazimir Malevich. *Vertical Arkitecton*, Mid-1920s.

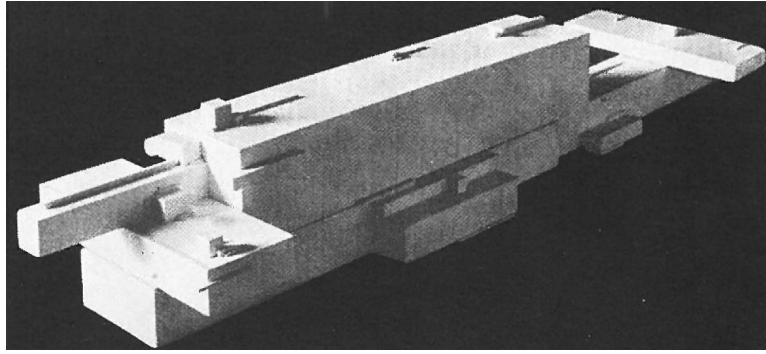


FIG. 7
Kazimir Malevich. *Arkitecton Horizontal*, 1923.
Kazimir Malevich. *Horizontal Arkitecton*, 1923.

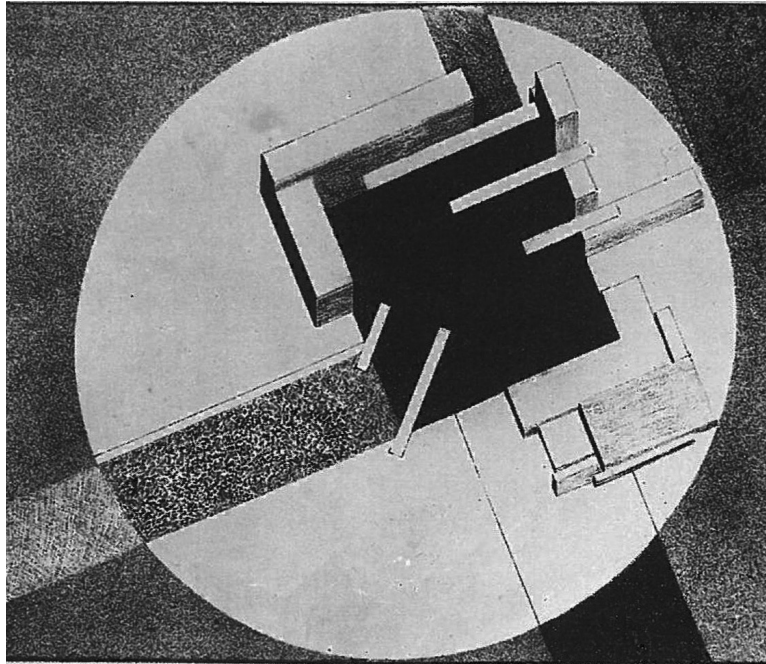


FIG. 8
El Lisitski. *Proun (P1E) «Ciudad»*, 1920-21.
El Lissitzky. *Proun (P1E) 'City'*, 1920-21.

the one hand, —he says— it is worth highlighting that the “objective” form and the internal self-articulation of the formal structure are isolated from the symbolic and representational codes of meaning only in an “apparent” way.²⁷ On the other hand, —he elaborates— when this type of art is used by big business, the government, or the cultural establishment, it functions perhaps contrarily to the artist intentions. To reproduce a form of art which denies political or social content, in fact provides a cultural rationalization for just such a denial.²⁸

Zumthor’s zero did not end here. To comprehend it, it is also convenient to understand the evolution of Soviet art and architecture. After the initial pictorial zero, achieved through Suprematist compositions with flat, colored figures on white background, Malevich abandoned color, reducing his paintings to planimetric figures in black and white. From there, he moved on to center on volumes and stereometric compositions that paved the way for Suprematist architecture.²⁹ In this exercise of transposing the new compositional ideas to the architectural realm, Malevich’s *Arkitectons* and El Lissitzky’s *Prouns* were conceived. (Figs. 06, 07 y 08) While the former consisted of volumetric proposals based on combinations of horizontal or vertical prisms, the latter were composed by adding volumetric, planar and linear elements. The Topography, with a self-referential constructive language and a *forme forte*, gets close to these early approaches — and to Minimal and Conceptual art due to its level of abstraction and repetition. Following Suprematism, Russian Constructivism developed the architectural zero, whose ideas would become more evident in Zumthor’s subsequent approach to zero.

27 Graham, op. cit., 20.

28 Graham, op. cit., 30.

29 S. O. Khan-Magomedov, *Pioneers of Soviet Architecture* (London:

Thames and Hudson, 1987), 63.

30 F. J. Biurrun, “Textos Arquitectura.” Collection of writings from the doctoral

course “Arte del Concepto y Arquitectura”, Universidad Politécnica de Cataluña, 17.



FIG. 9

Vladimir A. y Gueorgii A. Stenberg. *Construcción Espacial KPS13*, 1919.
Vladimir A. y Gueorgii A. Stenberg. *Spatial Construction KPS13*, 1919.

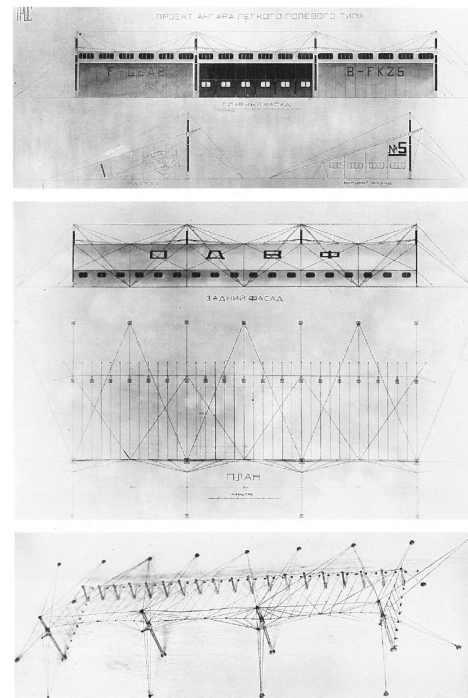


FIG. 10

Alexander y Viktor Vesnin, Proyecto para hangar de estructura tensil para aeronaves (del tipo campo ligero), 1924; fachada, sección, planta, modelo (perspectiva).
Alexander y Viktor Vesnin, *Design for a light field aircraft hangar with tensile structure*, 1924; elevations, section, floorplan, model.

cero» es entonces la unidad básica para una construcción pura con un «vacío semántico», que no es otra cosa que estructura pura, muda y desnuda, pensada para enfrentar al visitante ante los objetos expuestos en el centro de documentación.

Dada la dificultad de enfrentarse a un pasado tan delicado, el proyecto pretendía renunciar al uso de cualquier tipología común o existente que pudiese ser identificada como símbolo de cualquier cosa. Tal pretensión resultó infructuosa. Las implicaciones sociopolíticas que inevitablemente se asociaron al proyecto —junto con una falta presupuestaria— llevaron a su demolición tras haber iniciado su construcción. Tras esto, el mismo Zumthor concluye, «el significado no puede evitarse nunca».²⁵

El reto de la «desemantización» quizás conduce inexorablemente a un callejón sin salida. Para Martin, el problema con la mayoría de los formalismos arquitectónicos no es que están vacíos, sino que no están lo suficientemente vacíos.²⁶ Graham también plantea una lectura del arte minimalista y la arquitectura de la Bauhaus que enlaza con lo sucedido en Berlín. Por un lado, —dice— conviene resaltar que la forma «objetiva» y la autoarticulación interna de la estructura formal se aísla de los códigos simbólicos y figurativos de significado sólo de forma «aparente».²⁷ Por otro, —abunda— cuando este tipo de arte es usado por grandes corporaciones, el gobierno o el *establishment* cultural, quizás funciona en contra de las intenciones del artista. La reproducción de una forma de arte que niega cualquier contenido social o político proporciona de hecho una racionalización cultural para semejante negación.²⁸

El cero de Zumthor no acabó aquí. Para comprenderlo conviene también entender la evolución del arte y la arquitectura soviética. Tras el primer cero pictórico a través de composiciones suprematistas con figuras planas con color sobre fondo blanco, Malevich renunció al color reduciendo sus cuadros a figuras planimétricas en blanco y negro. De ahí, pasó a centrarse en volúmenes y composiciones esteométricas que marcaron el camino hacia la arquitectura suprematista.²⁹ En este ejercicio de trasponer las nuevas ideas compositivas al ámbito arquitectónico nacieron los *Arkitektions* de Malevich y los *Prouns* de El Lisitki. (Figs. 06, 07 y 08) Mientras los primeros consistían en propuestas volumétricas a base de combinaciones de prismas horizontales o verticales, los segundos se componían mediante la suma de elementos volumétricos, planos y lineales. La Topografía, con un lenguaje constructivo autorreferencial y una *forme forte*, se acerca a estas primeras aproximaciones —y al arte minimal y conceptual por su nivel de abstracción y repe-

25 Berthold, Ursprung y Widrich, op. cit., 19-21.

26 Martin, op. cit., 15.

27 Graham, op. cit., 20.

28 Graham, op. cit., 30.

29 S. O. Khan-Magomedov,

Pioneers of Soviet Architecture (London: Thames and Hudson, 1987), 63.

PURE EMOTION

The Realist Manifesto of 1920 established the fundamental principles of constructivism. Its premises rejected closed corporeal volume to advocate for stereotomically constructed plastic forms —well represented by the Stenberg Brothers' "spatial constructions" (Fig. 09)— and the creation of spaces from the inside out in pursuit of an "absolute space" with coherent and unlimited depth.³⁰ Significantly, unlike the *Prouns* and the *Arkitektions*, Constructivism came to architecture from non-representational painting by using a framework marked with a grid and not through simple geometric solids.³¹ In the development of constructivist aesthetic theory, buildings were conceived as machine-tools, but also as real and complex architectural compositions to enhance their aesthetic quality. Bare structural frameworks elevated to a new compositional system, which the Vesnin Brothers perfected by combining the search for new artistic forms and compositions, experience in industrial construction and structural technology, and the optimization of functional planning.³² A paradigmatic example of this philosophy is the Vesnin Brothers' 1924 project for a light field hangar featuring a tensile structure.³³ (Fig. 10) Its modular cable structure and lightweight enclosure with small windows resonate as much as the Stenbergs' spatial constructions in Zumthor's second version of zero.

Twenty years after *Topography of Terror*, Zumthor resumes zero beyond the Arctic Circle, where he erects a monument commemorating the burning at the stake of ninety-one women for witchcraft.³⁴ (Fig. 11) In the Memorial to the Victims of the Witch Trials in Steilneset, Zumthor proposes two pavilions. The first is an extremely elongated structure made of a light wooden framework that rises above the ground. (Fig. 12) Inside is lodged a piece with a rhythmically tensile white fabric envelope. Its interior is a black passageway where the story of the trial of each of the commemorated individuals is displayed, along with a lightbulb in a small window. The second pavilion is a small black cube —already present in the *Topography*— made of glass and rotated relative to the first, with a spiral entrance and a fire installation by the artist Louise Bourgeois. (Fig. 13)

The Soviet ascendant of this project is not such a bizarre possibility, considering that a book dedicated to the pioneers of this architecture resides in Zumthor's studio.³⁵ This connection could stem from both his education in Basel and Zumthor's follow-up on Rossi, who readily defended socialist realism and its associated architecture as a source for his own work.³⁶ But if Zumthor agrees on anything with conceptual and minimalist artists, as well as with Malevich in his application of the zero degree — also shared by Russian philosophy—, it is in taking formal and material self-reference, or his autonomous, anti-rhetorical, and anti-symbolist language, a step further. The zero of arts transfers the effect of the encounter with the work to the viewer. By creating self-sufficient objects, the focus is placed on the viewer's perception and the emotions derived from this experience.

"Art reaches a desert in which nothing can be perceived but feeling" —words of Malevich that Dore Ashton recovers to point to the realm of the transcendent that Suprematism sought in the void after grand gestures of renunciations.³⁷ Ashton underscores the ideal of "pure feeling" in Malevich's writings, who found in the desert the ultimate image and purged his paintings of all non-absolute imagery to capture his personal vision of pure spaces, uncluttered with the trivial details that obscure our perception. A world of feelings that continued to transcend immediate experience for many explorers of twentieth-century art.³⁸ For Martin too, the empty form reaches the point of designating a horizon of experience, so that emptiness designates a new category of aesthetic object. In architectural terms, an empty object is an object that offers a particular type of experience.³⁹

For Zumthor, the Steilneset Memorial consists in making the life, death, torture, and love of these ninety-one people, bearable in the form of beauty. The whole idea is to provoke an emotional relationship to this history, provoking a feeling for histo-

31 Khan-Magomedov, op. cit., 152.

32 Khan-Magomedov, op. cit., 154.

33 Khan-Magomedov, op. cit., 183.

34 Berthold, Ursprung y Widrich, op. cit., 21.

35 The author conducted an interview with Peter Zumthor in

his atelier in Haldenstein in 2018, where the book *Pioniere der sowjetischen Architektur*, with content used as reference for this article, could be identified.

36 Aldo Rossi, *Autobiografía científica*, (Barcelona: Gustavo

Gili, 1984), 51.

37 Dore Ashton, *Una fábula del arte moderno* (Madrid, México: Turner, 2001), 173.

38 Ashton, op. cit., 244-245.

39 Martin, op. cit., 21.

tición. Tras el suprematismo, el constructivismo ruso desarrolló el cero arquitectónico, cuyas ideas serán más evidentes en el siguiente abordaje de Zumthor al cero.

PURA EMOCIÓN

El Manifiesto Realista de 1920 establecía los principios fundamentales del constructivismo. Sus premisas rechazaban el volumen corpóreo cerrado para abogar por cuerpos plásticos contruidos estereotómicamente —bien representados por las «construcciones espaciales» de los hermanos Stenberg (Fig. 09)— y la creación de espacios desde dentro hacia afuera en busca de un «espacio absoluto» con una profundidad coherente e ilimitada.³⁰ Significativamente, a diferencia de los *Prouns* y de los *Arkitektions*, el constructivismo llegó a la arquitectura desde la pintura no representacional usando una estructura marcada por una retícula y no a través de sólidos geométricos simples.³¹ En el desarrollo de la teoría estética constructivista los edificios fueron concebidos como máquinas-herramienta, pero también como composiciones arquitectónicas reales y complejas para aumentar la cualidad estética. Armazones estructurales desnudos elevados a un nuevo sistema de composición que los hermanos Vesnin perfeccionaron aunando la búsqueda de nuevas formas y composiciones artísticas, la experiencia en construcción industrial y tecnología estructural, y la optimización de la planificación funcional.³² Un ejemplo paradigmático de esta filosofía es el proyecto de los hermanos Vesnin de 1924 para un hangar ligero que contaba con una estructura tensil.³³ (Fig. 10) Su estructura modular de cables y el cerramiento ligero con pequeñas ventanas reverberan tanto como las construcciones espaciales de los Stenberg en la segunda versión del cero de Zumthor.

Veinte años después de la Topografía del Terror, Zumthor retoma el cero más allá del Círculo Polar Ártico, donde levanta un monumento conmemorando la quema en la hoguera de noventa y una mujeres por brujería.³⁴ (Fig. 11) En el Memorial a las víctimas de los juicios de brujas en Steilneset, Zumthor plantea dos pabellones. El primero es una estructura extremadamente alargada mediante un entramado ligero de madera que se separa del terreno. (Fig. 12) Dentro de ella se aloja una pieza con una envolvente textil blanca tensada rítmicamente. Su interior es un pasaje negro donde se expone la historia del juicio de cada una de las personas conmemoradas junto con una bombilla en una pequeña ventana. El segundo pabellón es un pequeño cubo negro —ya presente en la Topografía— de cristal girado respecto al primero, con un acceso en espiral y una instalación con fuego de la artista Louise Bourgeois. (Fig. 13)

El ascendente soviético de este proyecto es una posibilidad no tan extraña si se considera que un libro dedicado a los pioneros de esta arquitectura descansa en el atelier Zumthor.³⁵ Esta conexión podría provenir tanto por su educación en Basilea como por el seguimiento de Zumthor sobre Rossi, quien no dudó en defender el realismo socialista y la arquitectura asociada a éste como fuente para su trabajo personal.³⁶ Pero si en algo coincide Zumthor con los artistas conceptuales y minimalistas, así como con Malevich en su aplicación del grado cero —compartido también por la filosofía rrossiana—, es en llevar un paso más allá la autorreferencia formal y material o su lenguaje autónomo, antirretórico y antisimbolista. El cero de las artes traslada al espectador el efecto del encuentro con la obra. Con la creación de objetos autosuficientes se pone el foco en la percepción del espectador y en las emociones derivadas de esta experiencia.

«El arte puede convertirse en un desierto en el que nada salvo el sentimiento pueda percibirse» —palabras de Malevich que Dore Ashton recupera para señalar el plano trascendente que el suprematismo buscó en el vacío tras grandes renunci-³⁷ Ashton subraya el ideal de «sentimiento puro» de los escritos de Malevich, quien halló en el desierto la imagen definitiva y purgó sus pinturas de toda imagen no absoluta para plasmar su visión personal de los espacios puros, liberada de

30 F. J. Biurrun, «Textos Arquitectura.» Recopilación de textos del curso de doctorado «Arte del Concepto y Arquitectura», Universidad Politécnica de Cataluña, 17.
31 Khan-Magomedov, op. cit., 152.
32 Khan-Magomedov, op. cit., 154.

33 Khan-Magomedov, op. cit., 183.
34 Berthold, Ursprung y Widrich, op. cit., 21.
35 El autor realizó una entrevista a Peter Zumthor en su atelier de Haldenstein en 2018, donde fue posible identificar el libro *Pioniere der sowjetischen*

Architektur, del que salen referencias para este análisis.
36 Aldo Rossi, *Autobiografía científica*, (Barcelona: Gustavo Gili, 1984), 51.
37 Dore Ashton, *Una fábula del arte moderno* (Madrid, México: Turner, 2001), 173.

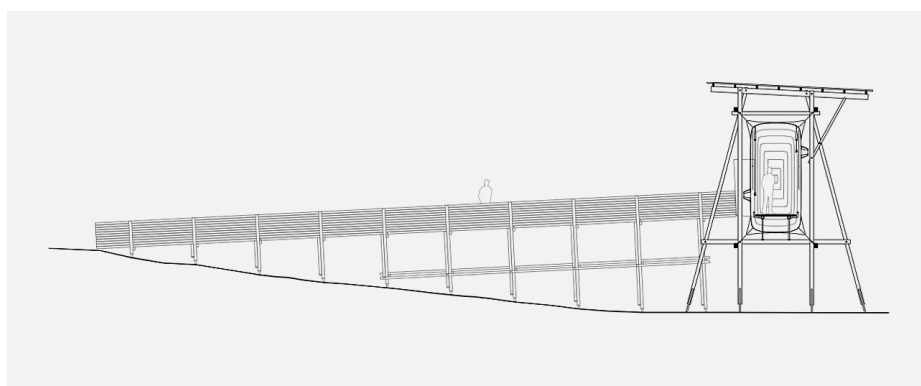
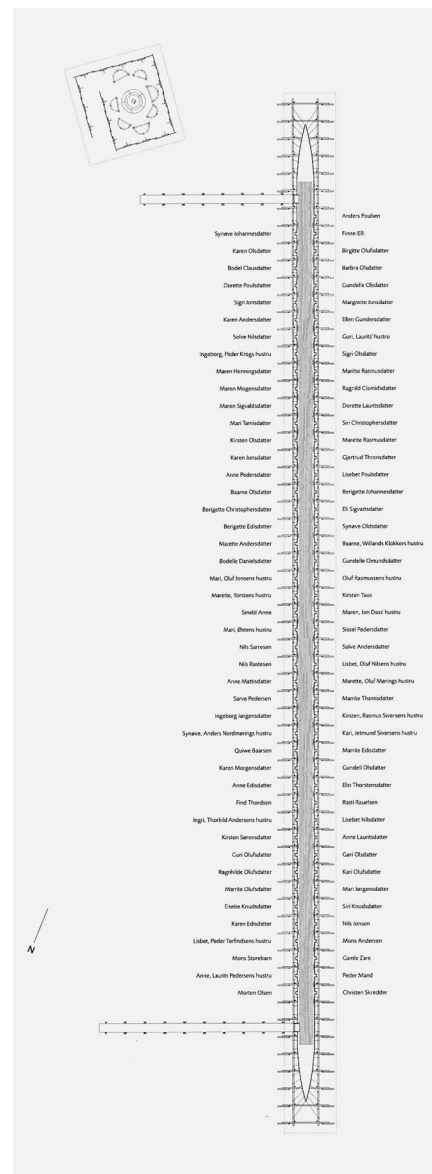


FIG. 11
Peter Zumthor, Steilneset,
Memorial a las víctimas de los
juicios de brujas en Finnmark,
Vardø (Noruega), 2007-2011.
Peter Zumthor, Steilneset,
Memorial to the Victims of
the Witch Trials in the Finnmark,
Vardø (Norway), 2007-2011.

FIG. 12
Peter Zumthor, Steilneset
Memorial, Vardø (Noruega),
2007-2011; sección transversal.
Peter Zumthor, Steilneset
Memorial, Vardø (Norway),
2007-2011; cross section.



ry.⁴⁰ The memorial is a “charged void.” Charged, not only through its materials but also with emotional significance. Zumthor calls it an “emotional reconstruction,” a notion where the quality of a shared experience is essential.⁴¹ Like in Le Corbusier's Purism, Zumthor's architecture is a *machine à émouvoir*, an “emotional machine”.

ABSOLUTE ARCHITECTURE

While the concept of zero in painting arose in opposition to realism understood as the literal figurative representation of nature, it remained linked to it insofar as it continued to be the representation of something, of itself. In this sense, Suprematism proposed a new realism that shifted from “representation” to “presentation.” What it presented was nothing other than the work of art itself, pure painting, an absolute creation. Following in its footsteps, Russian Constructivism applied this idea to arrive at absolute space conceived more as a plastic work than

40 According to the interview with Peter Zumthor conducted by the author in Mexico City in 2015, as a preliminary research for the

doctoral thesis connected to this article.
41 Peter Zumthor y Mari Lending, *A Feeling of History* (Zurich:

Scheidegger & Spiess, 2018), 68-71.
42 Berthold, Ursprung y Widrich, op. cit., 18.

← FIG. 13

Peter Zumthor, Steilneset Memorial, Vardø (Noruega), 2007-2011; planta.
Peter Zumthor, Steilneset Memorial, Vardø (Norway), 2007-2011; floorplan.

detalles triviales que enturbien nuestra percepción. Un mundo de los sentimientos que continuó trascendiendo la experiencia inmediata para muchos exploradores del arte del siglo XX.³⁸ También para Martin, la forma vacía llega al punto de designar un horizonte de experiencia, de modo que, «el vacío designa una nueva categoría de objeto estético. En términos arquitectónicos, un objeto vacío es un objeto que ofrece un tipo particular de experiencia.»³⁹

Para Zumthor, el Memorial de Steilneset consiste en hacer la vida, la muerte, la tortura y el amor de estas noventa y una personas, soportable en forma de belleza. La idea de todo es provocar una relación emocional con esta historia, provocar un sentimiento por la historia.⁴⁰ El memorial es un «vacío cargado». Cargado, no sólo a través de los materiales, sino con un significado emocional. Zumthor lo denomina una «reconstrucción emocional», una noción donde la cualidad de experiencia compartida es esencial.⁴¹ Como en el Purismo de Le Corbusier, la arquitectura de Zumthor es una *machine à émouvoir*, una «máquina de emocionar».

ARQUITECTURA ABSOLUTA

Si bien el cero de la pintura nació de la oposición al realismo entendido como la representación figurativa literal de la naturaleza, seguía vinculado al mismo en tanto que permanecía como representación de algo, de sí mismo. En este sentido, el suprematismo propuso un nuevo realismo que pasaba de la «representación» a la «presentación». Lo que presentaba no es otra cosa que la obra de arte en sí, pintura pura, una creación absoluta. Tras sus pasos el constructivismo ruso aplicó esta idea para llegar al espacio absoluto concebido más como una obra plástica que como arquitectura. De la misma manera, el cero en arquitectura trata de construir una realidad, que se refiere a su propia esencia, cuya *raison d'être* es la construcción, su materialidad —descrita por Adolf Loos como *Grund der Form*, la razón de la forma; y por Mies como *Baukunst*, el «arte de construir», donde el contenido esencial de la arquitectura es la construcción y el arte su perfección. Así, realismo y abstracción quedan unidos en el grado cero de la pintura de Malevich tanto como en la arquitectura de Zumthor.

Es en estas experiencias fronterizas donde uno puede apreciar la verdadera naturaleza de su trabajo. Hablamos de una arquitectura con voluntad férrea de mantenerse adherida a la obra construida y alejada del lenguaje, de signos o de símbolos. En sus edificios la brecha entre retórica y realidad «tiende» a cero. El deseo de Zumthor, afirma, es siempre hacer una pieza, un artefacto, bello, silencioso y obvio, tan evidente que no necesita explicación.⁴² Aunque sí podríamos decir que los pequeños cubos rotados expanden *ad infinitum* las piezas alargadas de Zumthor tanto como en el *Blanco sobre Blanco* de Malevich. (Fig. 14)

El grado cero de significación es, como el infinito, inalcanzable —como Zumthor pudo comprobar en el proyecto de Berlín. Ya el cero que Malevich planteó era aspiracional, como también Steimann lo señaló en relación a la arquitectura suiza. Para Martin, la forma vacía es una categoría utópica en potencia.⁴³ Ahí radica precisamente la utilidad del cero, en servir como aproximación a formas arquitectónicas en cuya «presencia», a través de los materiales, se despiertan emociones —lo que Steinmann llama *Stimmungen*.⁴⁴ Esto conduce a la fenomenología, donde la «percepción» es de hecho el tema central de este tipo de arquitectura.⁴⁵

La Topografía del Terror y el Memorial Steilneset son las propuestas límite de Peter Zumthor para un nuevo realismo arquitectónico en tanto que creación absoluta. Una arquitectura sin significado basada en la poética del material, la aspiración a un espacio absoluto y bello cuyo objetivo es emocionar. Un realismo fenomenológico como obra de arte. Este es el grado cero de Peter Zumthor, O.P.Z. Puro Arte. Pura Arquitectura.

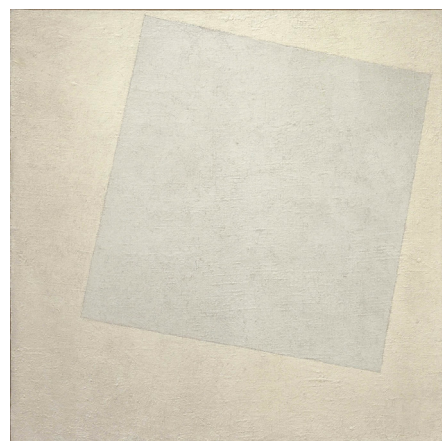


FIG. 14

Kazimir Malevich, *Composición Suprematista (Blanco sobre Blanco)*, 1918; óleo sobre lienzo, 79.3 x 79.3 cm. (31 x 31 in.), Museum of Modern Art, Nueva York.
Kazimir Malevich, *Suprematist Composition (White on White)*, 1918; oil on canvas, 79.3 x 79.3 cm. (31 x 31 in.), Museum of Modern Art, Nueva York.

38 Ashton, op. cit., 244-245.

39 Martin, op. cit., 21.

40 Según entrevista con Peter Zumthor realizada por el autor en Ciudad de México en 2015, como investigación preliminar para la tesis doctoral vinculada a este artículo.

41 Peter Zumthor y Mari Lending, *A Feeling of History* (Zurich: Scheidegger & Spiess, 2018), 68-71.

42 Berthold, Ursprung y Widrich, op. cit., 18.

43 Martin, op. cit., 25.

44 Lucan y Steinmann, op. cit., 20. Tanto Steinmann como

Zumthor emplean el término *Stimmungen* para denominar a las «emociones», pero también para referirse a «estados de ánimo» o «atmósferas».

45 Lucan y Steinmann, op. cit., 24.

as architecture. In the same vein, zero in architecture seeks to construct a reality that refers to its very essence, whose *raison d'être* is construction, its materiality—described by Adolf Loos as *Grund der Form*, the reason for form; and for Mies as *Baukunst*, the “art of construction,” where the essential content of architecture is construction and art is its perfection. Thus, realism and abstraction are united at the zero degree of Malevich’s paintings as much as in Zumthor’s architecture.

It is in these border experiences that one can appreciate the true nature of his work. We are talking here about an architecture with an unwavering commitment to remaining attached to the built work and detached from language, signs or symbols. In his buildings, the gap between rhetoric and reality tends toward zero. Zumthor’s will, he states, is always to create a piece, an artifact, beautiful, silent, and obvious, so self-evident that it needs no explanation.⁴² Although we could say that the small, rotated cubes expand Zumthor’s elongated pieces *ad infinitum*, much like in Malevich’s *White on White*. (Fig. 14)

The zero degree of meaning is, like infinity, unattainable—as Zumthor was able to verify in the Berlin project. The zero that Malevich proposed was already aspirational, as Steinmann also pointed out in relation to Swiss architecture. For Martin, the empty form is a potentially utopian category.⁴³ Therein lies precisely the usefulness of zero, in serving as an approximation to architectural forms in whose “presence,” through materials, emotions are awakened—what Steinmann calls *Stimmungen*.⁴⁴ This leads to phenomenology, where “perception” is indeed the central theme of this type of architecture.⁴⁵

Topography of Terror and the Steilneset Memorial are Peter Zumthor’s limit proposals for a new architectural realism as absolute creation. An architecture without meaning, based on the poetics of material, the aspiration to an absolute and beautiful space whose purpose is to provoke feelings. A phenomenological realism as a work of art. This is Peter Zumthor’s zero degree, 0.PZ. Pure Art. Pure Architecture.

42 Berthold, Ursprung y Widrich, op. cit., 18.

43 Martin, op. cit., 25.

44 Lucan y Steinmann, op. cit., 20. Both Steinmann and Zumthor use the term *Stimmungen* to name

“feelings”, but also to refer to “moods” or to “atmospheres”.
45 Lucan y Steinmann, op. cit., 24.

About the author:

Elena María Pérez López
(Universidad Politécnica de Madrid,
University of Houston)
elena.perez@yahoo.es
ORCID: 0009-0008-6010-3251

Sobre la autora:

Elena María Pérez López
(Universidad Politécnica de Madrid,
University of Houston)
elena.perez@yahoo.es
ORCID: 0009-0008-6010-3251

- Ashton, Dore. *Una fábula del arte moderno*. Madrid, México: Turner, 2001. Originally published as Ashton, Dore. *A Fable of Modern Art*. London, New York: Thames & Hudson, 1980.
- Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil, 1953.
- Corazón, Alberto (ed.). *Kazimir S. Malevich, El Nuevo Realismo Plástico*. Madrid: Comunicación, 1975.
- Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yve-Alain; Buchloh, Benjamin H.D.; Joselit, David. *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. 3rd ed. London: Thames & Hudson, 2016.
- Graham, Dan. «Art in relation to architecture. Architecture in relation to art.» *Artforum* vol. 17, no. 6 (February 1979). Translated as Graham, Dan. *El arte con relación a la arquitectura. La arquitectura con relación al arte*. Translated by Moises Puente. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- Graham, Dan; and Moure, Gloria. *Dan Graham: Works & Collected Writings*. Barcelona: Polígrafa, 2009.
- Khan-Magomedov, S. O. *Pioneers of Soviet Architecture*. London: Thames and Hudson, 1987. Originally published as Chan-Magomedov, Selim O. *Pioniere der sowjetischen Architektur; Der Weg zur neuen sowjetischen Architektur in den zwanziger und zu Beginn der dreißiger Jahre*. Berlin: Locker, 1983.
- Krauss, Rosalind E. *La Originalidad de la Vanguardia y Otros Mitos Modernos*. Madrid: Alianza Forma, 1996. Originally published as Krauss, Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA, London: MIT Press, 1985.
- Lucan, Jacques, and Steinmann, Martin. «Obsessions. Conversation entre Jacques Lucan et Martin Steinmann = Obsessions. Conversation between Jacques Lucan and Martin Steinmann.» In *Matiere d'Art. Architecture Contemporaine en Suisse = A Matter of Art. Contemporary Architecture in Switzerland*. Basel: Birkhäuser, 2001.
- Martin, Reinhold. «Empty Form (Six Observations).» *Log* no. 11 (Winter 2008).
- Berthold, Jürg; Ursprung, Philip; Widrich, Mechthild (eds.). *Presence. A conversation at Cabaret Voltaire, Zurich*. Berlin: Sternberg Press, 2016.
- Rossi, Aldo. *Autobiografía Científica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984. Originally published as Rossi, Aldo. *A Scientific Autobiography*. Cambridge, MA: MIT Press, 1981.
- Solà-Morales, Ignasi de. «Mies van der Rohe e il grado zero = Mies van der Rohe and the Degree Zero.» *Lotus International* 81 (June 1994).
- Steinmann, Martin. «La Forme Forte. En deçà des signes.» *Faces* no. 19 (Spring 1991).
- Steinmann, Martin. «Techne. Sul lavoro di Peter Zumthor = Techne. On the Work of Peter Zumthor.» *Domus* 710 (November 1989). Originally published as Steinmann, Martin. «Techne. Zur Arbeit von Peter Zumthor.» In *Partituren und Bilder. Architektonische Arbeiten aus dem Atelier Peter Zumthor 1985-1988. Fotos: Hans Danuser*. Lucerna: Architekturgalerie, 1988.
- Steinmann, Martin. «The Presence of Things. Comments on Recent Architecture in Northern Switzerland = Die Gegenwärtigkeit der Dinge. Bemerkungen zur neueren Architektur in der Deutschen Schweiz.» In *Construction, Intention, Detail: Five Projects from Five Swiss Architects = Fünf Projekte von Fünf Schweizer Architekten*. Ed. Martin Steinmann, Wilfred Wang, Mark Gilbert, and Kevin Alter. Zurich: Artemis, 1994. Translated partially in *Arquitectura Viva* 41 (March-April 1995).
- Steinmann, Martin. «Understanding through the senses –Some Remarks on Peter Zumthor's Work.» *A+U* 316 (January 1997).
- Ursprung, Philip. «Envisioning the Invisible. Hans Danuser and Peter Zumthor: A revision.» In *Zumthor sehen. Bilder von Hans Danuser = Seeing Zumthor. Images by Hans Danuser*. Zurich: Hochparterre, Scheidegger & Spiess, 2009.
- Zumthor, Peter; Lending Mari. *A Feeling of History*. Zurich: Scheidegger & Spiess, 2018.
- Zumthor, Peter. «Eine Anschauung der Dinge : eigenes Atelier und Schutzbauten für römische Funde : Architekt Peter Zumthor.» *Werk, Bauen + Wohnen* 10 (October 1987).
- Zumthor, Peter. *Partituren und Bilder. Architektonische Arbeiten aus dem Atelier Peter Zumthor 1985-1988. Fotos: Hans Danuser*. Basel: Schwabe & Co., 1994. Originally published by Lucerna: Architekturgalerie, 1988.
- Zumthor, Peter. *Peter Zumthor: Buildings and Projects 1985-2013*. Edited by Thomas Durisch. Zurich: Scheidegger & Spiess, 2014.

Source of illustrations

- Fig. 01. Creative Commons License. Available at https://commons.wikimedia.org/wiki/File:010_Exhibition.jpg?uselang=es#Licencia.
- Fig. 02, 03, 04, 05, 12, 13. © Atelier Peter Zumthor & Partner.
- Fig. 06, 07, 08, 10. Löcker.
- Fig. 09. Centre Pompidou, MNAM-CCI/Jacqueline Hyde/ Dist. GrandPalaisRmn. © Adagp, public domain. Available at <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/crgbBMn>.
- Fig. 11. © Helene Binet.
- Fig. 14. MoMA. Public domain. Available at [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:White_on_White_\(Malevich,_1918\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:White_on_White_(Malevich,_1918).png)

Procedencia de las ilustraciones:

- Fig. 01. Creative Commons License. Available at https://commons.wikimedia.org/wiki/File:010_Exhibition.jpg?uselang=es#Licencia.
- Fig. 02, 03, 04, 05, 12, 13. © Atelier Peter Zumthor & Partner.
- Fig. 06, 07, 08, 10. Löcker.
- Fig. 09. Centre Pompidou, MNAM-CCI/Jacqueline Hyde/ Dist. GrandPalaisRmn. © Adagp, public domain. Available at <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/crgbBMn>.
- Fig. 11. © Helene Binet.
- Fig. 14. MoMA. Public domain. Available at [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:White_on_White_\(Malevich,_1918\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:White_on_White_(Malevich,_1918).png)