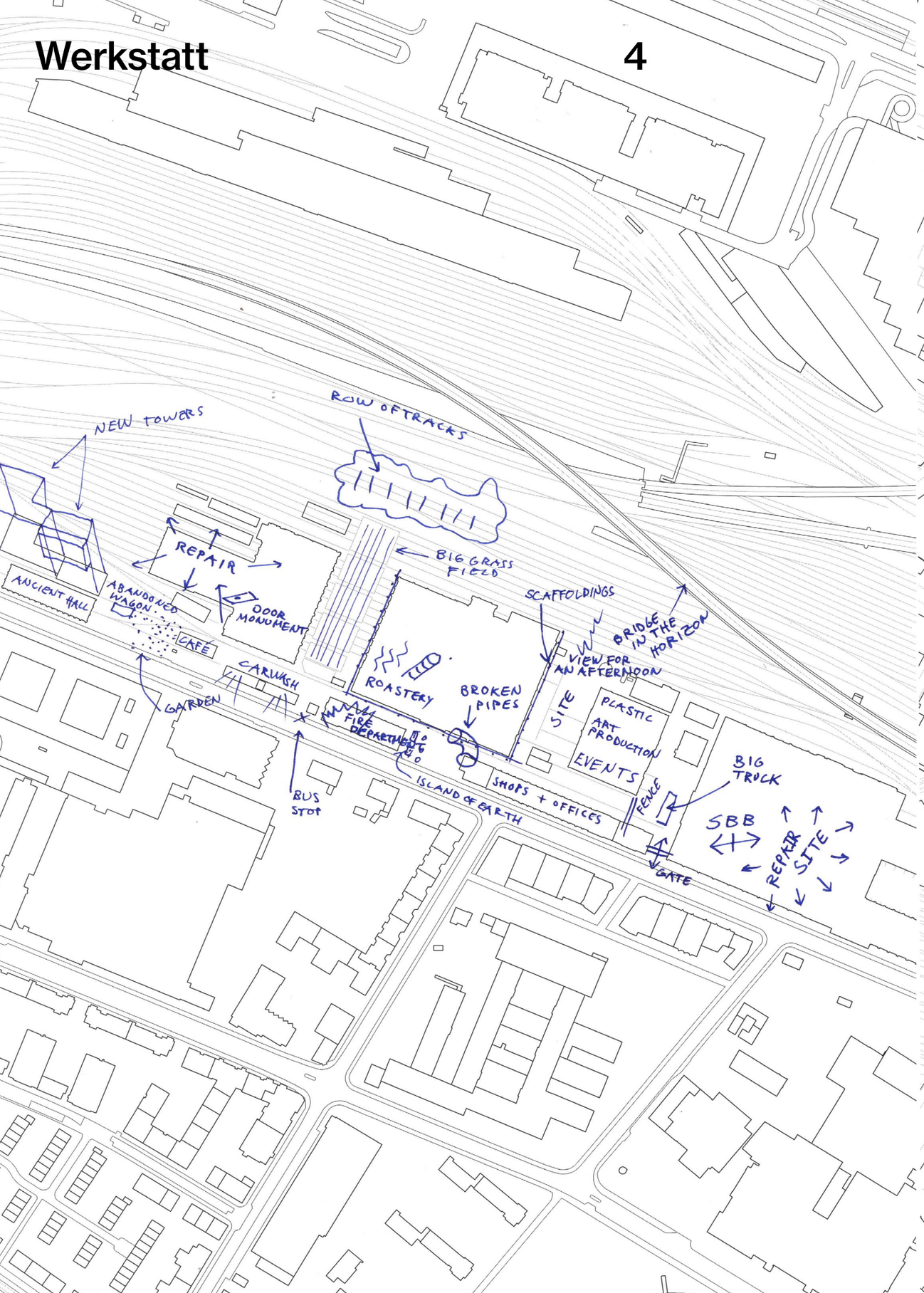
Text
Intertext
Context

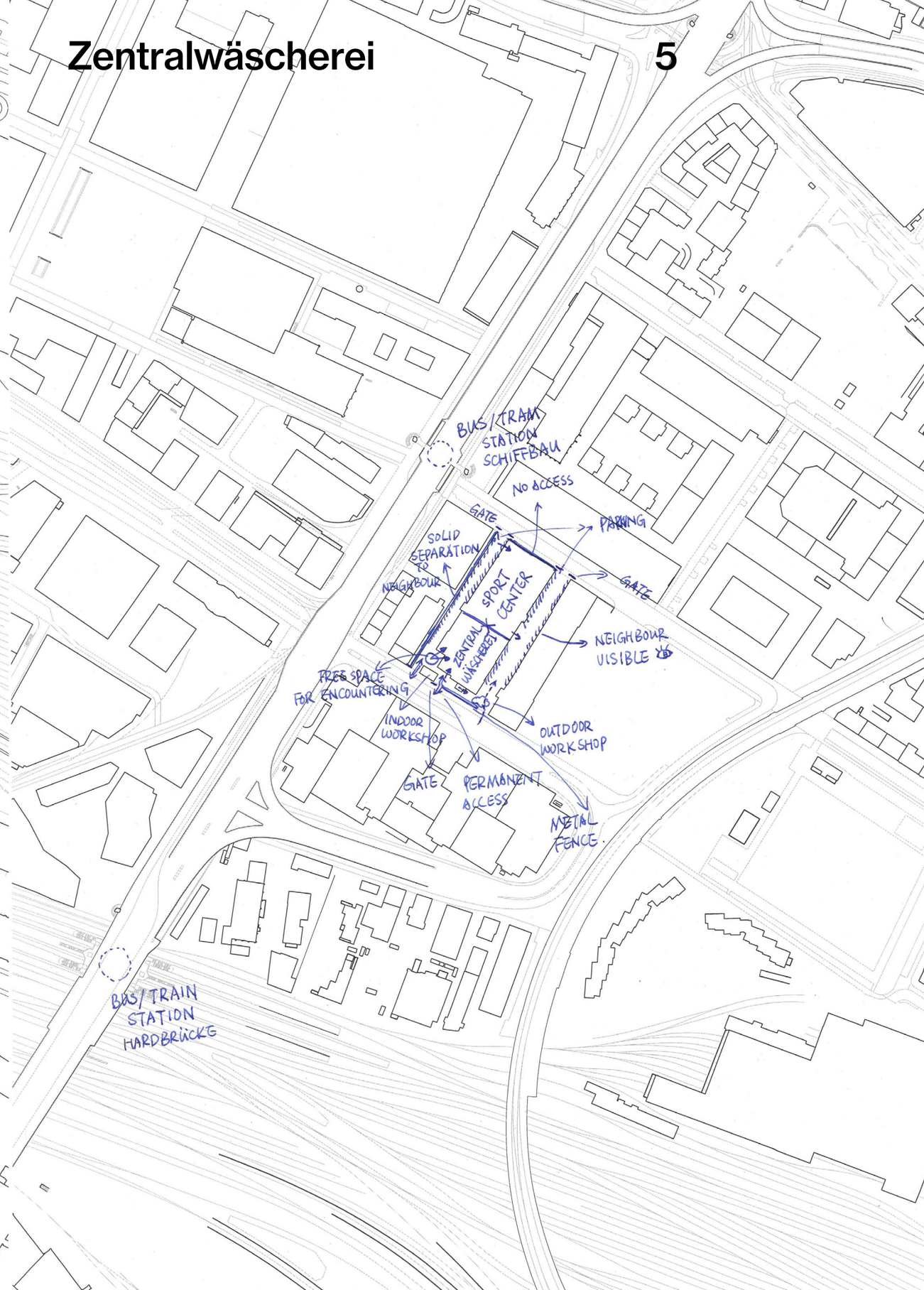
ETH Zürich
FS23

A	Anti-Glamorous	6
	Anti-Romantic	10
	Archeology	16
B	Boundaries / Limits	18
C	Camera	24
	Continual Movement	28
	Crystallography	30
D	Dialectic	42
E	Entropy	50
F	Film	62
G	Geology	66
H	History	72
L	Land Reclamation	82
M	Mannerism	86
	Maps	88
	Minimal Art	90
	Mirror	92
	Monuments	96
	Museum	118
N	Nullification	124
O	Overturned Rocks	126
P	Parks	130
	Photo-markers	134
	Photography	138
R	Reversed Ruin	140
S	Site/Non-Site	142
	System / Order	152
T	Theory	156
U	Useless	162
V	Vandalism	168
W	Werkstatt	172
Z	Zentralwäscherei	178
	Bibliography	188
	Credits	190

Werkstatt 4



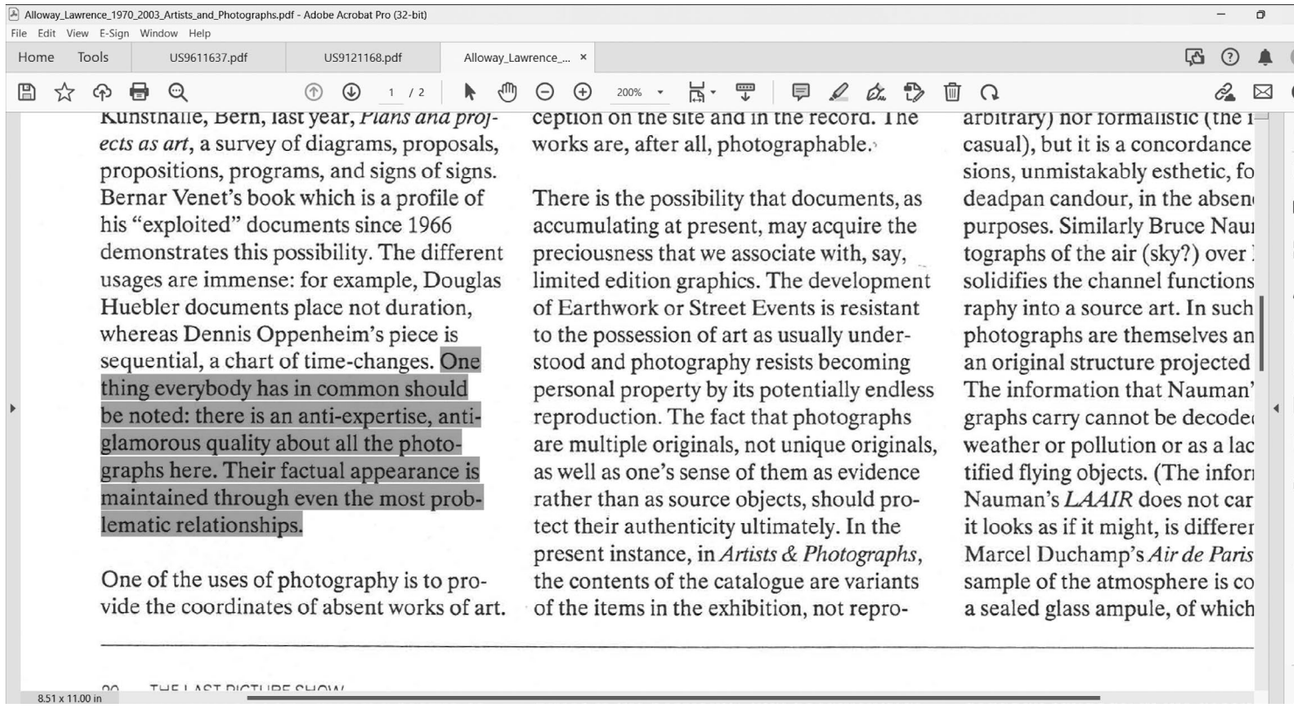
Zentralwäscherei 5



A Anti-Glamorous

One thing everybody has in common should be noted: there is an anti-expertise, anti-glamorous quality about all the photographs here. Their factual appearance is maintained through even the most problematic relationships.

1 Lawrence Alloway, "Artists and Photographs," *Artists and Photographs* (New York: Multiples, Inc., 1970), 3.



Kunsthalle, Bern, last year, *Plans and projects as art*, a survey of diagrams, proposals, propositions, programs, and signs of signs. Bernar Venet's book which is a profile of his "exploited" documents since 1966 demonstrates this possibility. The different usages are immense: for example, Douglas Huebler documents place not duration, whereas Dennis Oppenheim's piece is sequential, a chart of time-changes. One thing everybody has in common should be noted: there is an anti-expertise, anti-glamorous quality about all the photographs here. Their factual appearance is maintained through even the most problematic relationships.

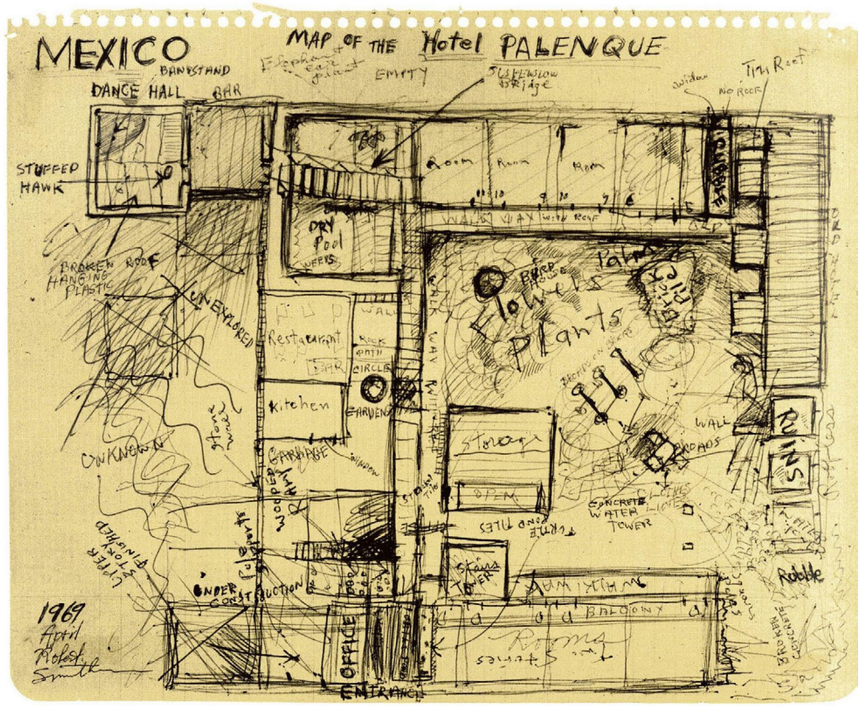
One of the uses of photography is to provide the coordinates of absent works of art.

ception on the site and in the record. The works are, after all, photographable.

There is the possibility that documents, as accumulating at present, may acquire the preciousness that we associate with, say, limited edition graphics. The development of Earthwork or Street Events is resistant to the possession of art as usually understood and photography resists becoming personal property by its potentially endless reproduction. The fact that photographs are multiple originals, not unique originals, as well as one's sense of them as evidence rather than as source objects, should protect their authenticity ultimately. In the present instance, in *Artists & Photographs*, the contents of the catalogue are variants of the items in the exhibition, not repro-

arbitrary) nor formalistic (the
casual), but it is a concordance
sions, unmistakably esthetic, fo
deadpan candour, in the absen
purposes. Similarly Bruce Nau
tographs of the air (sky?) over
solidifies the channel functions
raphy into a source art. In such
photographs are themselves an
an original structure projected
The information that Nauman'
graphs carry cannot be decode
weather or pollution or as a lac
tified flying objects. (The infor
Nauman's *LAAIR* does not car
it looks as if it might, is differer
Marcel Duchamp's *Air de Paris*
sample of the atmosphere is co
a sealed glass ampule, of which

→ Lawrence Alloway, "Artists and Photographs," *Artists and Photographs* (New York: Multiples, Inc., 1970), 3.



Robert Smithson, *Map of the Hotel Palenque* (1969)
©Holt/Smithson Foundation, Licensed by VAGA at ARS, New York

"We come to the dance hall. This is a dance hall which is inoperative, of course. You can see the Spanish moss that was imported from the Southern part of the United States and is now gracefully hanging from these ropes. They decided that they would just make this square box enclosure and then just cover it all over with this scaffolding of wood, and then over the wood they put all this translucent plastic. But all the children in the neighborhood just kept throwing rocks through the plastic and just broke it all to pieces. It sort of discouraged people when they were dancing because at any moment from outside might throw a rock through and one of the dancers would be hit by a rock. So the popularity of the dance hall diminished but I think that it is quite a remarkable interior and quite satisfying to me anyway."

1 Robert Smithson, "Hotel Palenque," insert, *Parkett*, no.43 (2017):117-132.

← Jeremy Millar, *Monument to Entropy* (Hotel Palenque Contact Sheet I) (2019) © Jeremy Millar

A Anti-Romantic

Smithson did not see an ecological problem in the destruction of the environment that went along with the progressive urbanization and technological dominance over nature. Instead he discovered landscapes in a state of transition, whose entropic character prevented romantic-idealistic projections of the self.

1 Kai Vöckler, "The Entropic Landscape: On Robert Smithson's 'Land Reclamation' Projects", in *Robert Smithson: The Invention of the Landscape* (thereafter *Landscape*), ed. Eva Schmidt (Köln, Germany: Snoeck Verlagsgesellschaft MbH, 2012), 81.

played nature's processual materiality against its ideal quality. In the context of the emerging ecological debate at the beginning of the 1970s, he wished to make it possible to experience the destroyed post-industrial landscapes of open-cast mining in an aesthetic way. "Apart from the ideal gardens of the past, and their modern counterparts – national and large urban parks, there are the more infernal regions – slag heaps, strip mines, and polluted rivers. Because of the great tendency toward idealism, both pure and abstract, society is confused as to what to do with such places. Nobody wants to go on a vacation to a garbage dump. Our land ethic, especially in that never-never land called the 'art world' has become clouded with abstractions and concepts."[8]

However, Smithson did not see an ecological problem in the destruction of the environment that went along with progressive urbanisation and technological dominance over nature. Instead, he discovered landscapes in a state of transition, whose entropic character prevented romantic-idealistic projections of the self. In his eyes, the formless materiality of abandoned quarries and closed open-cast mines enabled a perception of nature that revealed forgotten aspects of the progress realised in civilisation. At the beginning of the 1970s, Smithson conceived his "Land Reclamation" Projects. In addition, he sought contacts with industry in order to create a social assignment for art within the context of the emerging ecological debate: "Art can become a visual resource that mediates between ecology and industry."[9] He intended to make it possible to experience the destroyed post-industrial landscapes of open-cast mining aesthetically without re-adopting an idealised image of landscape. He rejected recultivation projects, which cover up all traces of our exploitation of nature. He conceived artistic designs for open-cast mines, but – with the exception of the work *Broken Circle / Spiral Hill* realised in Holland in 1971 – these were never implemented due to a lack of interest from industry and the artist's early death. Smithson made various attempts to convince the mining industry of his suggestions. In 1972, for example, he conceived plans for the pit face in the mining area of Egypt Valley in Ohio, which adopted the formal language of the Dutch project on a considerably larger scale. Smithson campaigned for his project at an international congress organised by Ohio State University, formulating his aim in the following way: "The artist must come out of the isolation of galleries and museums and provide a concrete consciousness for the present as it really exists, and not simply present abstractions or utopias. The artist must accept and enter into all of the real problems that confront ecologist and industrialist (...). How we see things and places is not a secondary concern, but primary."[10] Yet, the Hanna Coal Company showed no interest in making an apparently catastrophic mining process into the theme of art.[11] Another failure, in 1973, was his project for the Bingham Copper Mining Pit in Utah, one of the biggest open-cast mines in the USA. Smithson wanted to structure the pit base using four semicircular piers arranged around a central point, so triggering associations with a whirlpool. The actual pit with its terraced edges was to remain untouched; it resembles a huge amphitheatre on the artist's collage of the design. The owners showed no interest here, either. By contrast, agreement had already been reached on two other projects, but Smithson's accident and early death prevented their realisation. The projects *Lake Crescents-Forest Park South, Illinois*, conceived in 1972/73, and *Tailing Pond, Creede, Colorado* (1973) were produced only as draft drawings: they up motifs already developed for the previous projects.

anti-romantic

Broken Circle / Spiral Hill is all the more important since it is the only one of Smithson's "Land Reclamation" projects to have been realised. The invitation to implement a work in the context of the art exhibition *Sonsbeek 71* was a particular challenge to Smithson, as he was confronted by a highly industrialised landscape in Holland – it is well-known that about a third of the Dutch state was created artificially by land reclamation and only facilitated by constructing dykes. With the aid of a Dutch geographer, Smithson found an abandoned sand quarry near Emmen that corresponded to his ideas: "I was looking for an area that was somewhat raw because Holland is so pastoral, so completely cultivated and so much an earthwork in itself (...)."[12] In particular, it was important to him to retain the submerged dip in the landscape. At the height of the water level, the pit base was structured by a pier and a canal that interlock in a semicircle. Beside this, an accessible hill was built up in spiralling layers. Earth and water interrelated; the intention being to create the sense of a whirlpool for those walking on the work, merging the two elements. The importance to Smithson of this way of seeing is shown in the film he planned parallel to the realisation of the earthwork. It has now proved possible to realise this film on the basis of Smithson's "movie treatment" and his explicative texts. Filmic means are used here to promote a sense of dislocation; a secure, distanced viewpoint collapses into spiralling camera shots, for example. The film also includes recordings of the building process, whereby it was extremely important to

→ Kai Vöckler, "The Entropic Landscape: On Robert Smithson's 'Land Reclamation' Projects", in *Landscape*, 81.

↓ Next page (right): Paul Ashbee and Peter Jewell, "The Experimental Earthworks Revisited 1," *Antiquity* 72: 485–504.

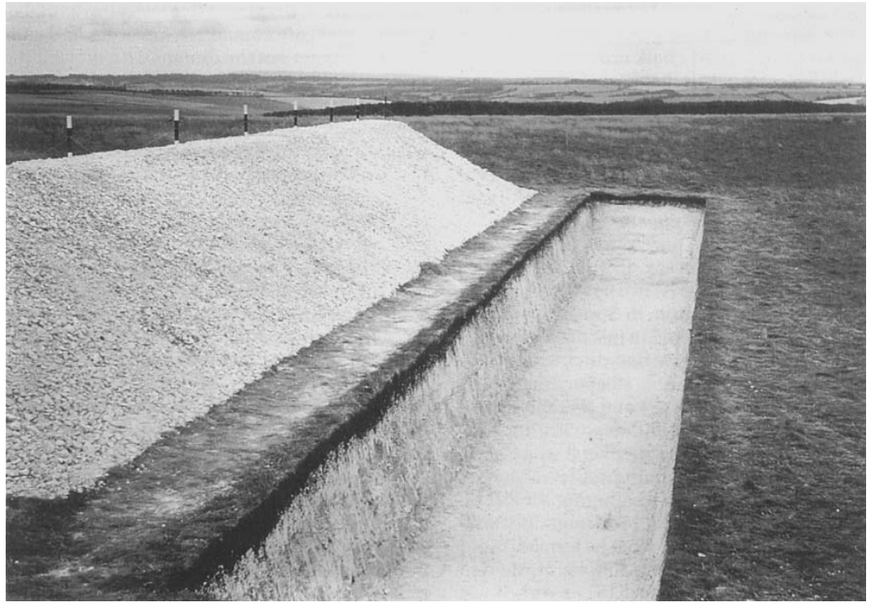
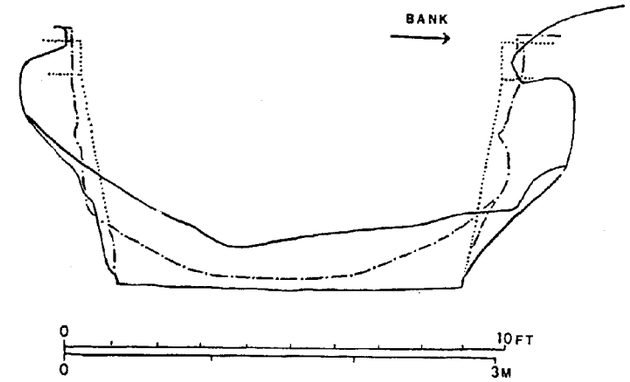
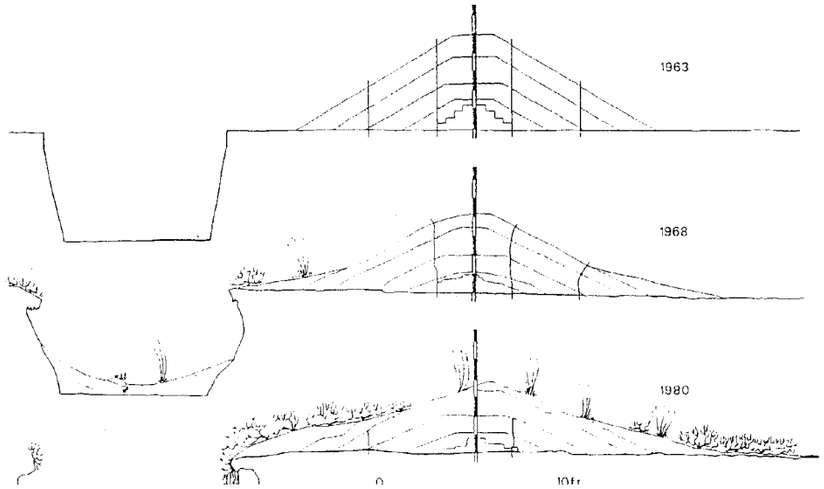


FIGURE 6. *Outline profiles of the ditch of the Morden Heath, Warcham, Experimental Earthwork. As cut in 1963 (dotted line), as recorded in 1964 (dash-and-dot line) and 1980 (continuous line). Within 16 years the concave sides are comparable with the sides of the ditch of the Moor Green Barrow (Ashbee & Dimbleby 1976) which was upon a similar geological solid.*





← **Graffiti in Zentralwäscherei, Zurich**

xMarch 2023
Photo: Weichen Wang

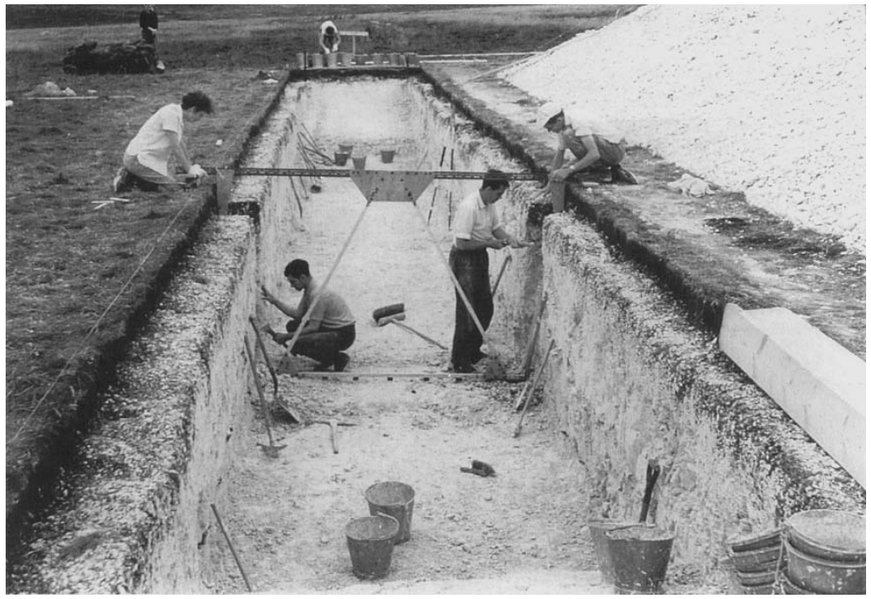


FIGURE1. Overton Down, 1960: the finished ditch and bank, looking eastwards, 'their affiliation clear for all to see.

FIGURE2. Sections of the Modern Heath, Wareham,Experimental Earthwork showing its changing profile between 1963 and 1980, 17 years. The bank has been reduced by a third and there has been compression of the turf core, but little lateral movement.

FIGURE3. Overton Down,1964: the preliminary stages of the cutting of the section. A scaffolding framework, to protect the bank and ditch, has been used for all monitoring. Richard Atkinson (at center) is supervising the work.

FIGURE4. Overton Down, 1960: the sides are about to be cut back to a uniform profile, using the template. Bruce Proudfoot is the standing figure [right]in the ditch.

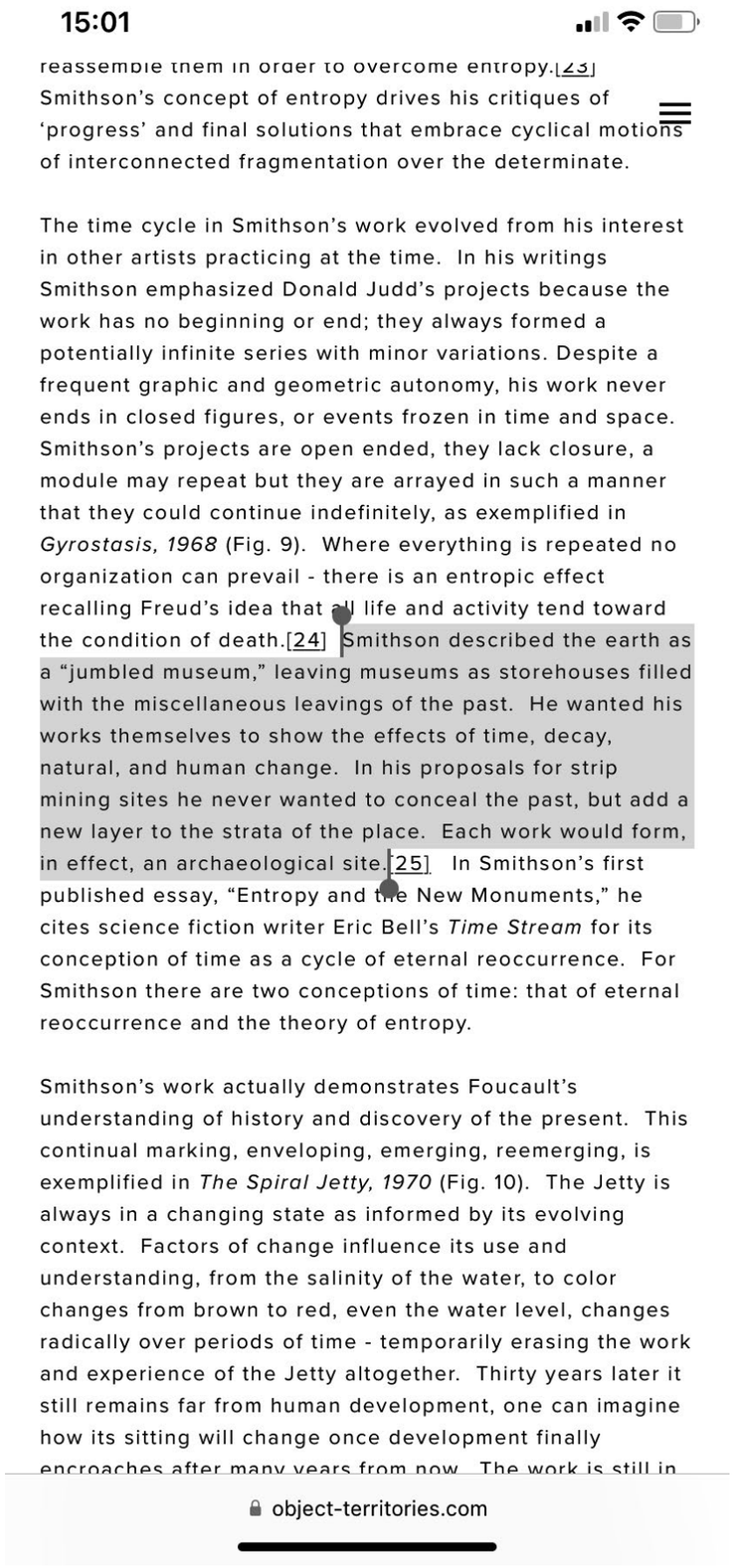
Paul Ashbee and Peter Jewell, "The Experimental Earthworks Revisited 1," Antiquity 72: 485–504.

← Graffiti in Zentralwäscherei, Zurich

March 2023
Photo: Weichen Wang

Smithson described the earth as a "jumbled museum," leaving museums as storehouses filled with the miscellaneous leavings of the past. He wanted his works themselves to show the effects of time, decay, natural, and human change. In his proposals for strip mining sites he never wanted to conceal the past, but add a new layer to the strata of the place. Each work would form, in effect, an archaeological site.

1 Michael Kokora, "The Mirrored Projects of Foucault and Smithson." Object Territories, accessed March 6, 2023, https://object-territories.com/the-mirrored-projects-of-Foucault-and-Smithson



15:01

reassemble them in order to overcome entropy.[23] Smithson's concept of entropy drives his critiques of 'progress' and final solutions that embrace cyclical motions of interconnected fragmentation over the determinate.

The time cycle in Smithson's work evolved from his interest in other artists practicing at the time. In his writings Smithson emphasized Donald Judd's projects because the work has no beginning or end; they always formed a potentially infinite series with minor variations. Despite a frequent graphic and geometric autonomy, his work never ends in closed figures, or events frozen in time and space. Smithson's projects are open ended, they lack closure, a module may repeat but they are arrayed in such a manner that they could continue indefinitely, as exemplified in *Gyrostasis, 1968* (Fig. 9). Where everything is repeated no organization can prevail - there is an entropic effect recalling Freud's idea that all life and activity tend toward the condition of death.[24] Smithson described the earth as a "jumbled museum," leaving museums as storehouses filled with the miscellaneous leavings of the past. He wanted his works themselves to show the effects of time, decay, natural, and human change. In his proposals for strip mining sites he never wanted to conceal the past, but add a new layer to the strata of the place. Each work would form, in effect, an archaeological site.[25] In Smithson's first published essay, "Entropy and the New Monuments," he cites science fiction writer Eric Bell's *Time Stream* for its conception of time as a cycle of eternal reoccurrence. For Smithson there are two conceptions of time: that of eternal reoccurrence and the theory of entropy.

Smithson's work actually demonstrates Foucault's understanding of history and discovery of the present. This continual marking, enveloping, emerging, reemerging, is exemplified in *The Spiral Jetty, 1970* (Fig. 10). The Jetty is always in a changing state as informed by its evolving context. Factors of change influence its use and understanding, from the salinity of the water, to color changes from brown to red, even the water level, changes radically over periods of time - temporarily erasing the work and experience of the Jetty altogether. Thirty years later it still remains far from human development, one can imagine how its sitting will change once development finally encroaches after many years from now. The work is still in

object-territories.com

→ Michael Kokora, "The Mirrored Projects of Foucault and Smithson." Object Territories, accessed March 6, 2023, https://object-territories.com/the-mirrored-projects-of-foucault-and-smithson

B Boundaries / Limits

SMITHSON: Yes, I think the major issue now in art is what are the boundaries. For too long artists have taken the canvas and stretchers as given the limits.
ROBBIN: The motivation for doing that is not to expand the system. You are not doing it for the sake of the system?
SMITHSON: I'm doing it to expose the fact that it is a system, therefore taking away the vaulted mystery that is supposed to reside in it. The artifice is plainly an artifice. I want to de-mystify things.
ROBBIN: People will be frustrated in their desire for certainty, but maybe they will get something more after that frustration passes.
SMITHSON: Well, it's a problem all the way round, and I don't suspect we will work our way.

1 Robert Smithson, "Smithson's Non-site Sights," interview with Anthony Robbin, in *Robert Smithson: The Collected Writings* (thereafter *Collected Writings*), ed. Jack Flam (London: University of California Press, 1996), 175.

All legitimate art deals with limits. Fraudulent art feels that it has no limits. The trick is to locate those elusive limits. You are always running against those limits, but somehow they never show themselves.

2 Robert Smithson, "Fragment of an Interview with P.A Norwell (1969)," in *Collected Writings*, 194.

→ Robert Smithson, "Smithson's Non-site Sights," interview with Anthony Robbin, in *Collected Writings*, 175.

↓ Next page (Left):
Photo showing entrances and existing boundaries in Werkstatt, 2023
Image: Weichen Wang

↓ Next page (Right):
Photo showing thresholds and relationship of Zentralwäscherei to neighbors, 2023
Image: Carolina Cerchiai

tion for interrupted communication systems. In the expanded title for *Nonsite (Palisades, Edgewater, New Jersey)* he describes an old cable car system that once connected a fairground and a ferry landing stage but was closed in 1938 (the year he was born). The cable car system, the ultimate apparatus for linear communication, was now, thirty years later, no more than a ruin: "What was once a straight track has become a path of rocky crags—the site has lost its system."[261]

Smithson's description of the cable car is very much in the spirit of Derrida's critique of communication as a smooth transfer of meaning. For Derrida, this notion is untenable for two reasons: first, the concept of proper meaning is itself problematic, and second, the transportation metaphor that forms the basis of the notion of communication lets us think we understand what communication is while obscuring its true workings.[262] Similarly skeptical, Smithson, for his part, repeatedly made the point that he was not interested in processes of representation as such. As for his dialectically related Nonsites and sites, there was "no representational aspect between those two things."[263] On the contrary, any mediation took place concretely and directly by dint of the containers, maps, photographs, and descriptions that are omnipresent in his work.

It is only at first sight that his treatment of boundaries might appear to be at odds with the complaint he and Allan Kaprow made that "acts and thoughts" are fenced in.[264] When Smithson questioned the use of off-the-peg concepts and categories by art critics, his target was the voluntarily blinkered who insisted on fitting their subject matter into a rigid, simplistic schema. When he talked of the limits of art, however, it was an indication of his interest in there being certain rules and, by definition, of his skepticism regarding a deregulated, "natural" state.[265] He returned again and again to the problem of boundaries and limits, as in the following exchange with Anthony Robbin:

SMITHSON: Yes, I think the major issue now in art is what are the boundaries. For too long artists have taken the canvas and stretchers as given, the limits.

boundary / limit

ROBBIN: The motivation for doing that is not to expand the system. You are not doing it for the sake of the system?

SMITHSON: I'm doing it to expose the fact that it is a system, therefore taking away the vaulted mystery that is supposed to reside in it. The artifice is plainly an artifice. I want to de-mythify things.

ROBBIN: People will be frustrated in their desire for certainty, but maybe they will get something more after that frustration passes.

D
Süd

ZH 321 137

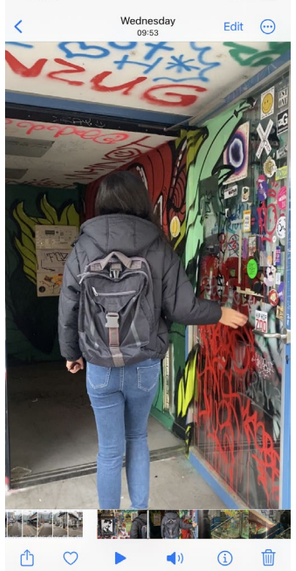
FLUIDSOLIDS®
BIOCOMPOSITES

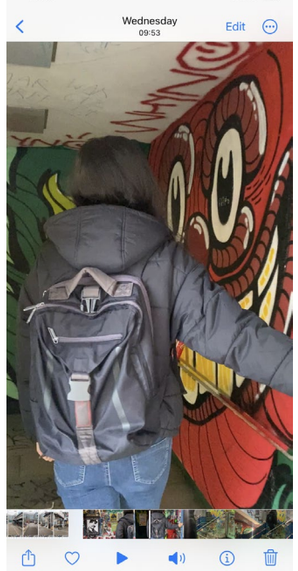
Wednesday
09:45
Edit
Zentral

Wednesday
09:45
Edit

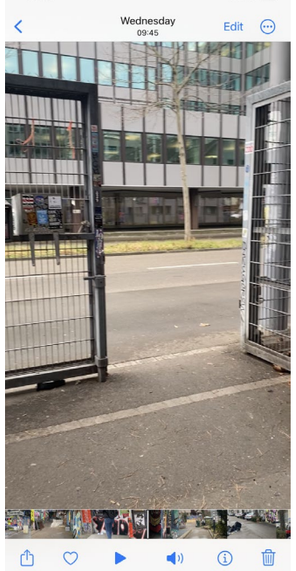
Wednesday
09:45
Edit
EINGANG

Wednesday
09:53
Edit


Wednesday
09:53
Edit


Wednesday
09:53
Edit

Wednesday
09:45
Edit


Wednesday
09:45
Edit

Wednesday
09:45
Edit

Wednesday
09:45
Edit

Wednesday
09:45
Edit

Wednesday
09:45
Edit

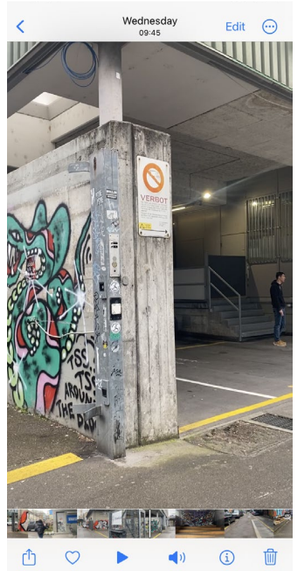
Einfahrt
SBB Reparaturcenter
140m

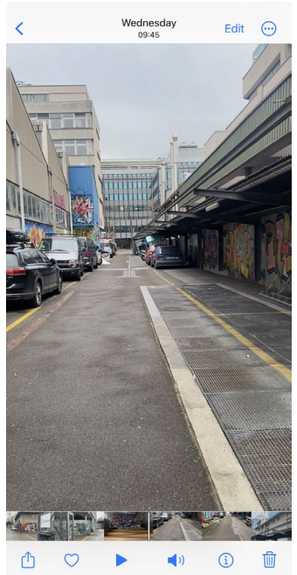
ACRUSH
A C R
U S H

Wednesday
09:45
Edit
Bluelion

Wednesday
09:45
Edit

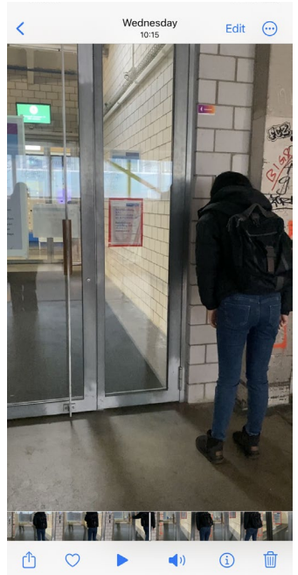
Wednesday
09:45
Edit


Wednesday
09:45
Edit
VERBOT


Wednesday
09:45
Edit

Wednesday
10:15
Edit

Wednesday
10:15
Edit


Wednesday
10:15
Edit

Wednesday
09:45
Edit

Wednesday
09:45
Edit

Wednesday
09:45
Edit

Wednesday
09:45
Edit

C Camera

[Cameras were] indifferent mechanical eyes, ready to devour anything in sight. They are lenses of unlimited reproduction. Like mirrors they may be scorned for their power to duplicate our individual experiences.

1 Robert Smithson, "Art through the Camera's Eye," in Eugenie Tsai, Robert Smithson Unearthed: Drawings, Collages, Writings (New York: Columbia University Press, 1991), 89.

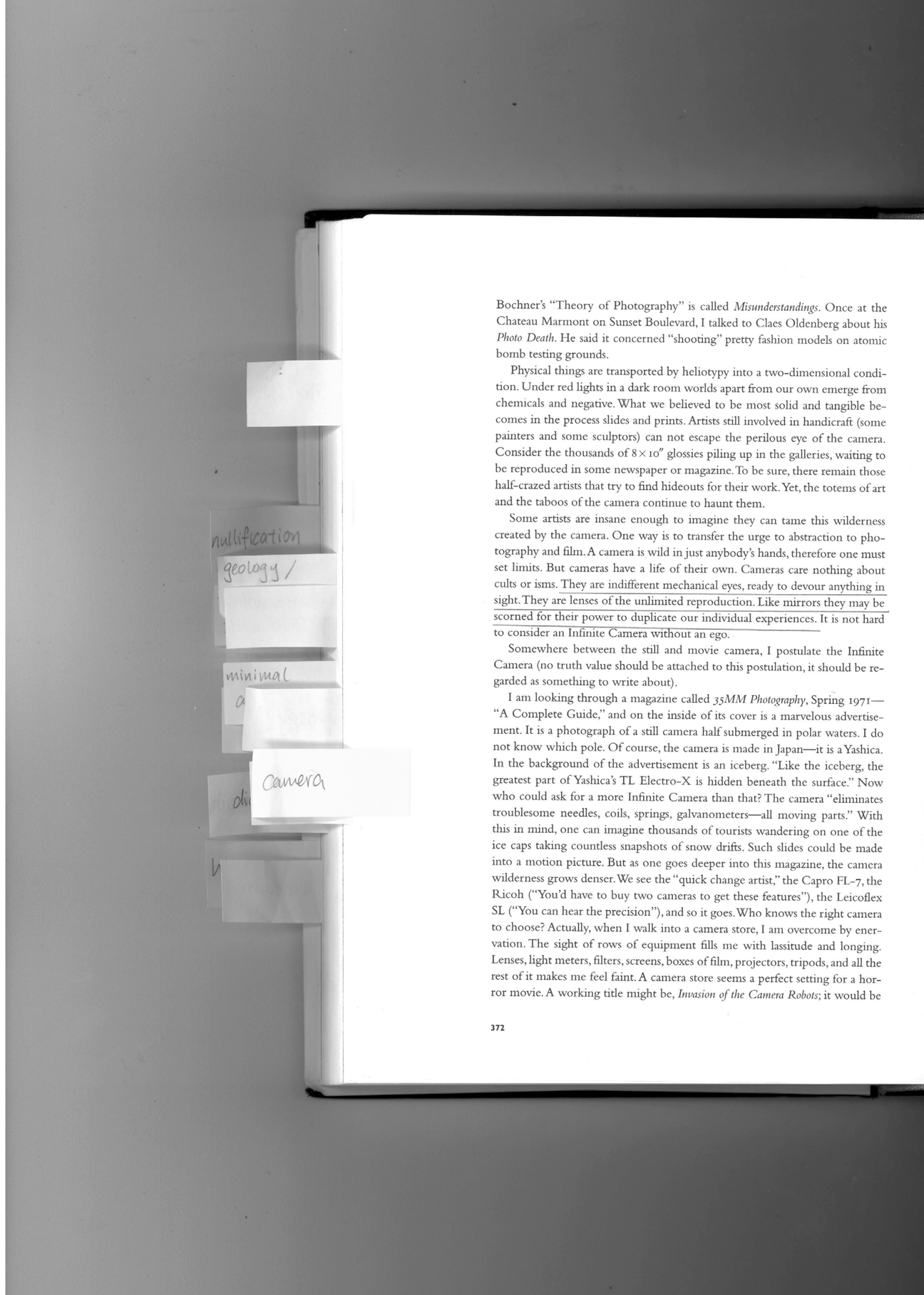
There is something abominable about cameras, because they possess the power to invent many worlds. As an artist who has been lost in this wilderness of mechanical reproduction for many years, I don't know which world to start with. I have seen fellow artists driven to the point of frenzy by photography.

2 Robert Smithson, "Art through the Camera's Eye," in Eugenie Tsai, *Robert Smithson Unearthed: Drawings, Collages, Writings* (New York: Columbia University Press, 1991), 88.

→ Robert Smithson, "Art through the Camera's Eye," in Eugenie Tsai, *Robert Smithson Unearthed: Drawings, Collages, Writings* (New York: Columbia University Press, 1991), 89.

↓ Next page (Left):
3D scan showing various exterior space between buildings in Werkstatt, 2023
Image: Clara He

↓ Next page (Right):
3D scan showing key spaces in Zentralwäscherei, 2023
Image: Carolina Cerchiai



Bochner's "Theory of Photography" is called *Misunderstandings*. Once at the Chateau Marmont on Sunset Boulevard, I talked to Claes Oldenberg about his *Photo Death*. He said it concerned "shooting" pretty fashion models on atomic bomb testing grounds.

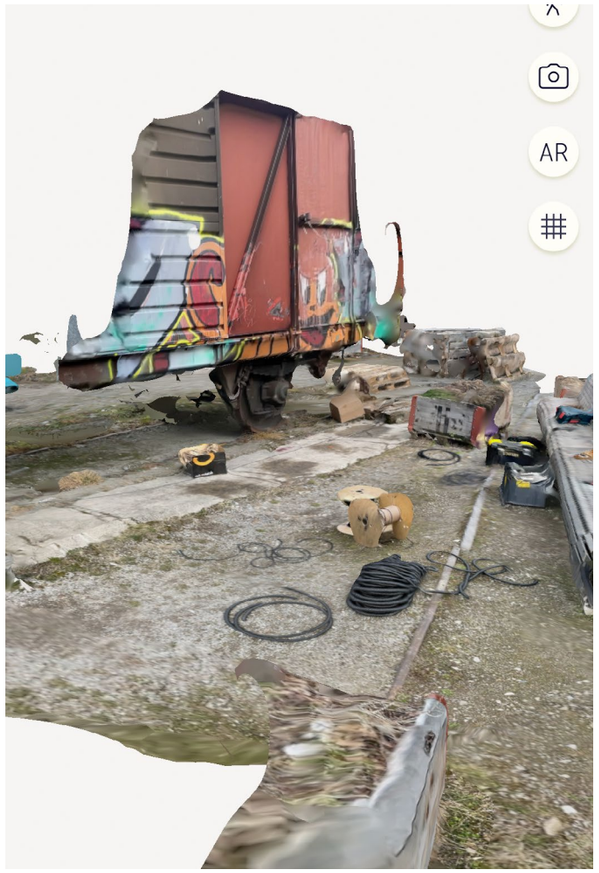
Physical things are transported by heliotypy into a two-dimensional condition. Under red lights in a dark room worlds apart from our own emerge from chemicals and negative. What we believed to be most solid and tangible becomes in the process slides and prints. Artists still involved in handicraft (some painters and some sculptors) can not escape the perilous eye of the camera. Consider the thousands of 8 × 10″ glossies piling up in the galleries, waiting to be reproduced in some newspaper or magazine. To be sure, there remain those half-crazed artists that try to find hideouts for their work. Yet, the totems of art and the taboos of the camera continue to haunt them.

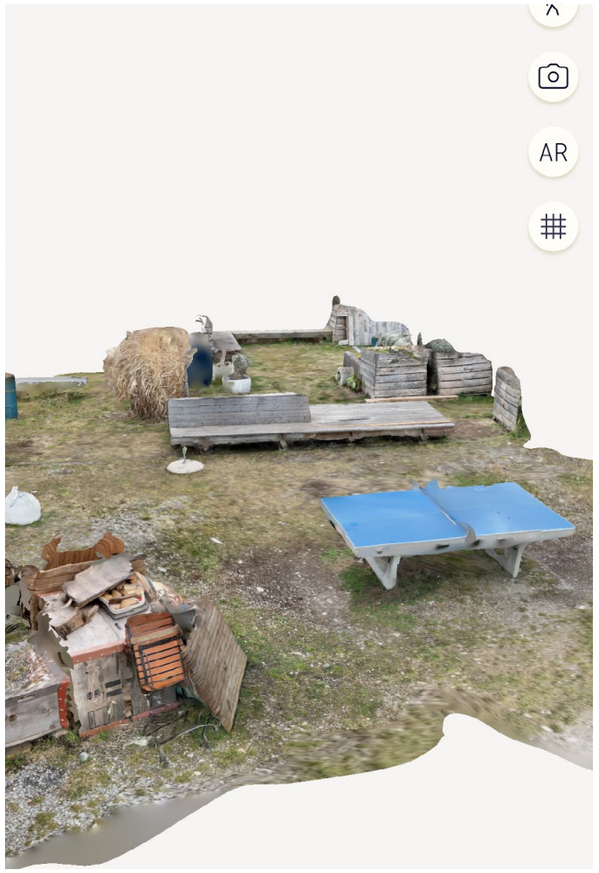
Some artists are insane enough to imagine they can tame this wilderness created by the camera. One way is to transfer the urge to abstraction to photography and film. A camera is wild in just anybody's hands, therefore one must set limits. But cameras have a life of their own. Cameras care nothing about cults or isms. They are indifferent mechanical eyes, ready to devour anything in sight. They are lenses of the unlimited reproduction. Like mirrors they may be scorned for their power to duplicate our individual experiences. It is not hard to consider an Infinite Camera without an ego.

Somewhere between the still and movie camera, I postulate the Infinite Camera (no truth value should be attached to this postulation, it should be regarded as something to write about).

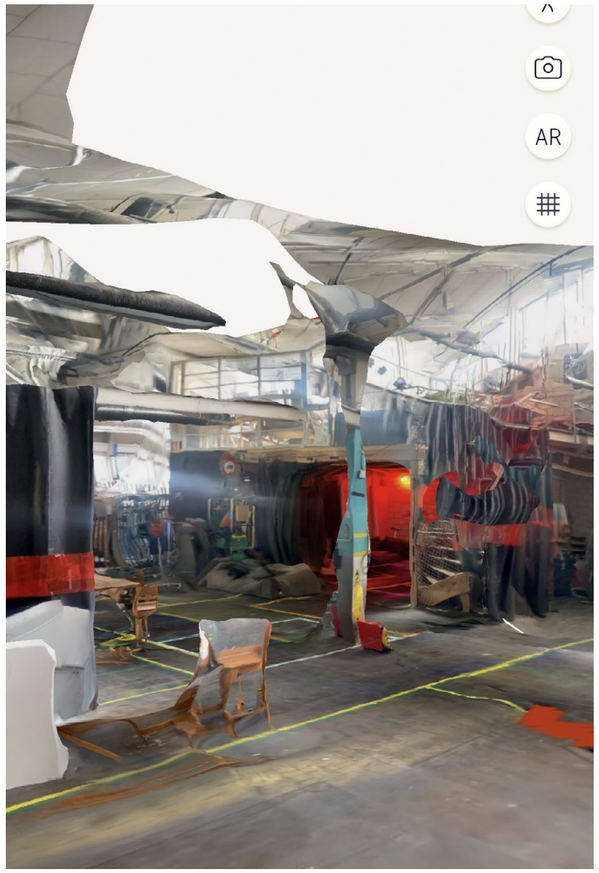
I am looking through a magazine called *35MM Photography*, Spring 1971—"A Complete Guide," and on the inside of its cover is a marvelous advertisement. It is a photograph of a still camera half submerged in polar waters. I do not know which pole. Of course, the camera is made in Japan—it is a Yashica. In the background of the advertisement is an iceberg. "Like the iceberg, the greatest part of Yashica's TL Electro-X is hidden beneath the surface." Now who could ask for a more Infinite Camera than that? The camera "eliminates troublesome needles, coils, springs, galvanometers—all moving parts." With this in mind, one can imagine thousands of tourists wandering on one of the ice caps taking countless snapshots of snow drifts. Such slides could be made into a motion picture. But as one goes deeper into this magazine, the camera wilderness grows denser. We see the "quick change artist," the Capro FL-7, the Ricoh ("You'd have to buy two cameras to get these features"), the Leicoflex SL ("You can hear the precision"), and so it goes. Who knows the right camera to choose? Actually, when I walk into a camera store, I am overcome by enervation. The sight of rows of equipment fills me with lassitude and longing. Lenses, light meters, filters, screens, boxes of film, projectors, tripods, and all the rest of it makes me feel faint. A camera store seems a perfect setting for a horror movie. A working title might be, *Invasion of the Camera Robots*; it would be

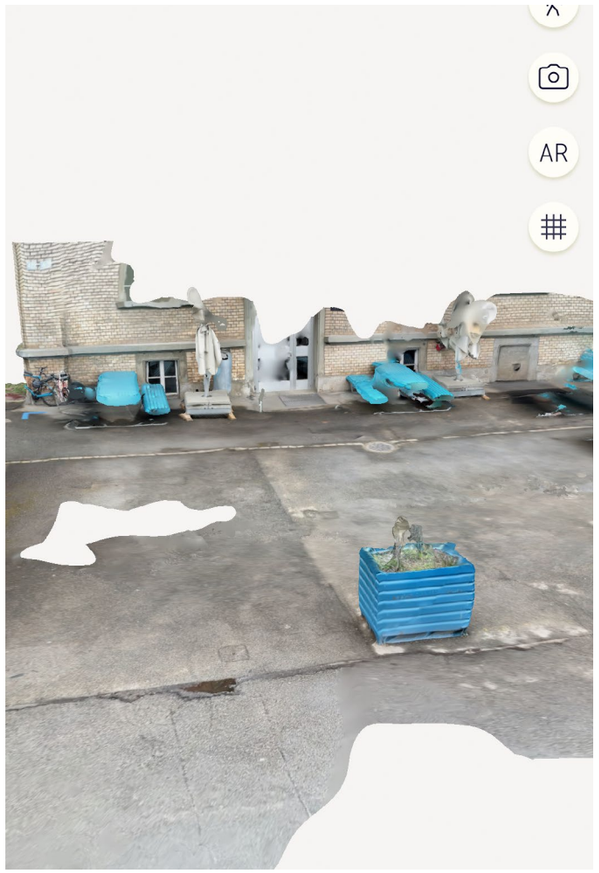
372

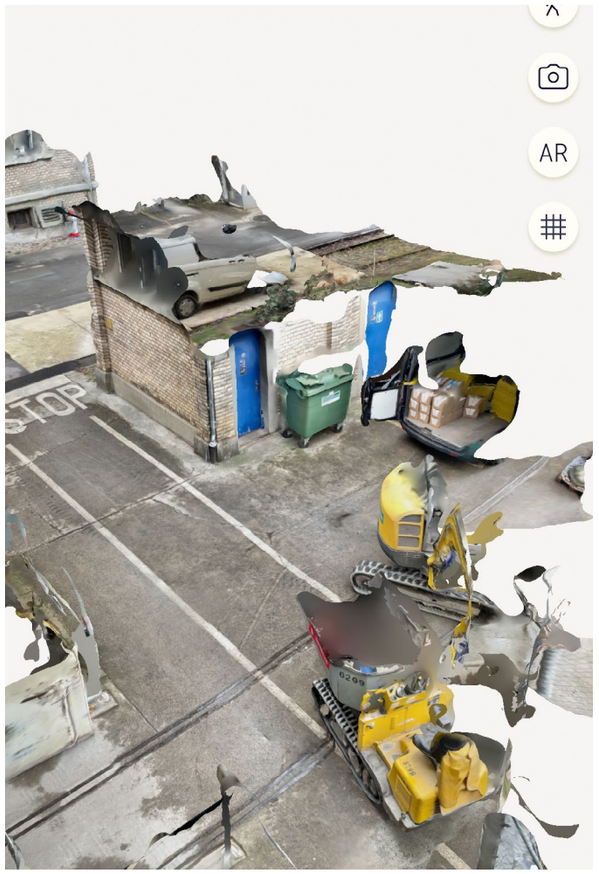

AR

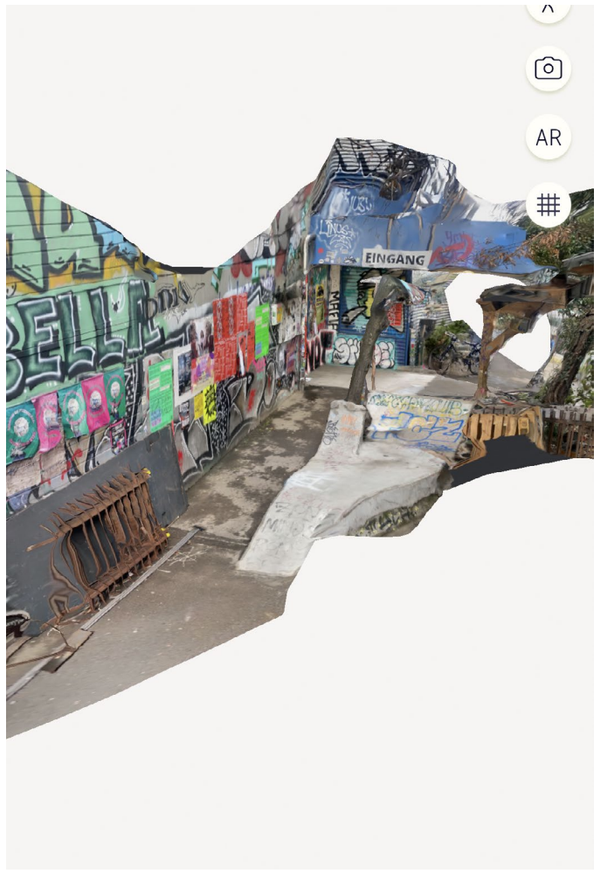

AR

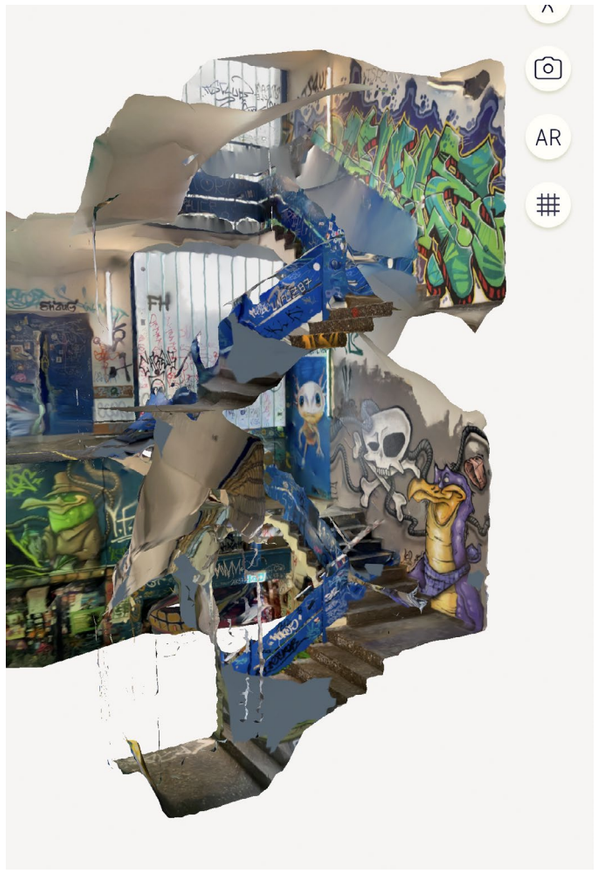
AR


AR


AR


AR
STOP


AR
EINGANG

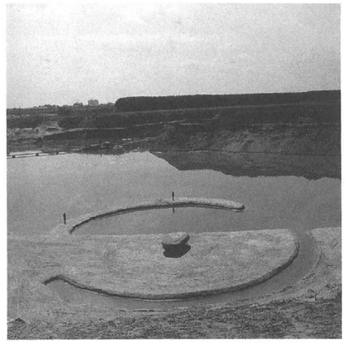

AR

C Continual Movement 28

A work on this scale doesn't end with a 'show'. It has a way of generating continual movement.

1 Robert Smithson, "'...The Earth, Subject to Cataclysm, Is a Cruel Master,'" interview with Gregoire Muller, in *Collected Writings*, 259.

→ Robert Smithson, "'...The Earth, Subject to Cataclysm, Is a Cruel Master,'" interview with Gregoire Muller, in *Collected Writings*, 259.



ROBERT SMITHSON, *Broken Circle*, 1971. 140 feet wide.

Detail of *Broken Circle*—breaking the dike.

over the sand bank and the water. The diameter would cut the frame in half, the closer the helicopter got to the *Broken Circle*. The helicopter would ascend the same way it came down. Yet, another maneuver would involve an airplane. I am thinking of the "clover leaf" maneuver. It consists of four loops, with *Broken Circle* at the bottom of these loops. A work on this scale doesn't end with a "show." It has a way of generating continual movement. Museum shows often neutralize art by taking it out of society—out of circulation—by rendering it "abstract" and ineffective. Sonsbeek, at least, points toward a new sense of circulation.

MÜLLER: Have you seen the *Spiral Jetty* recently?

SMITHSON: Yes. I was there in August. Recently the water rose to its highest level in 17 years; during the months of June and July the *Jetty* was under 2 or 3 inches of water. Some people went out there and found the *Jetty* completely submerged. This was a sudden natural condition. The snow in the mountains melted so fast that the farmers couldn't hold it in the irrigation canals. There was no way of projecting the water level in advance. As a matter of fact, it was the most sudden rise in the lake in about a hundred years. Later, when I went back, there was no rain at all and the water started to evaporate at a terrific rate. Around mid-August it was beginning to surface and the entire *Jetty* looked like a kind of archipelago of white islands because of heavy salt concentrations. Two weeks later I returned to the *Jetty* with Jan Van der Mark, and the *Jetty* was almost entirely surfaced and almost entirely encrusted with salt crystals. There were various types of salt crystal growth—sometimes the crystals take the form of a perfect square. Then, at other times, there is a different kind of mineral that looks like wax dripping on the rocks. Since the water had

continual movement

entropy

C Crystallography

Crystallography provided a major impetus to his art, for it allowed him to conceive of ways of dealing with nature without falling into the old trap of the biological metaphor. Crystals, those regular geometric structures that make up great portions of the earth's surface, from aggregates and "grow" without being alive. With crystallography as a generative idea, Smithson's new art did not have to continue to simulate living presences; it could simply be a static object.

1 Robert Hobb, *Robert Smithson: Sculpture* (Ithaca: Cornell University Press, 1981), 12.

As Smithson explained, the "scale of a raw crystal is abstracted to the point where you get a crystal lattice. And this crystal lattice is extended to the latitudes and longitudes of the world, so that you're drawing lines and grids over the world ... all the early works are dealing with that problem." The crystalline matrix produces a cartographic continuum between here and there that abstracts space and time. Instead of seeing time as operating something like a tree or river – organic, branched, forward-moving; the kind of temporality championed by Clement Greenberg's model of the avant-garde – in the crystal Smithson found a temporal schema based on displacement and dislocation, repetition and extension. The crystal offered new possibilities for mapping the shapes of time.

2 Amelia Barikin, "Robert Smithson's Crystal Lattices: Mapping the Shapes of Time," Holt/Smithson Foundation, July 2019, https://holtsmithsonfoundation.org/robert-smithsons-crystal-lattices-mapping-shapes-time

Smithson coined the term "time-crystal": a metaphor for time without end. The time-crystal freezes the flow of time, sublating temporal progression. He used the phrase as a visualization of endlessness and as a rebuttal of temporal evolution.

3 Amelia Barikin, "Robert Smithson's Crystal Lattices: Mapping the Shapes of Time," Holt/Smithson Foundation, July 2019, https://holtsmithsonfoundation.org/robert-smithsons-crystal-lattices-mapping-shapes-time

→ Robert Hobb, *Robert Smithson: Sculpture*, 12.

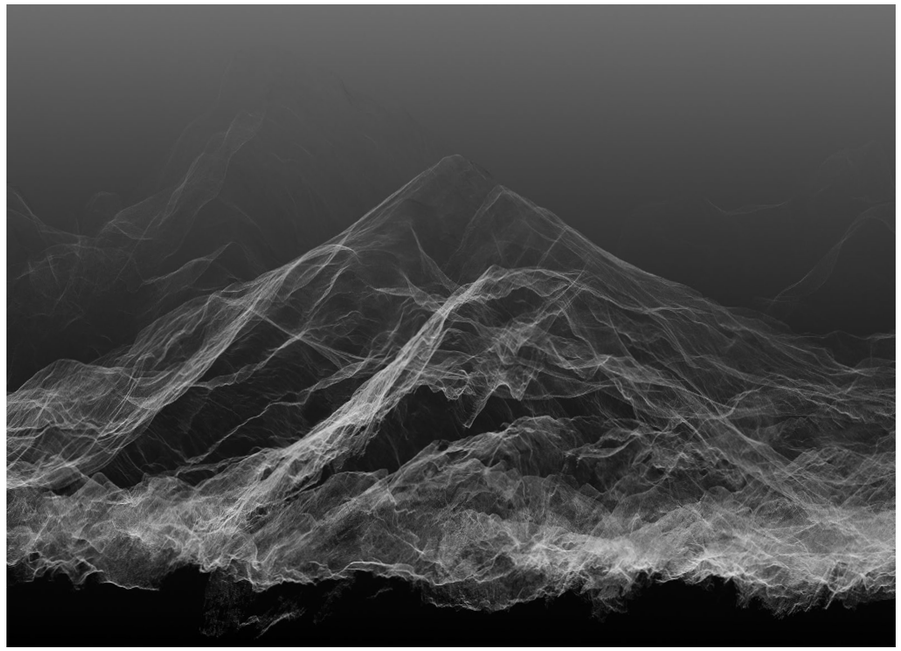
crystallography

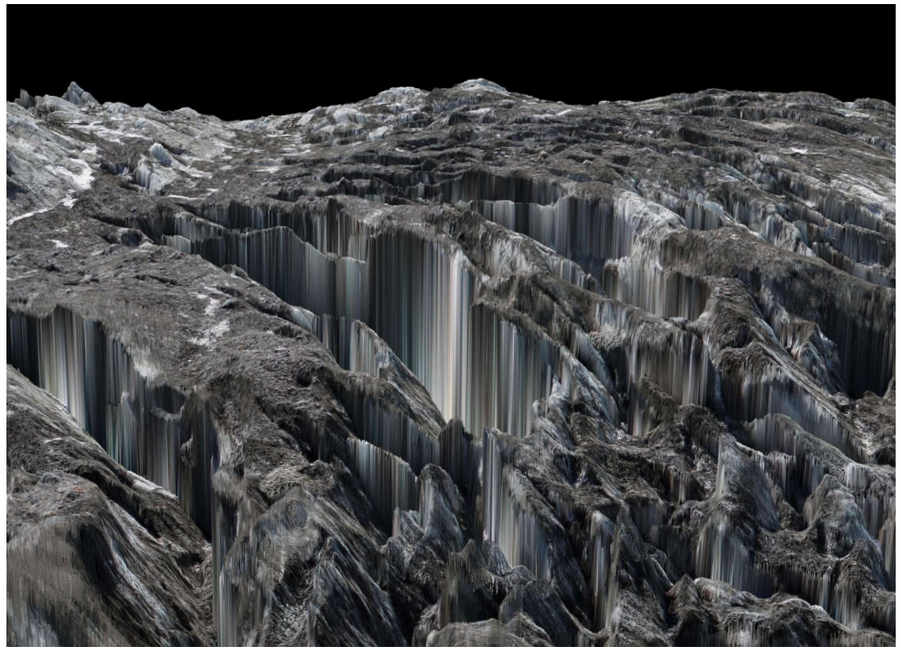
early works, which focus on a religious trauma concerning orthodoxy and an identity crisis he was then undergoing, he used paint as an expressive device. Dripped and splashed, it became a weapon for attacking the canvas and a means for creating rugged and brutal overlapping shapes. Unlike many followers of Abstract Expressionism, Smithson did not use the general vocabulary of gestural painting for decorative ends: he attempted to become as forceful as the early Abstract Expressionists, going even further in some areas, particularly in his disregard for traditional color harmonies. But in combination with these agonized painted conceptions that were both Christian and science-fictional in nature, he drew on the canvas lyrical, airy figures representing angelic hosts. In these early paintings he united the high and the low, the celestial and the demonic, the lyric and the brutal, and the past and the future. These antinomies represent a sustained effort to reinvigorate Abstract Expressionism so that it would become more delicate and more forceful and avoid neither beauty nor ugliness but admit both. Although the goal is an admirable one, the results are at best uneven. Smithson later destroyed many of these works, as he considered the majority of them unresolved pieces. He felt that although the emotions were quite real and the religious questions he was depicting were genuine and disturbing, the experiences were forced once they entered the domain of art. From these early works he retained an interest in opposites and a desire to resolve them through art. In his mature works he turned away from the idea of art as confessional and began to think of art as form and subject matter. Gaining more distance on himself, he became interested in what makes an object a work of art.

The next identifiable group of works developed out of Smithson's new emphasis on the world around him and a consequent deemphasis of his own traumas. Less subjective, they deal with defining art's function. This group of works, which were exhibited at the Richard Castellane Gallery in 1962, shows a renewal of his boyhood interest in natural history catalyzed by Nancy Holt's concern at that time with biology. In these biological works, art is presented as a means of categorizing life. Like traditional landscape artists, Smithson collected aspects of life, but unlike them he did not allow his work to simulate living forms. He ironically commented on the vital presence of art when he drily made art in the form of biological specimens such as sponges or chemical samples such as ammonium hydroxide that are lined up in actual labeled bottles. The implication of these works is that art and life are separate categories, just as biology and nature are. Like biology, art is a way of understanding life, a means of symbolizing certain values; however, it preserves not life but death, and contains not living presences but inert substances. Smithson's biological specimens represent his transition between painting and sculpture, a change from emotionally charged canvases to inert objects.

When Smithson started in 1964 to make sculpture, the appearance of his work changed significantly. Although he continued to examine the idea of art as a container, which was first developed in the biological specimens, the forms his art now assumed were more in line with the Minimalist idioms that were just being established by Carl Andre, Donald Judd, and Robert Morris. Sharing Judd's interest and following Wilhelm Worringer's exploration of the duality between the organic and the crystalline (in *Abstraction and Empathy*), Smithson became interested in crystals. Crystallography provided a major impetus to his art, for it allowed him to conceive of ways of dealing with nature without falling into the old trap of the biological metaphor. Crystals, those regular geometric structures that make up great portions of the earth's surface, form aggregates and "grow" without being alive. With crystallography as a generative idea, Smithson's new art did not have to continue to simulate living presences; it could simply be a static object. The important area of investigation for artists such as Smithson and the Minimalists was no longer the organic, with its consequent implications of living, struggling, breathing, and feeling. Instead it was the fine differences that separated art from things: how close could one get to creating a thing and still have art? Needless to say the art that developed was cool and intellectual. Neither frenetic nor rhetorical, it was calm to the point of being inert. The art has affinities with the New Novel in France, particularly Alain Robbe-Grillet's work, and innovations in real-time cinema. An important example of the development of real time in film is Michelangelo Antonioni's *L'éclisse*, in which a minute of silence becomes an actual minute, and a shot is held for the length of time it takes an actor to walk across the area it encloses. These preoccupations of the European writers and filmmakers and the American Minimalists are the opposite of Abstract Expressionist concerns. Instead of drama with its heightened intensity, theatricality is played down; in place of bombast, the laconic statement takes over; and rather than the presentation of a climaxing vision accompanied by sublime statements, perception is slowed down to the real, not virtual, time it takes a person to examine an object that is labeled a work of art, and not the time it takes someone to look at a work of art which has been proclaimed a sentient being.

Smithson was not, strictly speaking, a Minimalist. He used the vocabulary of Minimalism—clean geometric





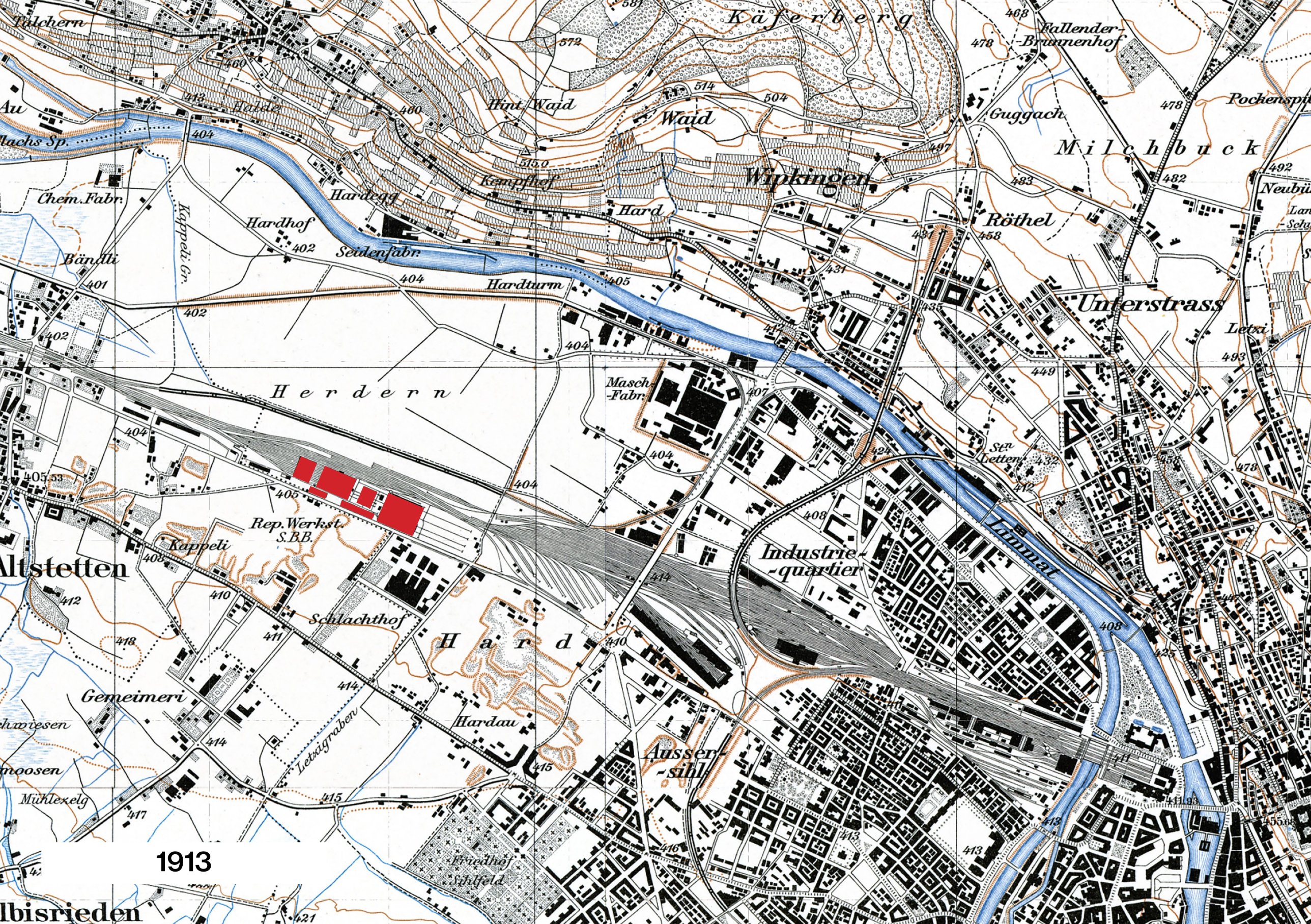
Continuous Topography, Dan Holdsworth, 2016-2018

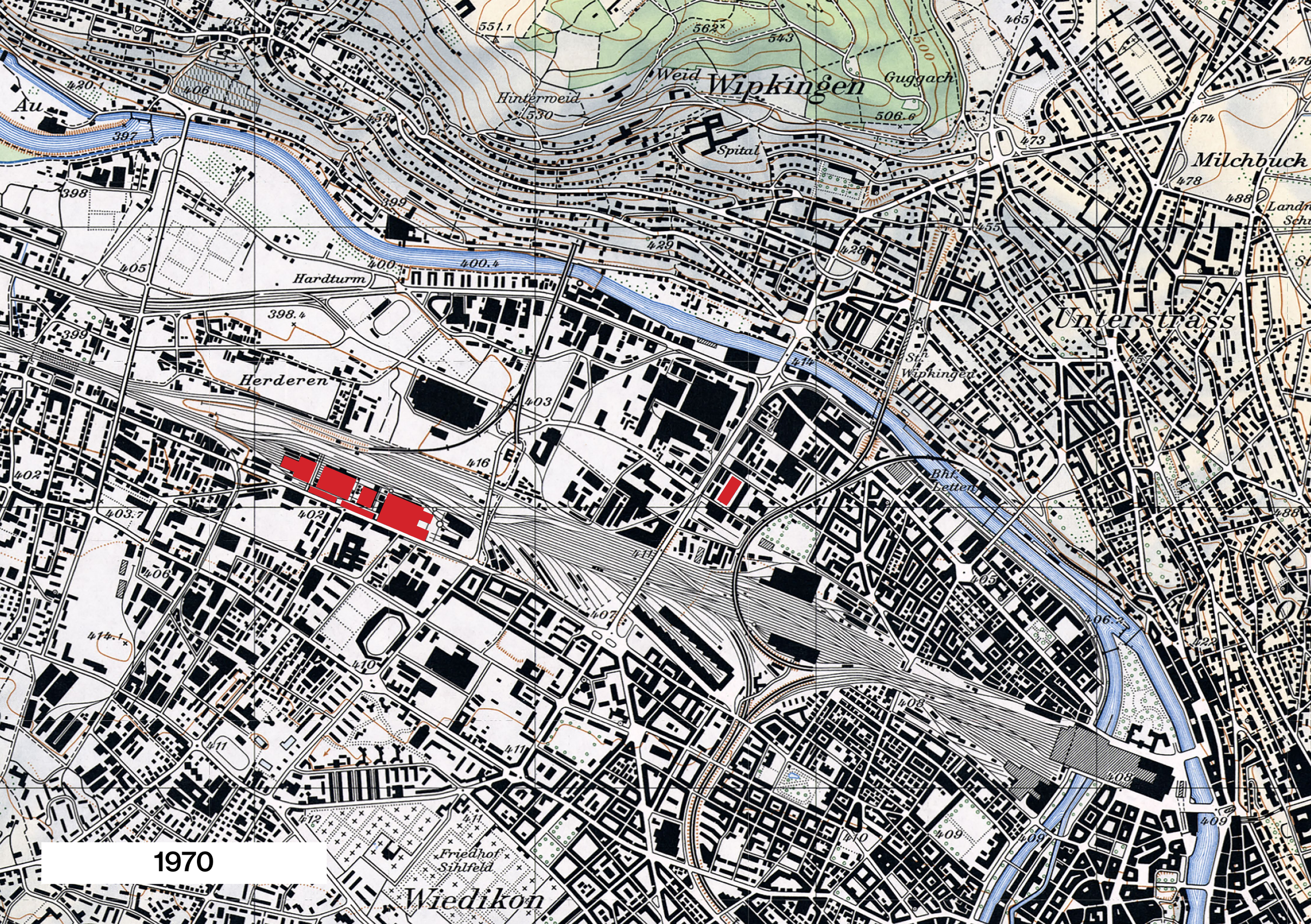
← Robert Smithson, *A Nonsite* (Franklin, New Jersey) (1968)

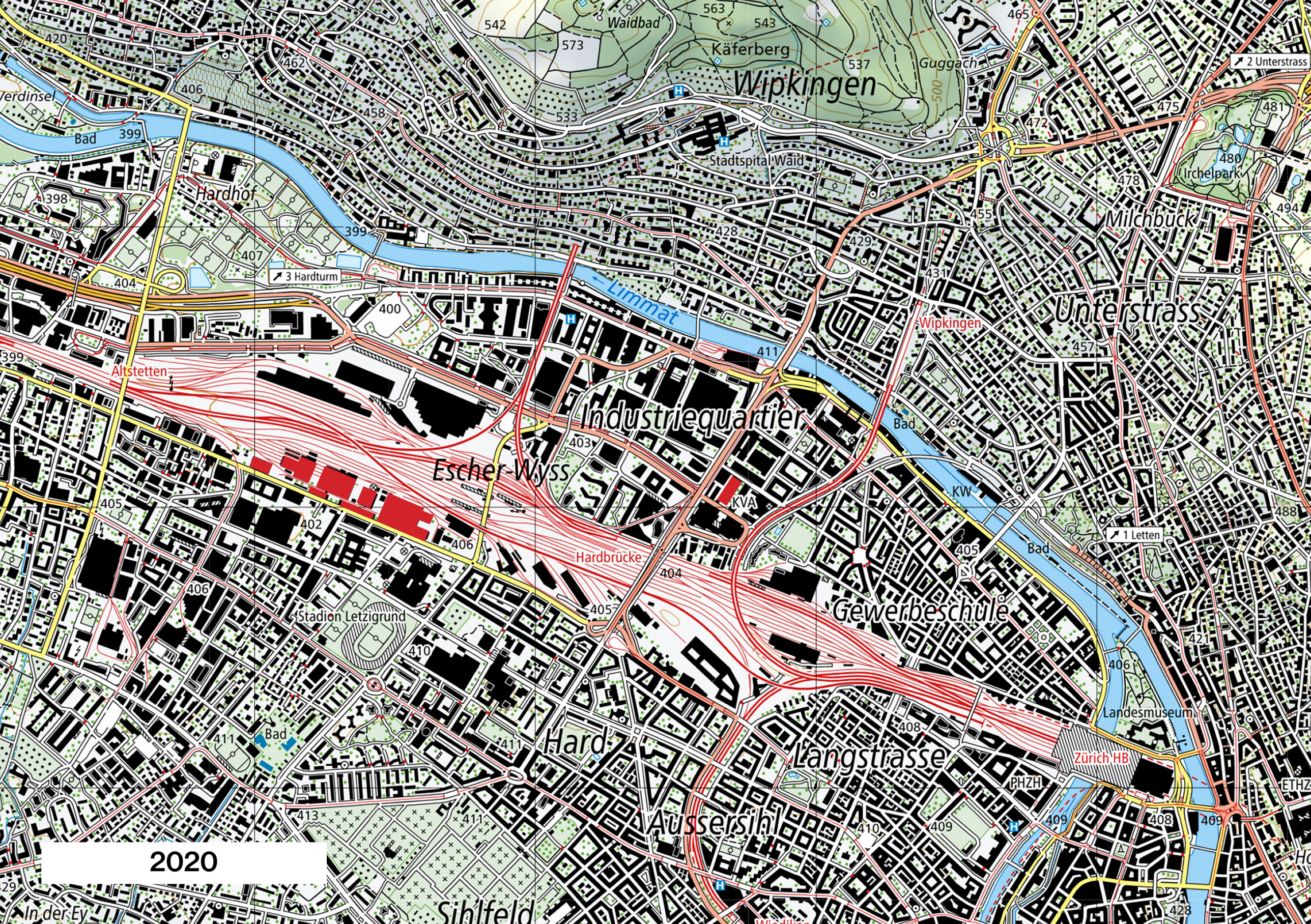
Painted wooden bins, limestone, gelatin silver prints, and typescript on paper with graphite and transfer letters, and mounted on mat board
Collection: Museum of Contemporary Art Chicago, Gift of Susan and Lewis Manilow

↓ Next page:
Map showing historical urban situation of Zurich
Image: Logo Swiss Confederation, Federal Office of Topography swisstopo

Kaferberg
Talchern
Wislergass
Klingen
Halde
Au
Trottli
Tobelegg
Schwert
Hint. Weid
Tobel
Alte Trotte
Weid
Schützenhaus
Fallend. Brunnenhof
Guggach
Dreissig Juhrten
Häderlig
Butzenbühl
Lange Furren
Rep. 4
Kreuzstrass
Teufe
Bühl
Röthel
Wipkingen
Bändli
Hardegg
Rebhaus
Kampfhof
Rothe Wand
Hard
Rother Achterstein
Tobel
Lehentrotte
Lehen
Rosengarten
Steinmeren
Schuppis
Berg
Ob. Weid
Unt.
Hardhüsli
Seidenfabrik
Bachwiesen
Almend
Friedgraben
Kappelgraben
Hardthurm
Pölsterli
Schürli
Kühhüsli
Stadtgut
Neuhard
Breitenstein
Kehlhof
Neuhaus
Tuhrwiesen
Nürnberg
Milchbuck
Hanxhof
Langenmatt
Röthelstrass
Eisern Zeit
Rietli
Rosli
Auss. Wiesen
Station
Würzengraben
Herdern
Pomeren
Unter-Hard
Knüslihäuser
Lochanwand
Kieser.
Ruchenstein
Unterstrass
Tobel
Rep. 38
Luggenweg
Unter Herdern
Forrubuck
Hardweg
Zglht.
Kappeli
Härdli
Mittl. Hard
Letzigraben
Hintermühlezelg
Buckhauser
Spitaler-Wiesen
Letzigatter
Heizerüti
Galgenäcker
Ober Hard
Eicheneinschlag
Gmeumrig
Pulverhaus
R.A.
Hardau
Freuden-wiesen
Sackzelg
Mühlezelgli
Rütiwiesen
Kölliker
Ammann
Sihlfeld
Staubenhäuser
Limmat
Limmatspitz
Bahnhof
Leuchtenhaus
Kaserne
Aussersihl
Feldegg
Asp
Friedhof
Holzwiesen
Untersaum
Bisrieden
1896


1913
Käferberg
Fallender-Brunnenhof
Guggach
Milchbuck
Pochenspitz
Hint. Waid
Waid
Wipkingen
Kempfhof
Hardegg
Hard
Röthel
Unterstrass
Letzi
Neubü
Hardhof
Seidenfabr.
Hardturm
Bändli
Chem. Fabr.
Kappeli Gr.
Herdern
Masch.-Fabr.
Rep. Werkst. S.B.B.
Kappeli
Altstetten
Schlachthof
Hard
Industrie-quartier
Limmat
Gemeimeri
Hardau
Letzigraben
Aussersihl
Mühlexelg
Friedhof Sihlfeld
Stn Letten
Tulchern
Au
Heidele
Lachs Sp.
Albisrieden


Wipkingen
Weid
Hinterweid
Guggach
Spital
Au
Hardturm
Herderen
Milchbuck
Unterstrass
Bhf. Letten
Friedhof Sihlfeld
Wiedikon
1970


Wipkingen
Käferberg
Waidbad
Guggach
Stadtspital Waid
Hardhof
Limmat
Milchbuck
Unterstrass
Irchelpark
Industriequartier
Escher-Wyss
Altstetten
Hardbrücke
Stadion Letzigrund
Gewerbeschule
Hard
Langstrasse
Aussersihl
Sihlfeld
Zürich HB
Landesmuseum
PHZH
ETHZ
KVA
KW
Bad
Verdinsel
In der Ey
2 Unterstrass
3 Hardturm
1 Letten
2020

D Dialectic

Late modernist art has for some time placed all its emphasis on art as an order of particular things, objects that exist by themselves removed from what surrounds them. Art as a distinct thing is not supposed to be affected by anything other than itself. Critical boundaries tend to isolate the art object into a metaphysical void, independent from external relationships such as land, labor, and class. (...) Dialectics could be viewed as the relationship between the shell and the ocean. Art critics and artists have for a long time considered the shell without the context of the ocean.

1 Robert Smithson, "Art and Dialectics," in *Collected Writings*, 370-371.

Site	Non Site
1. Open Limits	Closed Limits
2. A Series of Points	An Array of Matter
3. Outer Coordinates	Inner Coordinates
4. Substraction	Coordinates Addition
5. Indeterminate Certainty	Determinate Uncertainty
6. Scattered Information	Contained Information
7. Reflection	Mirror
8. Edge	Center
9. Some Place (physical)	No Place (Abstract)
10. Many	One

2 Robert Smithson, "Spiral Jetty," in *Collected Writings*, 152-153.

→ Robert Smithson, "Spiral Jetty," in *Collected Writings*, 152-153.

nullification

reversed ruin

dialectic

are elsewhere. You might even say that the road is nowhere in particular. The disjunction operating between reality and film drives one into a sense of cosmic rupture. Nevertheless, all the improbabilities would accommodate themselves to my cinematic universe. Adrift amid scraps of film, one is unable to infuse into them any meaning, they seem worn-out, ossified views, degraded and pointless, yet they are powerful enough to hurl one into a lucid vertigo. The road takes one from a telescopic shot of the sun to a quarry in Great Notch New Jersey, to a map showing the "deformed shorelines of ancient Lake Bonneville," to *The Lost World*, and to the Hall of Late Dinosaurs in the American Museum of Natural History.

The hall was filmed through a red filter. The camera focuses on a Ornithominus Altus embedded in plaster behind a glass case. A pan across the room picked up a crimsom chiaroscuro tone. There are times when the great outdoors shrinks phenomenologically to the scale of a prison, and times when the indoors expands to the scale of the universe. So it is with the sequence from the Hall of Late Dinosaurs. An interior immensity spreads throughout the hall, transforming the lightbulbs into dying suns. The red filter dissolves the floor, ceiling, and walls into halations of infinite redness. Boundless desolation emerged from the cinematic emulsions, red clouds, burned from the intangible light beyond the windows, visibility deepened into ruby dispersions. The bones, the glass cases, the armatures brought forth a blood-drenched atmosphere. Blindly the camera stalked through the sullen light. Glassy reflections flashed into dissolutions like powdered blood. Under a burning window the skull of a Tyrannosaurus was mounted in a glass case with a mirror under the skull. In this limitless scale one's mind imagines things that are not there. The blood-soaked dropping of a sick Duck-Billed Dinosaur, for instance. Rotting monster flesh covered with millions of red spiders. Delusion follows delusion. The ghostly cameraman slides over the glassed-in compounds. These fragments of a timeless geology laugh without mirth at the time-filled hopes of ecology. From the soundtrack the echoing metronome vanishes into the wilderness of bones and glass. Tracking around a glass containing a "dinosaur mummy," the words of *The Unnameable* are heard. The camera shifts to a specimen squeezed flat by the weight of sediments, then the film cuts to the road in Utah.

NOTES

1. Dialectic of Site and Nonsite

Site	*Nonsite*
1. Open Limits	Closed Limits
2. A Series of Points	An Array of Matter
3. Outer Coordinates	Inner Coordinates
4. Subtraction	Addition
5. Indeterminate Certainty	Determinate Uncertainty
6. Scattered Information	Contained Information

7. Reflection	Mirror
8. Edge	Center
9. Some Place (physical)	No Place (abstract)
10. Many	One

Range of Convergence

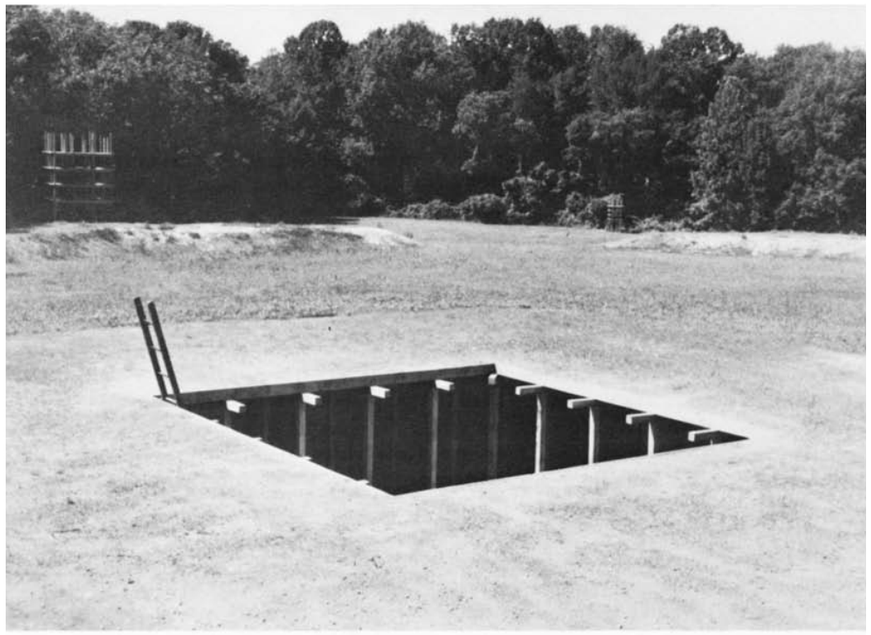
The range of convergence between Site and Nonsite consists of a course of hazards, a double path made up of signs, photographs, and maps that belong to both sides of the dialectic at once. Both sides are present and absent at the same time. The land or ground from the Site is placed *in* the art (Nonsite) rather than the art placed *on* the ground. The Nonsite is a container within another container—the room. The plot or yard outside is yet another container. Two-dimensional and three-dimensional things trade places with each other in the range of convergence. Large scale becomes small. Small scale becomes large. A point on a map expands to the size of the land mass. A land mass contracts into a point. Is the Site a reflection of the Nonsite (mirror), or is it the other way around? The rules of this network of signs are discovered as you go along uncertain trails both mental and physical.

"No fish or reptile lives in it (Mono Lake), yet it swarms with millions of worms which develop into flies. These rest on the surface and cover everything on the immediate shore. The number and quantity of those worms and flies is absolutely incredible. They drift up in heaps along the shore." W. H. Brewer, *The Whitney Survey*, 1863.

2. London, 1960, p. 129.
3. "In spite of the concentrated saline quality of the water, ice is often formed on parts of the Lake. Of course, the lake brine does not freeze; it is far too salty for that. What actually happens is that during relatively calm weather, fresh water from the various streams flowing into the lake 'floats' on top of the salt water, the two failing to mix. Near mouths of rivers and creeks this 'floating' condition exists at all times during calm weather. During the winter this fresh water often freezes before it mixes with the brine. Hence, an ice sheet several inches thick has been known to extend from Weber River to Fremont Island, making it possible for coyotes to cross to the island and molest sheep pastured there. At times this ice breaks loose and floats about the lake in the form of 'icebergs.'" (David E. Miller, *Great Salt Lake Past and Present*, Pamphlet of the Utah History Atlas, Salt Lake City, 1949.)
4. *Township 8 North of Range 7 West of the Salt Lake Base and Meridian*: Unsurveyed land on the bed of the Great Salt Lake, if surveyed, would be described as follows:

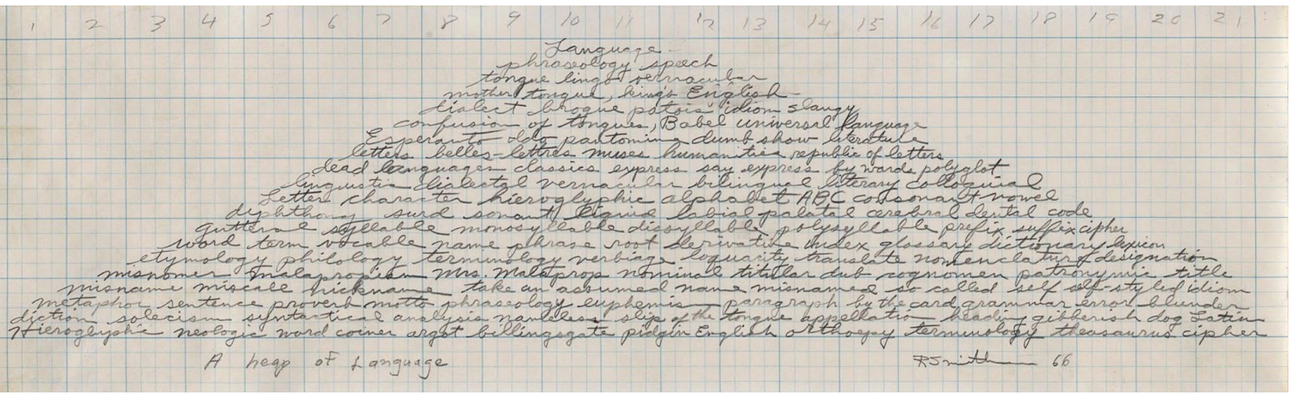
   Beginning at a point South 3000 feet and West 800 feet from the Northeast Corner of Section 8, Township 8 North, Range 7 West; thence South 45° West 651 feet; thence North 60° West 651 feet; thence North 45° East 651 feet; thence Southeasterly along the meander line 675 feet to the point of beginning. Containing 10.00 acres, more or less. (*Special Use Lease Agreement No. 222*; witness: Mr. Mark Crystal.)
5. *Webster's New World Dictionary of the American Language* (College Edition), World Publishing Co., 1959, U.S.A.
6. A. S. Eddington, quoted on p. 232 in *Number, the Language of Science*, Tobias Dantzig. Doubleday Anchor Books, 1954.
7. Thomas H. Clark, Colin W. Stern, *Geological Evolution of North America*, New York, Ronald Press Co., n.d., p. 5.
8. John Taine, *The Greatest Adventure, Three Science Fiction Novels*, New York, Dover Publications, Inc., 1963, p. 239.

movement



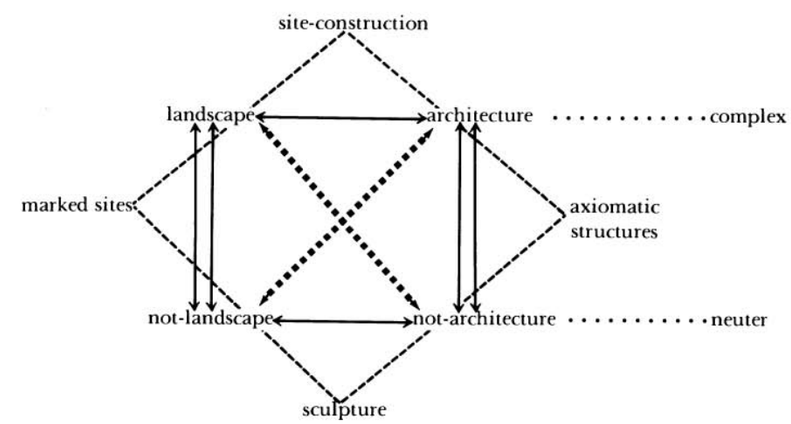
Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field," *October*, Vol. 8 (Spring, 1979), 38.

OLD / NEW, STATUS QUO / GENTRIFICATION
TOP DOWN / BOTTOM-UP, STRUCTURE / ENTROPY
NATURE / INDUSTRIAL, HISTORY / PRESENT
LABOR / LEISURE, WASTE / LUXURY, PHOTOGRAPHY /
FILM, RUIN / BUILDING, BOUNDARIES / LIMITS
TIME / CRISTALLOGRAPHY, EXCAVATION / LAND
RECLAMATION, ORGANIZATION / ORGANIC
TRASH / RECYCLE, IN-SITU / DISPLACEMENT
RUIN / REVERSE RUIN, LANDART / ENVIRONMEN-
TALISM, CITY / SBB / TENENTS / ARCHITECTS
DEVELOPMENT / PRESERVATION, LEARNING / PROCE
SS / PLAN, URBAN PRODUCTION / POST-INDUSTRIAL
WERKSTATT / WERKSTADT, CENTER / PERIPHERY



Another way of saying this is that even though *sculpture* may be reduced to what is in the Klein group the neuter term of the *not-landscape* plus the *not-architecture*, there is no reason not to imagine an opposite term—one that would be both *landscape* and *architecture*—which within this schema is called the *complex*. But to think the complex is to admit into the realm of art two terms that had formerly been prohibited from it: *landscape* and *architecture*—terms that could function to define the sculptural (as they had begun to do in modernism) only in their negative or neuter condition. Because it was ideologically prohibited, the complex had remained excluded from what might be called the closure of post-Renaissance art. Our culture had not before been able to think the complex, although other cultures have thought this term with great ease. Labyrinths and mazes are *both* landscape and architecture; Japanese gardens are *both* land-landscape and architecture; the ritual playing fields and processionals of ancient civilizations were all in this sense the unquestioned occupants of the complex. Which is *not* to say that they were an early, or a degenerate, or a variant form of sculpture. They were part of a universe or cultural space in which sculpture was simply another part—not somehow, as our historicist minds would have it, the same. Their purpose and pleasure is exactly that they are opposite and different.

The expanded field is thus generated by problematizing the set of oppositions between which the modernist category *sculpture* is suspended. And once this has happened, once one is able to think one's way into this expansion, there are—logically—three other categories that one can envision, all of them a condition of the field itself, and none of them assimilable to *sculpture*. Because as we can see, *sculpture* is no longer the privileged middle term between two things that it isn't. *Sculpture* is rather only one term on the periphery of a field in which there are other, differently structured possibilities. And one has thereby gained the "permission" to think these other forms. So our diagram is filled in as follows:



Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field." October, Vol. 8 (Spring, 1979), pp. 38

← Note listing dialectical words that refer to Werkstatt and Zentralwäscherei, 2023
Image: Clara He

← Robert Smithson, *A heap of Language* (1966)
Graphite on graph paper
6 1/2 × 22 in. (16.5 × 55.9 cm)

Collection: The Museum of Modern Art, New York

Algorithmic Aesthetics p. 248
Architecture Agency 248
Area Development 158
Artisanalization 62
Attracting Talent 62
Automated Transport 142, 240
Automation 168
Brooklyn Navy Yard 258
Brownfield Development 25
Campus Thinking 62
Cargo Sous Terrain 240
Circular Economy 72, 230
City as Interface 150
City Hub 240
Civic Tech Society 150
Co-Evolution 25
Collaborative Innovation 240
Connectedness 25, 360
Continuous Reinvention 158
Corporate Expats 105
Data Commons 25
Decision Support Systems 150
Deep Solidarity 360
Deep Tech 230
Deep Urbanism 25
Densification 158
Digital Craft 25
Digitalization 62, 72
Digitalization of Logistics 240
Digital Transformation 240
Digital Urban Twins 150
Economic Complexity 25
Eco-social Modernity 240
Embeddedness 25, 105
Emergence 25
Empowerment 168
Entanglement 25
Entrepreneurial Migrants 105
Equitable City 175
European Industrial Powerhouse 62
Flexible Specialization 175
Future Factory 248
Generic Space 158
Gig Economy 230
Global Information 248
Globalization 105
Humanistic Agenda 248
Human Smart City 142
Hybrid City 158
Hybrid Manufacturing 175
Hybrid Workplace 248
Industrial Clusters 62, 72, 168
Industrialized Landscape 62
Industrial Quarter 263
Industrious Architect 158
Industrious City Zone 98
Industrious Labor 98
Industry 4.0 105, 150, 258
Informal Economy 175
Intelligent Urban Logistics 142
Internet of Things 150
Just-in-Time 142
Knowledge Transfer 230, 248
Land Scarcity 62
Learning-Process-Plan 263
Live Work 158
Live Work Play 98
Local Entrepreneurship 98
Local Production 248
Logistical Partnership Models 142
Maag-, Löwenbräu-, Sulzer-Areal 158
Machine in the Garden 25
Made in Zurich 62, 258
Make or Buy 168
Maker Scene 230
Manorial System 105
Material Pass 230
Ministry for the Future 360
More Software Less Hardware 158
Near-Sourcing 168
Neo-Cottage Industries 175
Nested System 25

New Industrial Scale 62
New Political Economy 360
New Sensibility 158, 248
New Work from Old 105
Niche Player 62
Onlife 150
Open Source 230, 248
Permanent Logistics 142
Post-Capitalism 360
Process Removal 175
Producing Prosperity 230
Production Networks 248
Productive City 25
Proleptic Realism 360
Radically Unknowable 360
Repair Economy 240
Rural Modern 158
Scalability 230, 248
Science Fiction 360
Secondary Resources 72
Serendipity 158
SFMade 258
Side Streams 72
Single World System 360
Singularity 360
Subsidiarity 25, 360
Systems Ecology 25
Systems Thinking 158
The Great Transformation 25
The Near Future 360
The Old Normal 360
Three-Dimensional Logistics 142
Trade 2.0 230
Urban Age 98, 105
Urban Economics 105, 258
Urban Ecosystem 62
Urban Industry 25, 230
Urban Landscape 25
Urban Manufacturing Alliance 258
Urban Mining 72
Urban Production 62, 258, 263
Urban Resilience 25
Urban Transformation 168, 263
Verticalization 142
Vertical Urban Factory 175, 263
Werkstadt 258, 263

Hiromi Hosoya, and Markus Schaefer, ed. *The Industrious City: Urban Industry in the Digital Age*, (Zürich: Lars Müller Publishers, 2021), 12-13.

E Entropy

On the whole I would say entropy contradicts the usual notion of a mechanistic out of it.

1 Robert Smithson, "Smithson's Non-site Sights," interview with Anthony Robbin, in *Collected Writings*, 175.

In other words it's a condition that's irreversible, it's a condition that's moving towards a gradual equilibrium and it's suggested in many ways.
You have a closed system which eventually deteriorates and starts to break apart and there's no way that you can really piece it back together again...The earth being the closed system, there's only a certain amount of resources and of course there's an attempt to reverse entropy through the recycling of garbage.

2 Robert Smithson, "Entropy Made Visible," interview with Alison Sky, in *The Writings of Robert Smithson* (thereafter *Writings*), ed. Nancy Holt (New York: New York University Press, 1979), 189-190.

Now I just read this book called the Entropy Law and the Economic Process and, more or less, this economist sees all manufacture processes entropically. In other words, we might build bigger and better cars but that's going to mean bigger and better waste piles. So it might be that the actual outcome of all production, including art production, is some kind of waste, or obsolete system... Even Marx, by sort of predicting the end of the capitalist system, foresees dissolution. But he follows that with some kind of utopian vision, which I reject. I see that as another form of transcendence. Communism doesn't interest me. Eventually China will become bourgeois.

The slurbs, urban sprawl, and the infinite number of housing developments of the post-war boom have contributed to the architecture of entropy.

3 Robert Smithson, "Entropy and the New Monuments." Artforum, June 1966.

→ Robert Smithson, "Entropy Made Visible," interview with Alison Sky, in *Writings*, 189-190.

Aerial photograph of Ohio strip mine.

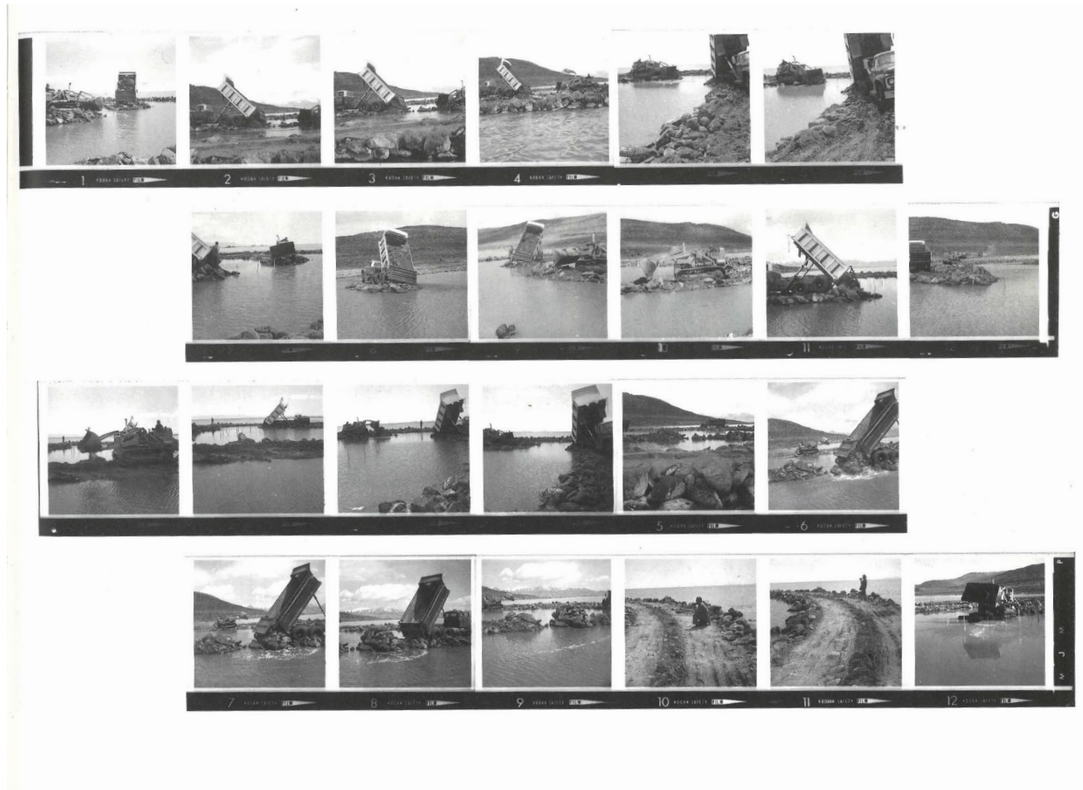
ENTROPY MADE VISIBLE (1973)

Interview with Alison Sky

entropy

ROBERT SMITHSON: O.K. we'll begin with entropy. That's a subject that's preoccupied me for some time. On the whole I would say entropy contradicts the usual notion of a mechanistic world view. In other words it's a condition that's irreversible, it's a condition that's moving towards a gradual equilibrium and it's suggested in many ways. Perhaps a nice succinct definition of entropy would be Humpty Dumpty. Like Humpty Dumpty sat on a wall, Humpty Dumpty had a great fall, all the king's horses and all the king's men couldn't put Humpty Dumpty back together again. There is a tendency to treat closed systems in such a way. One might even say that the current Watergate situation is an example of entropy. You have a closed system which eventually deteriorates and starts to break apart and there's no way that you can really piece it back together again. Another example might be the shattering of Marcel Duchamp

On Site #4, 1973. This interview took place about two months before Smithson's death. Although published posthumously, Smithson and Sky completed the editing of the text together and Smithson provided all the illustrations.



Contact prints
Spiral Jetty, 1970
6 rolls, 72 frames

Estate of Robert Smithson, courtesy John Weber Gallery and Robert Smithson Papers
Archives of American Art Smithsonian Institution

← June 1993
Photo: Mark Ruwedel

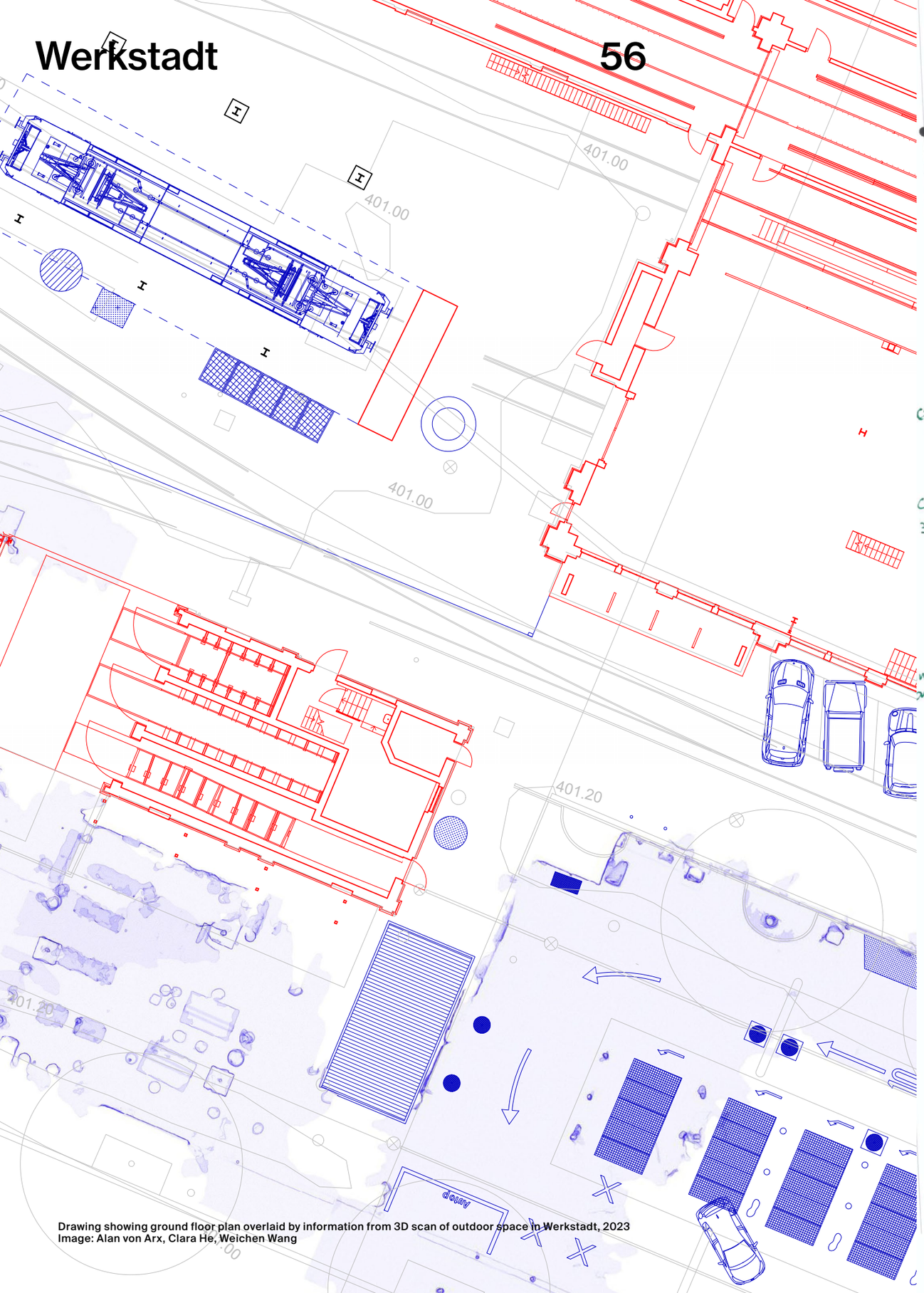
Smithson, Robert., et al. Robert Smithson : Spiral Jetty : True Fictions, False Realities.
Dia Art Foundation ; University of California Press, 2005. 27

January 2004
Spiral Jetty
Photo: Thomas Crow

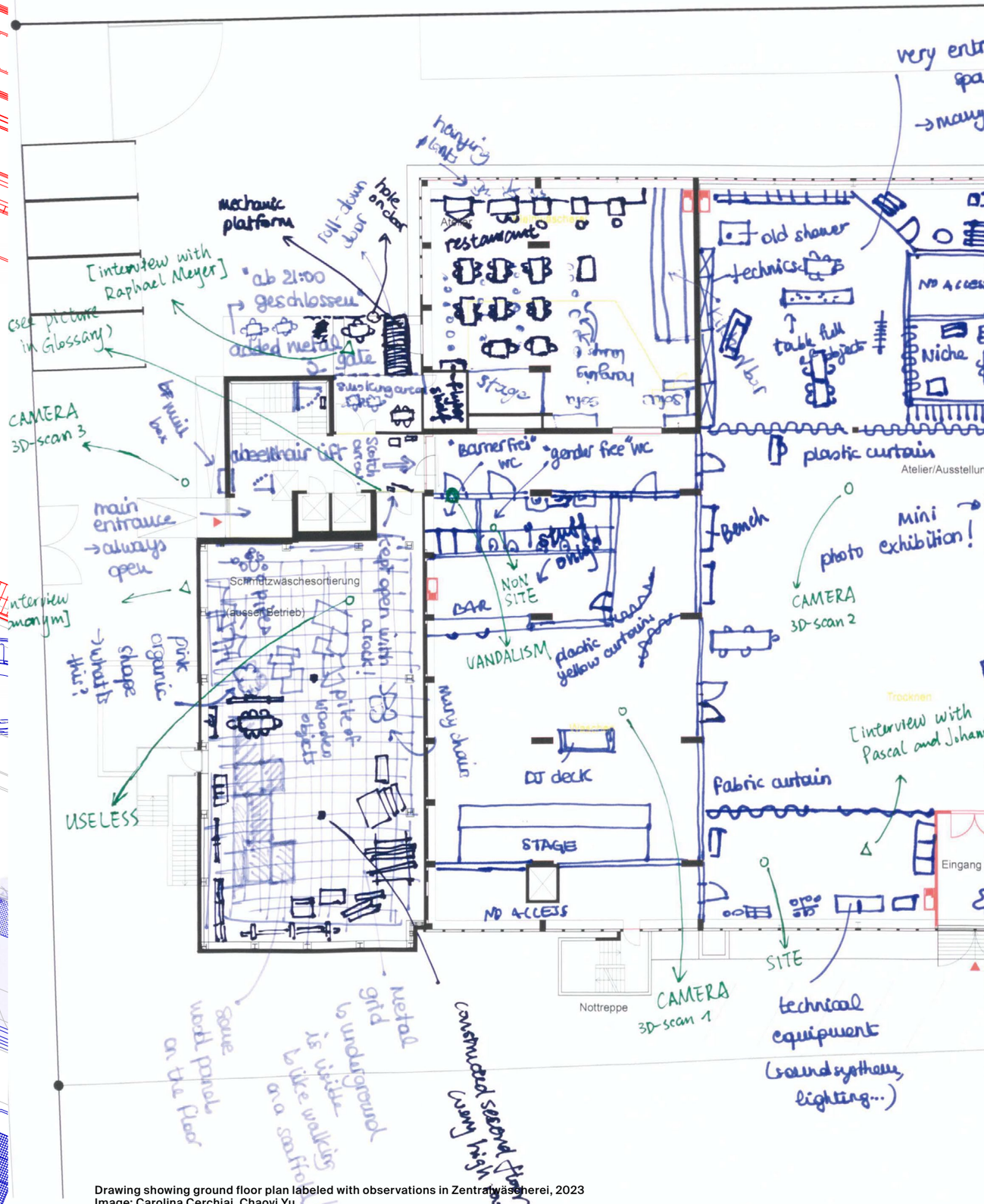
Smithson, Robert., et al. Robert Smithson : Spiral Jetty : True Fictions, False Realities.
Dia Art Foundation ; University of California Press, 2005. 36

November 19, 2002
Spiral Jetty
Photo: Matt Coolidge

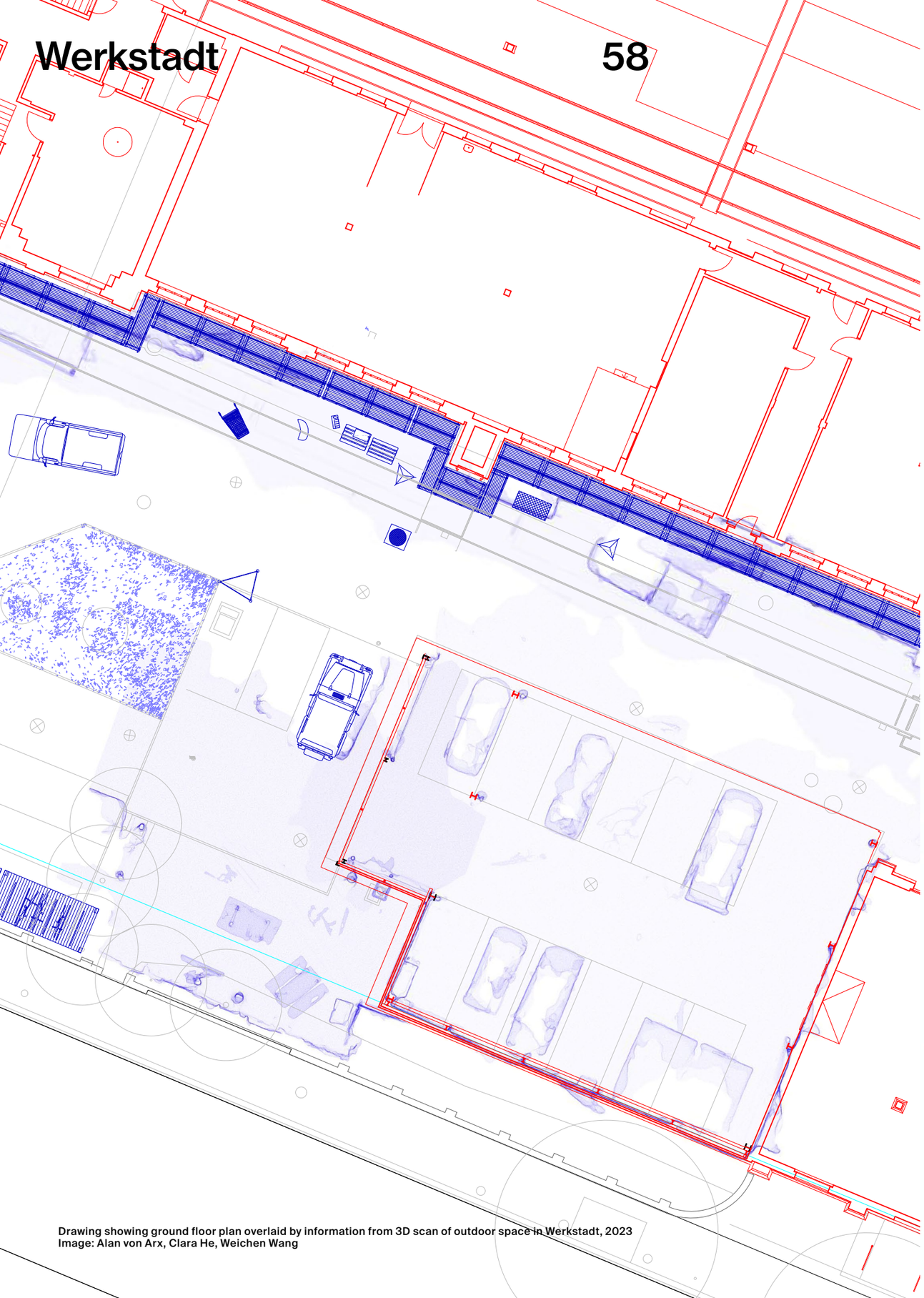
Smithson, Robert., et al. Robert Smithson : Spiral Jetty : True Fictions, False Realities.
Dia Art Foundation ; University of California Press, 2005. 37



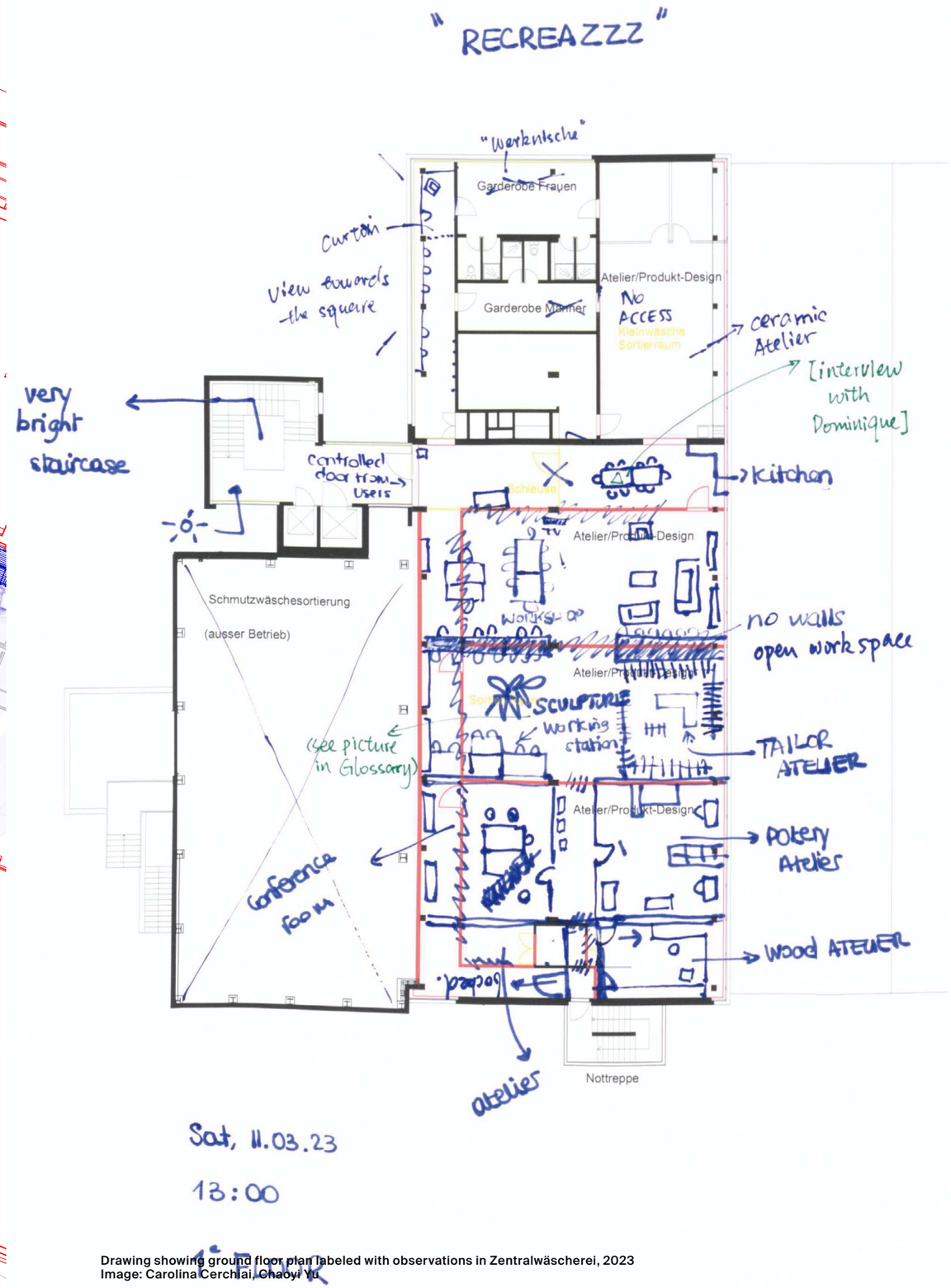
Drawing showing ground floor plan overlaid by information from 3D scan of outdoor space in Werkstadt, 2023
Image: Alan von Arx, Clara He, Weichen Wang



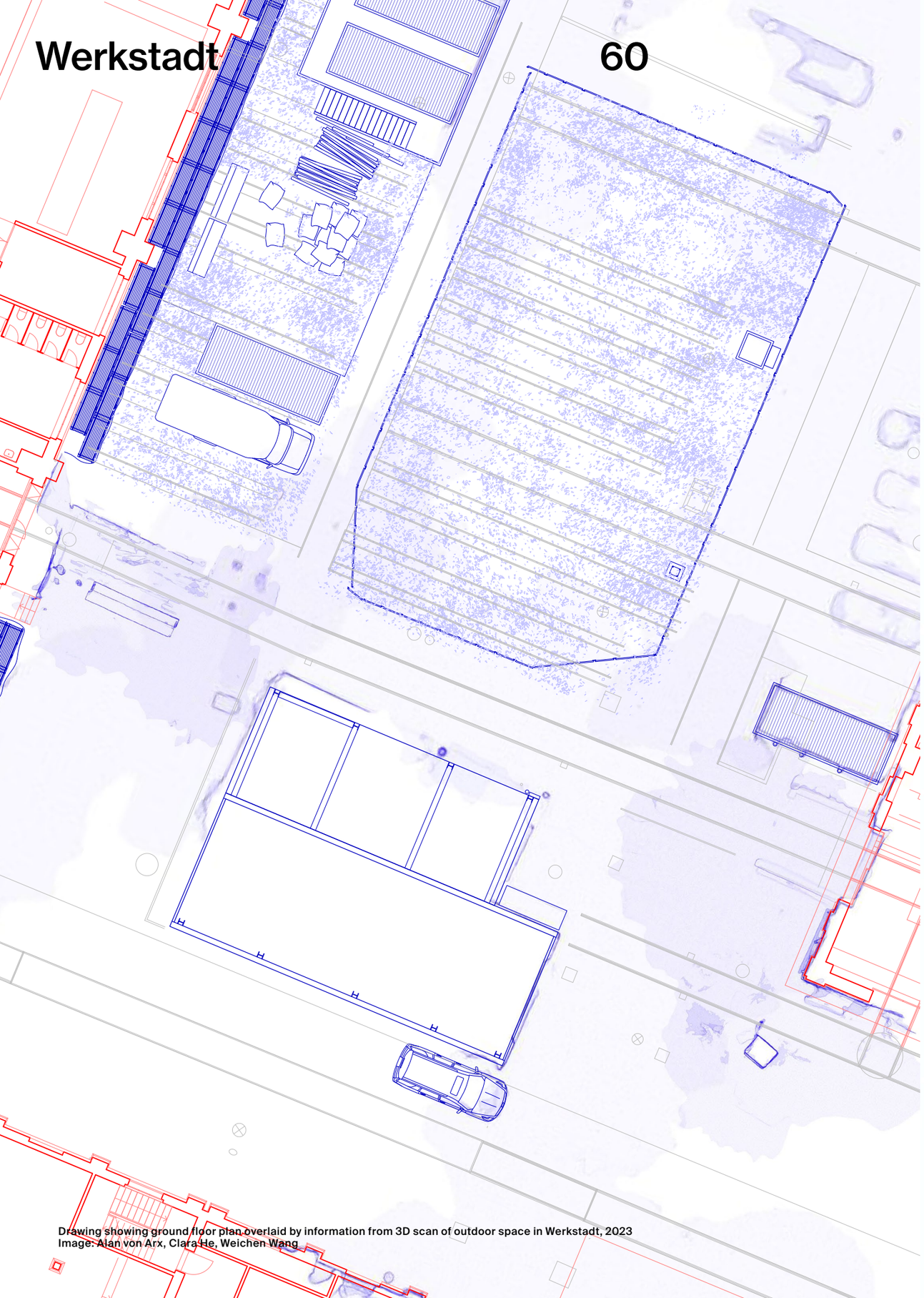
Drawing showing ground floor plan labeled with observations in Zentralwäscherei, 2023
Image: Carolina Cerchiai, Chaoyi Yu



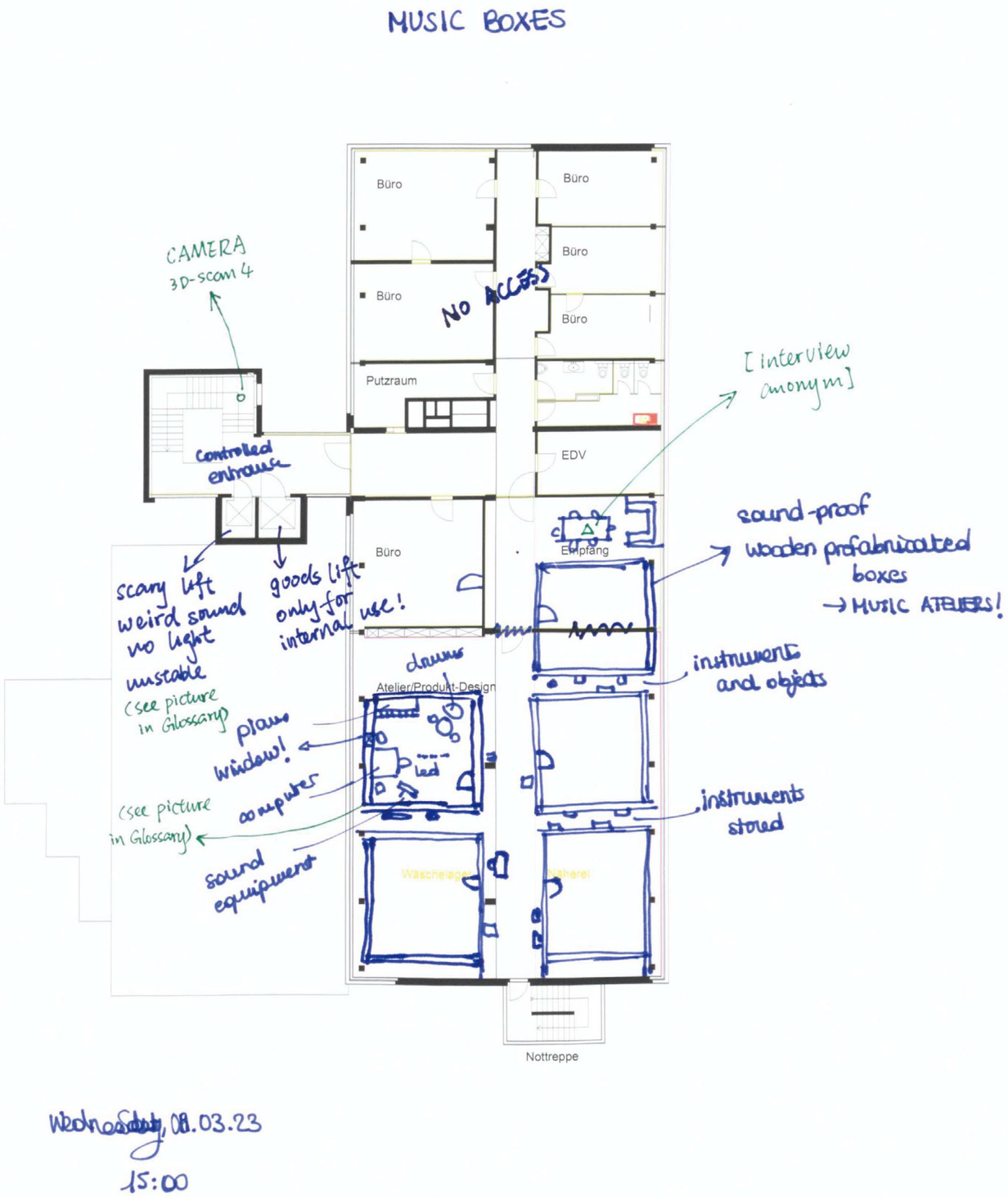
Drawing showing ground floor plan overlaid by information from 3D scan of outdoor space in Werkstadt, 2023
Image: Alan von Arx, Clara He, Weichen Wang



Drawing showing ground floor plan labeled with observations in Zentralwäscherei, 2023
Image: Carolina Cerchiai, Chaoyi Yu



Drawing showing ground floor plan overlaid by information from 3D scan of outdoor space in Werkstadt, 2023
Image: Alan von Arx, Clara He, Weichen Wang



Drawing showing ground floor plan labeled with observations in Zentralwäscherei, 2023
Image: Carolina Cerchiai, Chaoyi Yu

Photographing it with my Instamatic 400 was like photographing a photograph. The sun became a monstrous light-bulb that projected a detached series of "stills" through my Instamatic into my eye. When I walked on the bridge, it was as though as though I was walking on an enormous photograph that was made of wood and steel, and underneath the river existed as an enormous movie film that showed nothing but a continuous blank.

1 Robert Smithson, "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey," in Collected Writings, 70.

→ Robert Smithson, "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey," in *Collected Writings*, 70.

↓ Next page (Left):
Photo showing different scenes in Werkstadt, 2023
Image: Weichen Wang

↓ Next page (Right):
Photo showing different scenes in Zentralwäscherei, 2023
Image: Carolina Cerchiai

The Great Pipe Monument. (Photo: Robert Smithson.)

The Fountain Monument: Bird's Eye View. (Photo: Robert Smithson.)

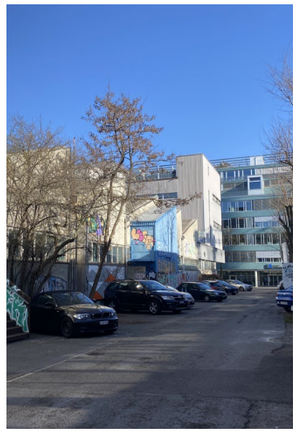
nullification

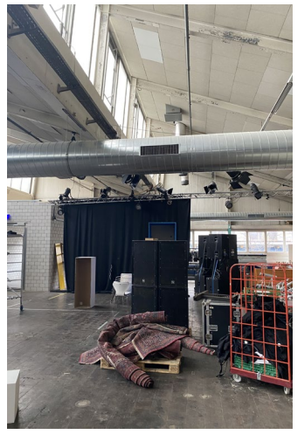
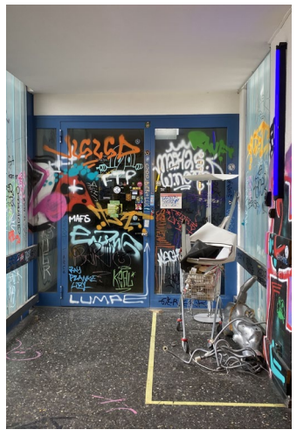
film

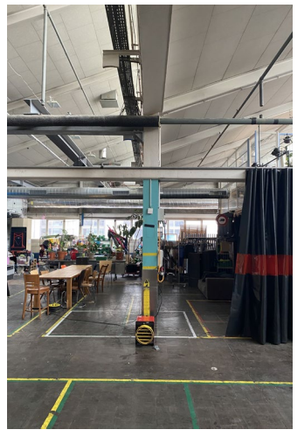
The bus passed over the first monument. I pulled the buzzer-cord and got off at the corner of Union Avenue and River Drive. The monument was a bridge over the Passaic River that connected Bergen County with Passaic County. Noon-day sunshine cinema-ized the site, turning the bridge and the river into an over-exposed *picture*. Photographing it with my Instamatic 400 was like photographing a photograph. The sun became a monstrous light-bulb that projected a detached series of "stills" through my Instamatic into my eye. When I walked on the bridge, it was as though I was walking on an enormous photograph that was made of wood and steel, and underneath the river existed as an enormous movie film that showed nothing but a continuous blank.

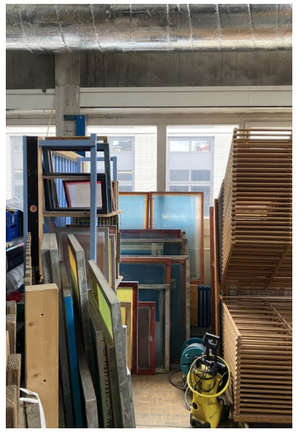
The steel road that passed over the water was in part an open grating flanked by wooden sidewalks, held up by a heavy set of beams, while above, a ramshackle network hung in the air. A rusty sign glared in the sharp atmosphere, making it hard to read. A date flashed in the sunshine . . . 1899 . . . No . . . 1896 . . . maybe (at the bottom of the rust and glare was the name Dean & Westbrook Contractors, N.Y.). I was completely controlled by the Instamatic (or what the rationalists call a camera). The glassy air of New Jersey defined the structural parts of the monument as I took snapshot after snapshot. A barge seemed fixed to the surface of the water as it came toward the bridge, and caused the bridge-keeper to close the gates. From the banks of Passaic I watched the bridge rotate on a central axis in order to allow an inert rectangular shape to pass with its unknown cargo. The Passaic (West) end of the bridge rotated south, while the Rutherford (East) end of the bridge rotated north; such rotations suggested the limited movements of an outmoded world. "North" and "South" hung over the static river in a bi-polar manner. One could refer to this bridge as the "Monument of Dislocated Directions."

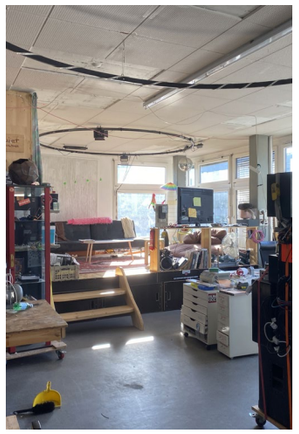
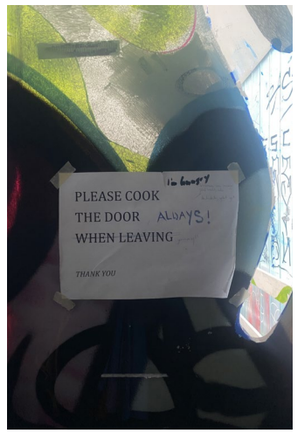
Along the Passaic River banks were many minor monuments such as con-

EINGANG






Zentral wäscherei


PLEASE COOK
THE DOOR ALWAYS!
WHEN LEAVING
THANK YOU

G Geology

Geology has its own kind of entropy, that has to do with sediment mixtures.

1 Robert Smithson, "The Earth. Subject to Cataclysm. Is a Master," in *Collected Writings*, 256.

A sense of the Earth as a map undergoing disruption leads the artist to the realization that nothing is certain or formal.

2 Robert Smithson, "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects," in *Collected Writings*, 100.

Through the leitmotif of geologic time, Smithson attempted to contemplate time's layers, in which the immensity of the infinity coexists with the minutiae of daily life.

3 James Housefield, "Sites of Time: Organic and Geologic Time in the Art of Robert Smithson and Roxy Paine," *Cultural Geographies* 14, no. 4 (2007), 542.

Smithson's alteration of the natural status quo is not an action isolated in the present. Parallels between man's experience of the site and the depths of geologic time are offered by the opposition of dump trucks and dinosaurs. Man's activities are humbled by comparison to the very age of the site itself, which was once inhabited by the dinosaurs.

4 Ibid, 543.

→ Robert Smithson, "The Earth. Subject to Cataclysm. Is a Master," in *Collected Writings*, 256.

nullification

geology / sedimentation

rev

ruin

minimal art

dialectic

MÜLLER: Did you record this process?

SMITHSON: I am still working on a film with Nancy. While the piece was being built, I was thinking about how this process could be captured on film and isolated in terms of the particular ideas I had in mind. I have a succession of process shots that relate to flooding. The film captured the process and took it out of mere duration.

MÜLLER: So you had to deal with a time factor. I imagine that the cinematic time cannot, in this case, be separated from the real time during which the piece was constantly changing.

SMITHSON: Both the making and the filming of the work informed each other. Of course, the water rushing in the film is not rushing anymore, but there is a sense of parallel times—both temporal and atemporal.

MÜLLER: The piece will always be changing, and you will go back to check the changes and record them with a camera. What is your attitude toward such changes?

SMITHSON: When you are dealing with a great mass, you want something that will, in a sense, interact with the climate and its changes. The main objective is to make something massive and physical enough so that it can interact with those things and go through all kinds of modifications. If the work has sufficient physicality, any kind of natural change would tend to enhance the work. Geology has its own kind of entropy, that has to do with sediment mixtures. Sediment plays a part in my work. Unlike Buckminster Fuller, I'm interested in collaborating with entropy. Some day I would like to compile all the different entropies. All the classifications would lose their grids. Levi-Strauss

ROBERT SMITHSON, *Sunken Island* 1971, 5′ wide. Summerland Key, Fla. Photo by artist.

ROBERT SMITHSON, *Oolite Island* 1971, 5′ wide. Summerland Key, Fla. Photo by artist.

The notion of the Site/Non-Site is linked to the displacement of an element from its natural context, into a different one. But this idea could also be driven by passage of time, without any physical displacement. In the case of Zentralwäscherei, the previous program left ventilation pipes that are now unused. Within the actual program of the building, would Robert Smithson call those pipes a Non-Site?

→ Collage showing historical images of Zentralwäscherei overlay on top of current space.

↓ Collage showing historical images of Werkstadt overlay on top of current space.

H History

A facsimile of events held together by flimsy biographical information. Art history is less explosive than the rest of history, so it sinks faster into the pulverized regions of time... visiting a museum is a matter of going from void to void. Hallways lead the viewer to things once called 'picture' and 'statues'. Anachronisms hang and protrude from every angle. Themes without meaning press on the eye... Blind and senseless, one continuous wandering around the remains of Europe, only you end in that massive deception 'the art history of the recent past.'

1 Jack Flam, "Introduction: Reading Robert Smithson," in *Collected Writings*, xx.

→ Jack Flam, "Introduction: Reading Robert Smithson," in *Collected Writings*, xx.

Through the Camera's Eye" (1971–72) the artist muses on that apparatus's little coded symbols for sun and clouds and invites us to scrutinize those hackneyed symbols as if they were universal, cosmic hieroglyphs—"a secret code." Here as elsewhere, high seriousness is ironically played off against the trivia of everyday life. The vastness of the universe is viewed from the everyday perspective of roadsides and shopping malls. Eternal Rome is juxtaposed with the "monuments" of Passaic, New Jersey.

New Jersey occupies an important place in Smithson's writings, both as a place and as a state of mind. It was the part of the earth where he was born and raised and that he knew best, where he had roamed as a child, exploring and gathering rocks for his mineral collection. He was especially interested in its varied geological formations, and he used them as the sites for a number of his Non-Sites. But in many ways New Jersey was also the least "artistic" place that he knew, with its industrial ruins, its suburban sprawl, and what he took to be its extraordinary banality, even ugliness. In Smithson's youth it probably would have seemed to represent the exact opposite of "art." But as he matured, he seems to have come to understand that for better or worse, this exhausted and exhausting place constituted an important part of *his* reality. In a number of his earlier writings he discusses the importance of rejecting Europe, and it seems likely that the necessary rejection of European artistic and cultural values involved to some degree the necessity of accepting the reality of New Jersey. This rejection of Europe, of course, was not unique to Smithson's generation. Previous American artists, however, had usually felt that it was possible to devise an essentially American version of the art forms that had been invented and developed in Europe—such as easel paintings, single-sheet drawings, and self-contained sculptures on pedestals—by modifying them somewhat but nonetheless accepting all the art-historical baggage they carried, whether from the "classical" or the "primitive-modernist" tradition.

Smithson took a more aggressive stance. Along with traditional genres, and their traditional boundaries, he also renounced traditional notions of beauty and of the picturesque—and the nostalgia and sentimentality often associated with those values. In his writings, he devotes a great deal of energy to the refutation and disavowal of history, seeing the whole history of art—especially as presented by museums—as an unbearably tyrannical and useless burden for American artists of his generation. Accordingly, like several other artists of the period, he maintains a special animus toward museums and the ways in which they define art and its history. "History," he wrote as early as 1967, "is a facsimile of events held together by flimsy biographical information. Art history is less explosive than the rest of history, so it sinks faster into the pulverized regions of time. . . .Visiting a museum is a matter of going from void to void. Hallways lead the viewer to things once called 'pictures' and 'statues.' Anachronisms hang and protrude from every angle. Themes without meaning press on the eye. . . .

history

Atlas Studio.
here from the beginning - 2017 October
~~first~~ in-situ redoing the whole area
la firm that comes from a firm.
Zurich firm from Basel.
Barbara Buser - pioneer of 30 people in Zurich
reusing construction materials, not deconstruction.
Now they found Circular, not as an architectural
firm, but just converting other architects.
very much ahead of their time.
SBB hired them to refurbish the arch.
The contract was for 35 years. Shortly after we moved
in, the site was declared "Protected".
The Slaughter House as well - they have to be
preserved the brick architecture.
Everything has been slowed down. Now that we
have been here for 17 years.
As the architects are sitting ~~the~~ in the building
as we are. This building will remain at least until the project gets fin.
" The eye ~~the~~ of the cyclone "

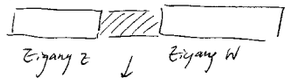
Bricks. gives the neighborhood its identity.
Took out the flooring and we poured some cement.
(liquid mass) just ~~of~~ before they ~~became~~ declared,
the protection Ordinance, so nobody can change ~~anyth~~
Anything anymore.

Coffee shop - clients from both sides of the ~~street~~ streets.
evening - high class? (Business people for lunch)
we have a nice lunch menu.
specials of the week.
Many business people come at noon. usually full
Today, some people came to film.
It is a quiet busy commercial zone/office buildings.
groups / Birthdays for tabulata
A seminar room (?) you can rent for events.
to make the place more vibrant? summer time
it's actually full of people, because there aren't
a lot of restaurants nearby.
working here Monday is usually more quiet.
Since October / taking over the management with a Colleague.
has her own ~~table~~ / label.
Interactive art label
Living in the area, have been in Zurich for two years.
~~Creating~~ Zurich - people are so stressed.

Anything outside the boundary of the Coffee shop cannot be
touched, and belongs to the SBB, not even the chairs.
SBB cut the ~~Gras~~ / Grass.

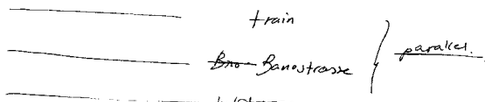
[ ] - the train: sometimes there are workshops
here in the Summer.

that's nice about it is that SBB is a renting institution.
Everything is in order. Kitchen upstairs



the Bridge they build
the non-historical part.

There are a lot
of interactions.
A few Companies move
is here together.
Architects / in-situ
Art historian.
A part of the old Building
moved here.



I lived in Banostrasse. When I moved here I feel like I was
at the outside of the City. The neighborhood was totally
dead. There are students around there now.
That is a big move for the neighborhood.
Altstetten also developing very fast. Also the stadium
The Contract of the Slaughterhouse is coming to an end.
The city will probably not extend the lease 2027.
The talk the town is that they want to change the use.
industrial → Art/design → Commercial
It's always the pattern. Gentrification
Merging together - Now there are small ~~rest~~ restaurants
happening / Food trucks.

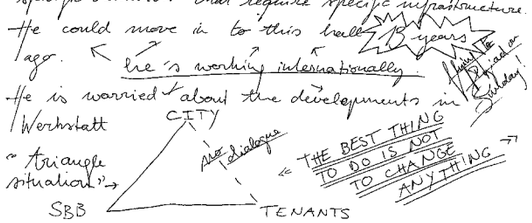
SBB / in-situ wants to increase sqft.
I would like for the place to stay like that.
We are working on a report for.. Density Report in Zurich
The city is like a balloon. And the only ~~change~~
way that the city is coming this way ←
I don't think it's bad to build high
What makes it attractive is ~~the~~ Madam Garo? Scatt
Now super gentrified.
for people driving in, and shop there.
Vindnt?
Here... people coming from outside of Zurich and
want ~~to~~ a piece of Zurich
Where it is is a big different from the city.
All the big Zurich brands are here.
I wonder what is their target group?
Boesner ~~dif~~ ~~to~~ pays a lot more than we pay.
We pay 750 here, and another 50 for ~~a~~ some area
in the basement.
HIVE - some raves here (A little bit underground)
producers.
Why did you moved here? Price for sure. We all live around
this neighborhood. It was on the right side of the town.
~~to~~ We were moving in with other artists / Architects.
Network is super important
We have collaborated w/ almost every firm here.
Here you can actually work.

This page:
Interview notes showing opinions of different tenants in Werkstadt, 2023

← Historical photo showing previous working scene in Werkstadt, 2023

vendredi 24/02/23
— accueil : Scipio Schneider

We could visit the art workshop
→ many artworks around the place.
We are not allowed to take pictures.
The entrance opens to a big bar.
A huge disco ball is hanging from the industrial and rough ceiling. The space is also used as exhibition space from time to time. Scipio Schneider tells us about his practice and dependance on the site. He is collaborating with artists for specific demands that require specific infrastructure.
He could move in to this hall 15 years ago. ← he's working internationally.
He is worried about the developments in Werkstatt
"triangle situation" →



This page:
Photo showing interviews conducted with current tenants in Werkstadt, 2023

← Kitchen at Café Nüni, 2023
Image: Weichen Wang

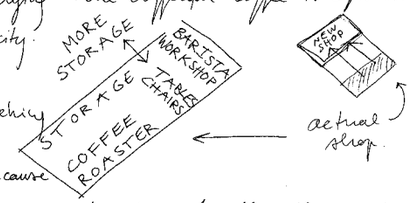
The other place, constantly have visitors. You can't work.
The right mix between being in the city and the industrial/commercial.

Letzi Park – there are a lot of things. Boesner is sup biggest loop in town. good nice/good.

A cool bar would be super nice. That's what's lacking.
We are here to work. For the neighborhood, that would be nice. For me, if it stays as it is ~~[illegible]~~ thats perfect.
I wanted to get an art space. Two years ago when I asked there seemed to be some possibility. But now ~~[illegible]~~ we think there is an opportunity anymore.
It's cool if the park is here, you can do sports.
But I don't need a nice wall or floor. Some improve of the ~~shared~~ shared spaces
We made the kitchen!

vendredi 24/02/23
Nüni café – anonymous worker

— the whole place smells like roasted coffee. We meet one of the workers. He's a logistician. He takes care of supplying the different coffee shops in the city.



They are packing their stuff because they are moving soon to the other end of the building where they will combine logistic center / roastery and flagship store. The scaffoldings are useful to them, they are moving the chimney from the coffee been roaster. Their space is going to be rented to another company.

Raphael Meier. 3. floor

1. What is your role in Zentralwäscherei and why do you come here (work, visit)?
2er, architecture. atelier
Ramborse.

2. Which social groups use the space most?
every floor is very different.

3. How is the place organised and how is the hierarchy?
100 CHF/month. 5 m².
in contract. ~~you~~ one need to accept ~~of~~ if ZW2 is demolished

4. Which spaces are always open and which are more regulated? Do people use this place to sleep?
door and lift. teenagers run around, in staircase.
grid door closed in the evening → party

5. Which parties/communities are involved in this building (Stadt Zürich), do you get any subventions?
one representative from community artist.
discuss the problem with Ramborse / 2 months.

6. What is your relation to Sportzentrum? Would you define it as part of the building?

inofficial waiting line.

7. How do you perceive the Zwischennutzung and do you get any information about future demolishment?
2028. 2028 schlusse vorzugehen
not clear.

8. What kind of potential improvement in Zentralwäscherei would you suggest?
absolute by keep it. how it is
want to stay.
left 50% defect

Monja Minder atelier ~~association~~ ~~founder~~ use: 40-80 euro co-working space

1. What is your role in Zentralwäscherei and why do you come here (work, visit)? sharing
Brenwäscherei, work on laptop. 20 own laptop.
energy 7 associations SGMK Swiss Macroeconomic Kooperation. Internet, n
~~two~~ people. 2300 CHF rent. incl. pandemic moved in. gardening
built all structures self. self-organ
2. Which social groups use the space most? do it together
feel like a social-worker do it yourself.
left-over society people. help them for free
engagement volunteer

3. How is the place organised and how is the hierarchy?
~~bio-plastic~~ < 28 years old.
~~it~~ not linked to any institution. exploration of young energy.

4. Which spaces are always open and which are more regulated? Do people use this place to sleep?
temporary use of space Zürich. regulate. "friendly" meeting not
need contract (rent contract) tower and EG. Ramborse
Ramborse. select users. (unrecorded for 3 years) proposal - & pre-se
5. Which parties/communities are involved in this building (Stadt Zürich), do you get any subventions?
work for free, but they make us to pay rent
negotiation
15.50 CHF/m².month. delicate boundary.

6. What is your relation to Sportzentrum? Would you define it as part of the building?
EG don't pay rent. → very public.
try to be nice and generous.

7. How do you perceive the Zwischennutzung and do you get any information about future demolishment?
Gemeinde outsiding, ~~mons~~ monthly meeting. "everybody is equal
which section? "Liegenschaft" "Zürich" Wirtschaft, Kultur, sport.
should keep things transparent. negotiate. politics could answer.

8. What kind of potential improvement in Zentralwäscherei would you suggest?
Vorbild. ~~old~~ ~~fabric~~. Rote Fabrik very sustaina
received space for free, as culture space.
don't pay rent. 1 million/year.
"every generation has their rights of new space".
people get skilled how to manage.

Anonym. 2. floor.

1. What is your role in Zentralwäscherei and why do you come here (work, visit)?
musician
sound improvement.

2. Which social groups use the space most?
visual artists.
musicians.

3. How is the place organised and how is the hierarchy?
directly rent from Ramborse.
Assemblery application

4. Which spaces are always open and which are more regulated? Do people use this place to sleep? the 5th floor → ~~to~~ Gemeinschaftsraum
→ Dachterrasse.
Sommer: nowadays full of rabbisch. party → Gittertür geschlossen am Wochenende

5. Which parties/communities are involved in this building (Stadt Zürich), do you get any subventions?
300 CHF / 14m².
meet in meeting / 1-2 month.
Ramborse.

6. What is your relation to Sportzentrum? Would you define it as part of the building?

7. How do you perceive the Zwischennutzung and do you get any information about future demolishment?
contract. 2025. must move out.

8. What kind of potential improvement in Zentralwäscherei would you suggest?
ist blöd wieder rauszuziehen.
nicht befristet.

This page:
Interview showing opinions of different stakeholders at Zentralwäscherei, 2023
Image: Chaoyi Yu

← **Photo showing previous working scene in Zentraläscherei, 2023**
Image source: http://www.imgrb.ch/pmwiki.php?n=Fotos.Zentralwaescherei

Pascal & Johann

EG

1. What is your role in Zentralwäscherei and why do you come here (work, visit)?

2 technic-men
30%

2. Which social groups use the space most?

300 people. operation. / wareness.

3. How is the place organised and how is the hierarchy?

Verein ~~von~~ zwz association. free of rent. run ~~opperat~~ operation.
kleine Vereine. andere.

4. Which spaces are always open and which are more regulated? Do people use this place to sleep?

no events on Monday in 3 big rooms.
still need write an email to apply for spontaneous room

5. Which parties/communities are involved in this building (Stadt Zürich), do you get any subventions?

earn money from gastro and events
all same salary

6. What is your relation to Sportzentrum? Would you define it as part of the building?

very isolated to it.
only for kids screening. don't have relation.

7. How do you perceive the Zwischennutzung and do you get any information about future demolishment?

5 years already.
diffrent stakeholders. discuss
city doesn't listen to their Handpricke.
elder center.
aspect

8. What kind of potential improvement in Zentralwäscherei would you suggest?

- more theatre-based space
"Ablaufdatum".
everybody work hard. ~~for~~ to make space
a controlled. culture little space, ~~too~~ coworking space
in-st-tu Altstetten.
replace mant of Kuch.

1. What is your role in Zentralwäscherei and why do you come here (work, visit)?

renting space → because of wers → can do her work
→ not involved in organization

2. Which social groups use the space most?

designers / artists / repairing space

3. How is the place organised and how is the hierarchy?

3 heads of the verein → people pay rent to them
→ using all the equipment
community "RECREATEZZZ"

4. Which spaces are always open and which are more regulated? Do people use this place to sleep?

door of atelier is closed → people think it's a squat
grand floor in stairs not always open
→ all spaces are "open" just to renters

5. Which parties/communities are involved in this building (Stadt Zürich), do you get any subventions?

300.- rent /month (≈ 10 m²)

6. What is your relation to Sportzentrum? Would you define it as part of the building?

No idea
Relationship with other communities of other floors → not required to have contro

7. How do you perceive the Zwischennutzung and do you get any information about future demolishment?

I am not staying here for so long (temporary use) (since November)
→ not so involved

Anonym.

2. floor.

1. What is your role in Zentralwäscherei and why do you come here (work, visit)?

musician
sound improvement.

2. Which social groups use the space most?

visual artists.
musicians.

3. How is the place organised and how is the hierarchy?

directly rent from Raumbörse.
Basisdemokratie. application

4. Which spaces are always open and which are more regulated? Do people use this place to sleep?

the 5th floor → ~~to~~ Gemeinschaftsraum.
→ Dachterrasse.
Sommer: weekday full of rabbisch. pray → Gittertür geschlossen am Wochene

5. Which parties/communities are involved in this building (Stadt Zürich), do you get any subventions?

300 CHF / 14m².
meet in meeting / 1-2 month.
↓
Raumbörse.

6. What is your relation to Sportzentrum? Would you define it as part of the building?

7. How do you perceive the Zwischennutzung and do you get any information about future demolishment?

contract. 2025. must move out.

8. What kind of potential improvement in Zentralwäscherei would you suggest?

'ist blöd wieder rauszuziehen.
nicht befristet.

Anonym.

sport center.

1. What is your role in Zentralwäscherei and why do you come here (work, visit)?

work in the Sportzentrum.

2. Which social groups use the space most?

3. How is the place organised and how is the hierarchy?

von der Stadt Zürich.
keine Beziehung zu zwz.
kostenlos. Sportamt.

4. Which spaces are always open and which are more regulated? Do people use this place to sleep?

Nachmittag öffentlichkeit.
- 16:30 für Schule.

5. Which parties/communities are involved in this building (Stadt Zürich), do you get any subventions?

die Leute, die kommen, wohnen in der Nähe.

6. What is your relation to Sportzentrum? Would you define it as part of the building?

7. How do you perceive the Zwischennutzung and do you get any information about future demolishment?

werden auch abgerissen.
es Alternative zu eröffnen.

8. What kind of potential improvement in Zentralwäscherei would you suggest?

sehr chill.

This page:
Interview showing opinions of different stakeholders at Zentralwäscherei, 2023
Image: Chaoyi Yu

← **Photo showing the current "Wäscherei" (laundry) in the basement of Zentralwäscherei, 2023**
Image: Carolina Cerchiai

L Land Reclamation

With his interest in unconventional peripheral places and his anti-romantic view of nature, Smithson was at the forefront of the development of land reclamation as an artistic activity: the repurposing and redevelopment by artists of land that has been degraded by industrial or other human uses. In a text from 1971, he wrote: "A dialectic between mining and land reclamation must be developed. Such devastated places as strip mines could be recycled in terms of earth art. The artist and the miner must become conscious of themselves as natural agents. (...) The world needs coal and highways, but we do not need the results of strip-mining or highway trusts. Economics, when abstracted from the world, is blind to natural processes. Art can become a physical resource that mediates between the ecologist and the industrialist.

1 Roel Arkesteijn, "Robert Smithson in Emmen", in *Landscape*, 43.

Smithson argued to the mining industry that earth art as part of land reclamation would increase the value of the real estate, improve the industry's public image, be understood by the public, and could be publicized through photographs and motion pictures shown in museums, galleries and on television.

2 Robert A. Sobieszek, *Robert Smithson: Photo Works* (Los Angeles County Museum of Art, 1993), 45.

→ Roel Arkesteijn, "Robert Smithson in Emmen", in *Landscape*, 43.

During these years, another more radical option was considered for maintaining the work: reconstructing *Broken Circle / Spiral Hill* at a totally new location: the Griendtsveen Company sandpit near Erica, as Sjouke Zijlstra revealed in a 1984 documentary for the Dutch television program *Van Gewest tot Gewest*.[24] Finally the Dutch government made funds available, and in 1987 the work was thoroughly restored at its original location. The wooden timbering protecting the circle was renovated, and the entire *Broken Circle* was raised by thirty centimeters. The boulder was raised correspondingly, and the Cotoneaster was buttressed. Like *Spiral Jetty* in the Great Salt Lake in Utah, the work in Emmerschans is still subject to extreme fluctuations in water levels even after it was raised. To the present day, the De Boer Company has provided maintenance and regularly fills in parts of *Broken Circle* that have washed away.

Land reclamation

Smithson was not only charmed by the prospect that *Broken Circle / Spiral Hill* was part of a still operational sandpit, but also that the sand pool had a public function as an open-air swimming pool at the time. With his interest in unconventional peripheral places and his anti-romantic view of nature, Smithson was at the forefront of the development of land reclamation as an artistic activity: the repurposing and redevelopment by artists of land that has been degraded by industrial or other human use. In a text from 1971, he wrote: "A dialectic between land reclamation and mining usage must be established. The artist and the miner must become conscious of themselves as natural agents. (...) The world needs coal and highways, but we do not need the results of strip-mining or highway trusts. Economics, when abstracted from the world, is blind to natural processes. Art can become a resource, that mediates between the ecologist and the industrialist."[25] Between 1971 and 1973, Smithson approached various strip-mining companies with proposals for landscaping projects. Until a few weeks before his death, he was met with little enthusiasm for his visionary plans. Although Smithson himself characterized ecology with disdain as "the guilty side of economics"[26], *Broken Circle / Spiral Hill* has become seen in art history as one of the earliest examples of ecological art and land reclamation as an artistic activity.[27] Many younger generations of artists who combine art and ecology have found an artistic father-figure in Smithson. Over the years, his significance in this regard has only grown.

(1) Paul Cummings, "Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art / Smithsonian Institute (1972)," in Robert Smithson, The Collected Writings, Jack Flam (ed.), Berkeley, Los Angeles 1996, pp. 270–296; p. 284. This essay is partly based on texts for an exhibition I curated, *Robert Smithson in Emmen. Broken Circle / Spiral Hill Revisited* at the Centrum Beeldende Kunst in Emmen, 2011. Special thanks go to Trudy van Riemsdijk-Zandee, Ingrid Commandeur, Hannie Rijnierse and Eva Schmidt. Allard Koers wrote an excellent doctoral dissertation on Smithson's work in Emmen, based on, amongst other things, an extensive interview with Sjouke Zijlstra and archival research at the Archives of American Art: *"Where remote futures meet remote pasts". De geschiedenis van Robert Smithsons Broken Circle, Spiral Hill*, Radboud University, Nijmegen 1997.
(2) Lynne Cooke, Karen Kelly (eds.), *Robert Smithson: Spiral Jetty. True Fictions, False Realities*, New York, Berkeley, Los Angeles 2005, p. 63.
(3) Lucy R. Lippard, *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*, The New Press, New York 1983, p. 32.
(4) Letter from Jean Leering to Robert Smithson, 21 July 1966; Archives of American Art, Washington DC, roll 3832, frame 903.
(5) For an extensive study of *Op Losse Schroeven*, see: Christian Rattemeyer (ed.), *Exhibiting the New Art. 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969*, London 2010.
(6) It is probable that, in Smithson's absence, the work in Heerlen and Amsterdam was installed by Coosje van Bruggen according to the instructions the artist left in sketch form.
(7) "Four Conservations between Dennis Wheeler and Robert Smithson (1969–1970)," ed. by Eva Schmidt, in Smithson (see note 1), pp. 196–233; here p. 221.
(8) Letter from Robert Smithson to Ritsaert ten Cate, 18 October 1969, in the Kröller-Müller Museum Archives, Otterlo; letter from Rudi Oxenaar to Robert Smithson, 29 December 1969, Archives of American Art, Washington DC, roll 3833, frame 51.
(9) Robert Smithson, "Cultural Confinement (1972)", ibid. (see note 1), p. 155.
(10) Gregoire Müller, "...The Earth, Subject to Cataclysms, Is a Cruel Master." Interview with Robert Smithson," in this book p. 97.
(11) Correspondence between Enno Develing and Robert Smithson, January 1970; Archives of American Art, Washington DC, roll 3833, frames 260, 261.
(12) For Smithson, drawings did not have the status of autonomous works of art – rather, they revealed the artist's thought processes or served as working sketches.
(13) Müller (see note 10), in this book p. 97.
(14) Jan van Kooten, "Amerikaan maakt kunstwerk van afgraving in Emmen", *Emmer Courant* 8 June 1971.
(15) Müller (see note 10), in this book p. 98.
(16) Verbal communication by Sjouke Zijlstra to Allard Koers, 13 February 1997.
(17) Archives of American Art, Washington DC, roll 3835, frame 1103.
(18) Müller (see note 10), in this book p. 99.
(19) Lippard (see note 3), pp. 32 f.
(20) Müller (see note 10), in this book p. 100.
(21) Müller (see note 10), in this book p. 100.
(22) Letter from Smithson to Enno Develing, 6 September 1971; Archives of American Art, Washington DC, roll 3833, frames 371, 372.
(23) Letter from Martine Wagenaar to Robert Hobbs, 22 October 1982; Archives of American Art, Washington DC, roll 3835, frame 1107.
(24) Hans Peerbolte (editing and composition), Harry Baumgarten (camera), *Van Gewest tot Gewest*, fragment about the restoration of Robert Smithson's *Broken Circle / Spiral Hill* in Emmen, 1984. Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, Hilversum. Duration: 9:37 minutes.
(25) Robert Smithson, "Untitled (1971)", in: Jack Flam (ed.), *Robert Smithson. The Collected Writings*, Berkeley, Los Angeles 1996, p. 376.
(26) Robert Smithson Papers, Archives of American Art, Washington DC, roll 3834, frame 358.
(27) See, for example: Sue Spaid (ed.), *ecovention. current art to transform ecologies*, The Contemporary Arts Center, Cincinnati 2002, p. 12.

site/
onsite

tic

land
reclamation

The community building, known as the Complex, in Drop City circa 1967; Photos courtesy of Clark Richert.

Carolina Cerchiai: Robert Smithson places art as the mediator between industrial activities and nature, believing that art can re-enhance the beauty of degraded sites. In the same way, we could see architecture as the mediator between real estate market and our territory.

The role of architecture is to preserve the territory and our cities, by deconstructing the cycle of « demolition-rebuild », but rather focusing on finding new narratives to inhabit a building that is considered as obsolete.

M Mannerism

Mannerism thrives on the proliferation of labels, because [it] perceives an infinity of styles, and each style as a label just like any manufactured product. Such labels empty the product of all "mysteries"

1 Smithson, undated notebook, Smithson Papers, reel 3834, frames 252-53, for an undated ms.entitled "Abstract Mannerism," cited in *Robert Smithson: Photo Works*, 15.

→ Smithson, undated notebook, Smithson Papers, reel 3834, frames 252-53, for an undated ms.entitled "Abstract Mannerism," cited in *Robert Smithson: Photo Works*, 15.

various locations within a jungle ("Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan," 1969),[7] glue poured down the side of a hill from an overturned drum (*Glue Pour*, 1969), an abandoned woodshed covered with just enough soil to fracture its central beam (*Partially Buried Woodshed* [figure 2], 1970), or a monumental helical formation of rock, gravel, and crystallizing salt off the northern shore of Utah's Great Salt Lake (*Spiral Jetty*, 1970),[8] coevally manifesting itself as a sculpture, a film, and an essay.

His prolific writings on conceptual art, landscape, and theory, posthumously edited by his wife, Nancy Holt, and published in 1979, attest to an intellect that countenanced no boundaries between materials, media, or genres, an encompassing mind-set of dialectics that refused to recognize culturally imposed limits or distinguish among categories, whether artistic, philosophic, or linguistic. His art of "unresolved dialectics"[9] blurs all distinctions between the "verbal and the visual, the fictional and the factual, site and non-site, presence and absence, object and concept, nature and culture, sight and non-sight, center and circumference."[10] Seen by some as complete works of art in their own right, Smithson's published writings, especially his "Quasi-Infinities and the Waning of Space,"[11] easily and at times dizzyingly blend various texts, photographs, literary citations, maps, plans, graphs, and mathematics in complete inter- and intradependence. These various modes of referencing are "not the same thing but they all refer," wrote Smithson. "It's like a kind of ensemble of different mediums that are all discrete...all different kinds of mental and physical abstractions."[12] Such a collision of mediums is most apparent in his site/nonsite works, in which gallery installations of metal bins filled with mineral samples from, and maps, photographs, and drawings of, a specific site are meant to be viewed as the displaced and absolutely coequal reflection of that exterior site of land (figure 3).

While some early critics hastened to label Smithson a romantic or a transcendentalist with regard to his attitudes to the landscape,[13] it would be more apt to approach Smithson as a kind of mannerist artist whose intellectual concept of the artwork is essentially more important than its realization into a specific tangible form. For Smithson, at least in the mid-1960s, mannerist aesthetics were preferable to those of expressionism as found in the art of Rembrandt or Jackson Pollock. Eschewing mannerism's decadence, as he saw it, and stressing its conceptual aspects, Smithson wrote that "the face in an expressionist *painting* is concerned with the 'paint,' but the face in a mannerist *picture* is a 'conception'" and proceeded to compare paintings by the Italian mannerists Parmigianino and Pontormo with films by Andy Warhol, Alfred Hitchcock, and Roger Corman.[14] Further, in an undated notebook, possibly from the early-to-mid-1960s, he wrote that "mannerism thrives on the proliferation of labels, because [it] perceives an infinity of styles, and each style has a label just like any manufactured product. Such labels empty the product of all 'mysteries.'"[15] While emptying products of all "mysteries" was certainly a spoken concern of 1960s minimalism in its reaction to abstract expressionism, for Smithson, one senses, it was the "infinity of styles" of mannerism that attracted him and allowed him to work with multiple forms of representation and abstraction commensurately.

To certain recent critics, such as Marjorie Perloff, Jeremy Gilbert-Rolfe, and John Johnson, Smithson remains firmly entrenched in the modernist tradition stemming from and elaborating upon the poetic structures of Guillaume Apollinaire, the futurist manifestos of F. T. Marinetti, the suprematist theories of Kasimir Malevich, and the film montages of Sergei Eisenstein.[16] Others, such as Craig Owens and Jessica Prinz, promote Smithson's example as representing a thoroughly poststructuralist or postmodern strategy that "disperses the literary across the entire spectrum of aesthetic activity," contaminates truth with fiction, confuses the "distinction between theory and art practice," and participates in a "grammatology" in which writing is transformed into some sort of "picto-ideo-photographic-filmic text."[17] Whether, however, Smithson is viewed as a modernist or a postmodernist (supposing the distinction is significant) might well depend on just how one also views the fiction of Samuel Beckett, Jorge Luis Borges, and William S. Burroughs, all three favorites of Smithson and all currently championed by both modernist and postmodern critics for opposing reasons.

[7] Originally published in *Artforum* 8, no. 1 (September 1969): 28–33; reprinted in *Writings*, 94–103.

[8] It is impossible to separate *Spiral Jetty*, the earthwork, from *Spiral Jetty*, the film, and "The Spiral Jetty," the essay originally published in *Arts of the Environment*, ed. Gyorgy Kepes, 1972, reprinted in *Writings*, 109–16. All three were for Smithson discrete abstractions of the same artwork. See Jessica Prinz, *Art Discourse/Discourse in Art* (New Bruns Press, 1991) C. Childs, "S Spiral Jetty *azine* 56, m

mannerism

[9] Robert Ho *Sculpture*, exh. cat. (Ithaca: Cornell University Press, 1981), 23.

[10] Prinz, *Art Discourse/Discourse in Art*, 82.

[11] Originally published in *Arts Magazine* 41, no. 1 (November 1966): 28–31; reprinted in *Writings*, 32–35.

[12] Smithson in "'Well, in Nature You Can Fall off Cliffs...': Four Conversations between Dennis Wheeler and Smithson (1969–1970)," in Eugenie Tsai, *Robert Smithson Unearthed: Drawings, Collages, Writings* (New York: Columbia University Press, 1991), 104.

[13] E.g., Sidney Tillim, "Earthworks and the New Picturesque," *Artforum* 7, no. 4 (December 1968): 42–45; and Donald B. Kuspit, "The Pascalian Spiral: Robert Smithson's Drunken Boat," *Arts Magazine* 56, no. 2 (October 1981): 82–88.

[14] Smithson, "From Ivan the Terrible to Roger Corman, or, Paradoxes of Conduct in Mannerism As Reflected in the Cinema," in *Writings*, 214. Smithson's original title for the essay was the inverse of this published version: cf. Smithson, "Paradoxes of Conduct in Mannerism As Reflected in the Cinema from Ivan the Terrible to Roger Corman," typescript, Smithson Papers, reel 3834, frame 796.

[15] Smithson, undated notebook, Smithson Papers, reel 3834, frame 88. Also cf. reel 3834, frames 252–53, for an undated ms. entitled "Abstract Mannerism," in which he writes that "what is 'cool' today is in a way the rebirth of the Mannerist sensibility."

[16] Cf. Jeremy Gilbert-Rolfe and John Johnston, "Gravity's Rainbow and the Spiral Jetty" (pt. 3), *October* 3 (Spring 1977): 94; and Marjorie Perloff, *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture* (Chicago: University of Chicago Press, 1986), 195–234.

[17] Prinz, *Art Discourse/Discourse in Art*, 119; and Craig Owens, "Earthwords," *October* 10 (Fall 1979): 126–27.

M Maps

These spatial elements, the maps, are cut out and thus removed from their context (where there are legends for decoding the symbols they employ) and are transformed into abstract shapes in new compositions. He turned maps into decorative elements that depict two different types of space: one is referential (the maps outline land formations and sea masses), while the other is tautological (the maps picture themselves).

1 Robert Hobb, *Robert Smithson: Sculpture*, 14.

Smithson's map works personify his notion of displacement. He accomplished this conceptual displacement by folding maps, cutting maps and reconfiguring them.

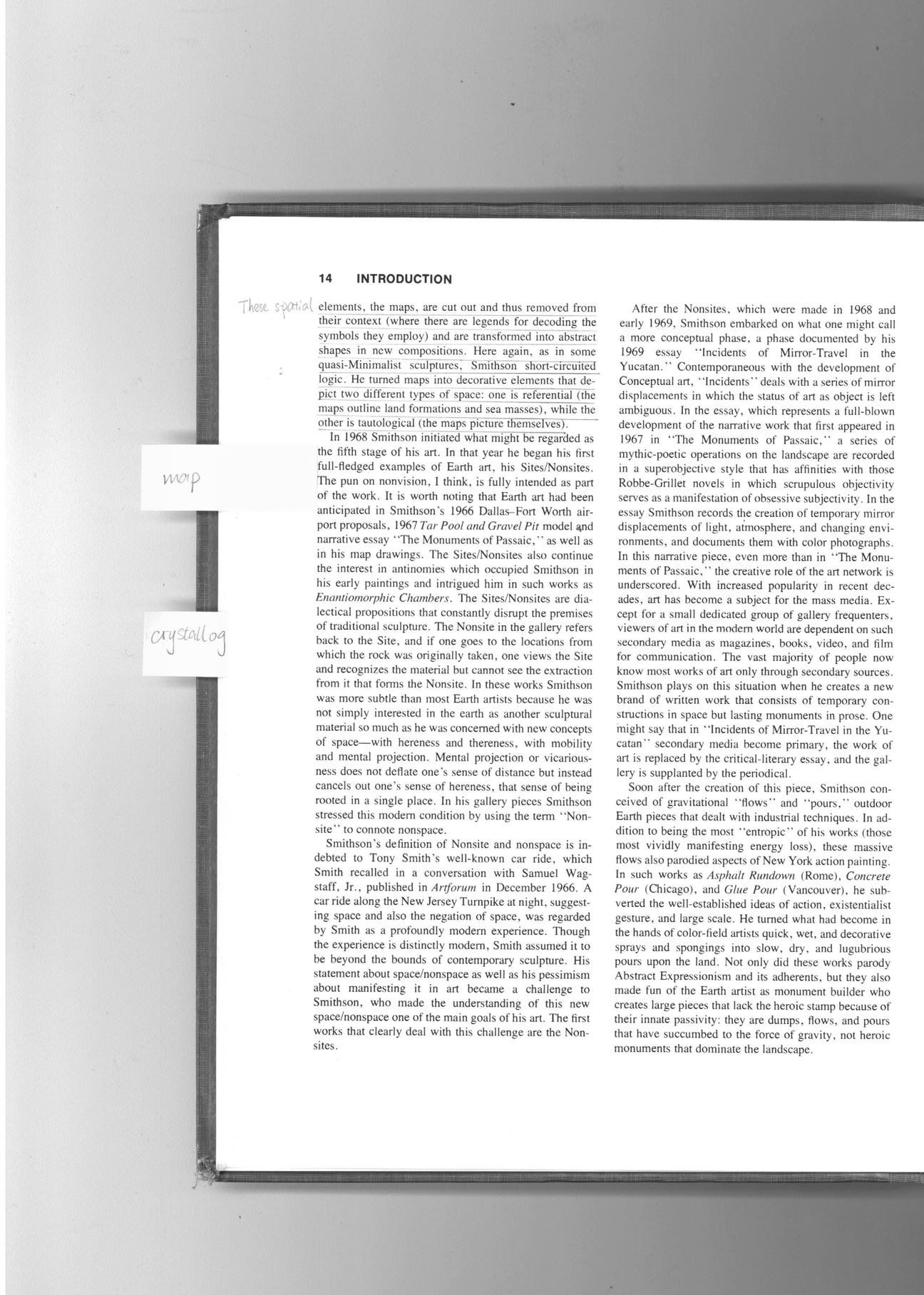
2 "Mapping Dislocations," James Cohan, accessed March 10, 2023, https://www.jamescohan.com/exhibitions/robert-smithson2?view=slider#7

Smithson's maps do not intend to represent a territory; they are not a cultural technique of navigation in the usual sense. Instead, they act as geo-media in the sense that they open an exploration of the limits at which signifiers and matter become indeterminate.

Aerial photography, which makes the world look like a three-dimensional map, allowed him to interlock the macroscopic with the microscopic, the cartographic grid of latitudes and longitudes with the inner structure of crystals: as he observed, 'maps resemble crystalline grid networks'. The transition from map to territory, from writing to matter, in this case was achieved by the operation of scaling. However, in the nonsites, which grew out of his work on the airport project, the operation of scaling was replaced by practices of collecting, transportation and traveling, which allow the nonsite to become 'a kind of deep three-dimensional abstract map' in which a part of what it represents is present.

3 Bernhard Siegert, "From Landscape to Mapscape: Robert Smithson's Maps," *DMJournal–Architecture and Representation*, no. 1, https://drawingmatter.org/dmj-from-landscape-to-mapscape-robert-smithsons-maps/.

→ Robert Hobb, *Robert Smithson: Sculpture*, 14.



14 INTRODUCTION

These spatial elements, the maps, are cut out and thus removed from their context (where there are legends for decoding the symbols they employ) and are transformed into abstract shapes in new compositions. Here again, as in some quasi-Minimalist sculptures, Smithson short-circuited logic. He turned maps into decorative elements that depict two different types of space: one is referential (the maps outline land formations and sea masses), while the other is tautological (the maps picture themselves).

In 1968 Smithson initiated what might be regarded as the fifth stage of his art. In that year he began his first full-fledged examples of Earth art, his Sites/Nonsites. The pun on nonvision, I think, is fully intended as part of the work. It is worth noting that Earth art had been anticipated in Smithson's 1966 Dallas–Fort Worth airport proposals, 1967 *Tar Pool and Gravel Pit* model and narrative essay "The Monuments of Passaic," as well as in his map drawings. The Sites/Nonsites also continue the interest in antinomies which occupied Smithson in his early paintings and intrigued him in such works as *Enantiomorphic Chambers*. The Sites/Nonsites are dialectical propositions that constantly disrupt the premises of traditional sculpture. The Nonsite in the gallery refers back to the Site, and if one goes to the locations from which the rock was originally taken, one views the Site and recognizes the material but cannot see the extraction from it that forms the Nonsite. In these works Smithson was more subtle than most Earth artists because he was not simply interested in the earth as another sculptural material so much as he was concerned with new concepts of space—with hereness and thereness, with mobility and mental projection. Mental projection or vicariousness does not deflate one's sense of distance but instead cancels out one's sense of hereness, that sense of being rooted in a single place. In his gallery pieces Smithson stressed this modern condition by using the term "Nonsite" to connote nonspace.

Smithson's definition of Nonsite and nonspace is indebted to Tony Smith's well-known car ride, which Smith recalled in a conversation with Samuel Wagstaff, Jr., published in *Artforum* in December 1966. A car ride along the New Jersey Turnpike at night, suggesting space and also the negation of space, was regarded by Smith as a profoundly modern experience. Though the experience is distinctly modern, Smith assumed it to be beyond the bounds of contemporary sculpture. His statement about space/nonspace as well as his pessimism about manifesting it in art became a challenge to Smithson, who made the understanding of this new space/nonspace one of the main goals of his art. The first works that clearly deal with this challenge are the Nonsites.

After the Nonsites, which were made in 1968 and early 1969, Smithson embarked on what one might call a more conceptual phase, a phase documented by his 1969 essay "Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan." Contemporaneous with the development of Conceptual art, "Incidents" deals with a series of mirror displacements in which the status of art as object is left ambiguous. In the essay, which represents a full-blown development of the narrative work that first appeared in 1967 in "The Monuments of Passaic," a series of mythic-poetic operations on the landscape are recorded in a superobjective style that has affinities with those Robbe-Grillet novels in which scrupulous objectivity serves as a manifestation of obsessive subjectivity. In the essay Smithson records the creation of temporary mirror displacements of light, atmosphere, and changing environments, and documents them with color photographs. In this narrative piece, even more than in "The Monuments of Passaic," the creative role of the art network is underscored. With increased popularity in recent decades, art has become a subject for the mass media. Except for a small dedicated group of gallery frequenters, viewers of art in the modern world are dependent on such secondary media as magazines, books, video, and film for communication. The vast majority of people now know most works of art only through secondary sources. Smithson plays on this situation when he creates a new brand of written work that consists of temporary constructions in space but lasting monuments in prose. One might say that in "Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan" secondary media become primary, the work of art is replaced by the critical-literary essay, and the gallery is supplanted by the periodical.

Soon after the creation of this piece, Smithson conceived of gravitational "flows" and "pours," outdoor Earth pieces that dealt with industrial techniques. In addition to being the most "entropic" of his works (those most vividly manifesting energy loss), these massive flows also parodied aspects of New York action painting. In such works as *Asphalt Rundown* (Rome), *Concrete Pour* (Chicago), and *Glue Pour* (Vancouver), he subverted the well-established ideas of action, existentialist gesture, and large scale. He turned what had become in the hands of color-field artists quick, wet, and decorative sprays and spongings into slow, dry, and lugubrious pours upon the land. Not only did these works parody Abstract Expressionism and its adherents, but they also made fun of the Earth artist as monument builder who creates large pieces that lack the heroic stamp because of their innate passivity: they are dumps, flows, and pours that have succumbed to the force of gravity, not heroic monuments that dominate the landscape.

map

crystallog

My work has always been an attempt to get away from the specific object. My objects are constantly moving into another area. There is no way of isolating them - they are fugitives. They are things, rather than definable presences. Working with non-illusionistic, materials, like opaque materials, breaking down that whole idea of certain which is in the 'object'.

1 Robert Smithson, "Interview with Robert Smithson," ed. Paul Toner, in *Collected Writings*, 240.

→ Robert Smithson, "Interview with Robert Smithson," ed. Paul Toner, in *Collected Writings*, 240.

nullification

reversed ruin

minimal art

dialectic

working here, not with paint, but with the color of the water, the crystals, the black rock. This all derives from the islanding situation.

I am interested in great masses of materials that are threatened by physical forces. The winds on that lake are of hurricane force, and the water there is twice as heavy. The lake itself is interesting because it always changes its shape. Your mental processes are always being pushed out of shape too, so no matter how precise you get or how strict you are, there is always a shift or breakdown in the mental process. In physical situations or natural situations that is true. Anything you do outside is subject to erosion.

Mirror pieces (Yucatan)—nine places spill out to peripheral zones. It is not anything you can pin down, because then it would be the simple act of logical ideation which doesn't interest me. It is more in the area of surd possibilities, the other side of the rational. There is an attempt to regulate the irrational aspects. So my work is always uncertain, but at the same time the uncertainty is arrested where the system breaks down, or where the incapacity comes in. To locate that is even more interesting than a willful, logical position; anybody can do that.

Minimal art—My work has always been an attempt to get away from the specific object. My objects are constantly moving into another area. There is no way of isolating them—they are fugitive. They are things, rather than definable presences. Working with non-illusionistic materials, like opaque materials, breaks down that whole idea of certainty which is in the "object." Some people crave that. There is a cut-off point, probably around Andre; he is still involved in that certainty, laying out the thing—it gives people the feeling that there is something definite there. A lot of people are disturbed by my work because it is not within their grasp; it isn't a simple symmetry.

New art changes how we look at old art. You are not in a vacuum. You are not just a personality spewing out things from your gut. Art changes the view of the past. There is a lot of archaic art, there are giant earthworks in Peru, that haven't been thought about. Indian mounds and all that kind of building leads to another kind of perception. That's why I put the jaguar mask in the Yucatan article, to show that Carl Andre's art can go all the way back. Morris has an article in *Artforum*, where he is discussing the way Macchu Picchu is built, not in preconceived notions of art history, but in a fresh one. I don't go for that idea that art is personal. The personal talent might be there, but the tradition, range, extends into the past. The intentions of the pyramid involve a different kind of world view. You have to know that world view. *Abstraction and Empathy* has a good idea of what the pyramids are about, psychologically, an idea of what the motivation was. You can't just aestheticize them from a position of antiquarian interest. Most museums are just containers of fragments (of sort of enclosed edifices and temples, palaces and things) of the past. The museum was built into the 19th century to house the Renaissance fragments. You have this kind of residue, breaking off from a past situation. There is the "savage view" of

Throughout his art Smithson used mirrors. The mirrors are not, however, always glass. Sometimes, as in Spiral Jetty and Broken Circle, they are bodies of water. At other times objects and situations mirror: Sites and Nonsites (actual designated locations and gallery pieces consisting of bins containing ore from the location) tend to reflect each other; like mirrors they focus attention on that which they reflect rather than on what they themselves reveal.

Mirrors confuse what they reflect; they reverse images and serve as uncritical recorders of visual phenomena. Because mirrors displace reality, they provide an important sine qua non for a work of art. They contain within themselves the possibility of embodying the fourth dimension when they become art, because works of art commonly transcend notions of real time and conceptions of real space in the creation of their own temporal and spatial standards.

1 Robert Hobb, "Smithson's Unresolvable Dialectics," in *Robert Smithson: Sculpture*, 20.

"I'm using a mirror because the mirror in a sense is both the physical mirror and the reflection: the mirror as a concept and abstraction; then the mirror as a fact within the mirror of the concept. So that's a departure from the other kind of contained, scattering idea. But still the bi-polar unity between the two places is kept."

2 "Yucatan Mirror Displacements,1–9, 1969," Guggenheim Bilbao, accessed March 7, 2023, https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/learn/schools/teachers-guides/yucatan-mirror-displacements-1-9-1969.

guggenheim-bilbao.eus

TEACHERS GUIDES GUGGENHEIM BILBAO TICKETS

YUCATAN MIRROR DISPLACEMENTS 1-9, 1969

Robert Smithson
Yucatan Mirror Displacements 1–9, 1969
Nine color prints from color slides (126 format)
61 x 61 cm each

"*I'm using a mirror because the mirror in a sense is both the physical mirror and the reflection: the mirror as a concept and abstraction; then the mirror as a fact within the mirror of the concept. So that's a departure from the other kind of contained, scattering idea. But still the bi-polar unity between the two places is kept.*" Robert Smithson, 1969.[1]

The earliest works by Robert Smithson (Passaic, New York, 1938–Amarillo, Texas, 1973) are paintings, drawings and collages that can be grouped together under **Abstract Expressionism**. However, he soon abandoned two-dimensional work and switched to sculpture, since he felt that pictorial technique limited the growth of his creativity.

In 1963, Smithson married the artist Nancy Holt, and the two of them worked on an artistic project that involved a tour of abandoned places in search of dismantled industries and mines in New Jersey and Pennsylvania, the objective being to generate ideas for their own artworks. Not satisfied with these places,

→ Robert Hobb, "Smithson's Unresolvable Dialectics," in *Robert Smithson: Sculpture*, 20.

PM Scan

b *Second Mirror Displacement*

c *Third Mirror Displacement*

d *Fourth Mirror Displacement*

e *Fifth Mirror Displacement*

Yucatan Mirror Displacement, 1969
126 format, chromogenic-development slides
Estate of Robert Smithson, courtesy John Weber Gallery

Sobieszek, Robert A., Robert. Smithson, and Los Angeles County Museum of Art. 1993. *Robert Smithson : Photo Works*. Los Angeles, CA : Albuquerque, NM: Los Angeles County Museum of Art ; University of New Mexico Press. 130

Yucatan Mirror Displacement, 1969
126 format, chromogenic-development slides
Estate of Robert Smithson, courtesy John Weber Gallery

Sobieszek, Robert A., Robert. Smithson, and Los Angeles County Museum of Art. 1993. *Robert Smithson : Photo Works*. Los Angeles, CA : Albuquerque, NM: Los Angeles County Museum of Art ; University of New Mexico Press. 131

M Monument

Instead of causing us to remember the past like the old monuments, the new monuments seem to cause us to forget the future. Instead of being made of natural materials, such as marble, granite, or other kinds of rock, the new monuments are made of artificial materials, plastic, chrome, and electric light. They are not built for the ages, but rather against the ages. They are involved in a systematic reduction of time down to fractions of seconds, rather than in representing the long spaces of centuries. Both past and future are placed into an objective present.

1 Robert Smithson, "Entropy and the New Monuments." *Artforum*, June 1966.

"I am convinced that the future is lost somewhere in the dumps of the non-historical past; it is in yesterday's news-papers, in the jejune advertisements of science-fiction movies, in the false mirror of our rejected dreams. Time turns metaphors into things, and stacks them up in cold rooms, or places them in the celestial playgrounds of the suburbs."

2 Robert Smithson. "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey." Originally published as "The Monuments of Passaic." *Artforum* 6, no.4 (December, 1967).

→ Robert Smithson, "Entropy and the New Monuments." *Artforum*, June 1966.

physicist calls "entropy" or "energy-drain." They bring to mind the Ice Age rather than the Golden Age, and would most likely confirm Vladimir Nabokov's observation that, "The future is but the obsolete in reverse." In a rather round-about way, many of the artists have provided a visible analog for the Second Law of Thermodynamics, which extrapolates the range of entropy by telling us energy is more easily lost than obtained, and that in the ultimate future the whole universe will burn out and be transformed into an all-encompassing sameness. The "blackout" that covered the Northeastern states recently, may be seen as a preview of such a future. Far from creating a mood of dread, the power failure created a mood of euphoria. An almost cosmic joy swept over all the darkened cities. Why people felt that way may never be answered.

Instead of causing us to remember the past like the old monuments, the new monuments seem to cause us to forget the future. Instead of being made of natural materials, such as marble, granite, or other kinds of rock, the new monuments are made of artificial materials, plastic, chrome, and electric light. They are not built for the ages, but rather against the ages. They are involved in a systematic reduction of time down to fractions of seconds, rather than in representing the long spaces of centuries. Both past and future are placed into an objective present. This kind of time has little or no space; it is stationary and without movement, it is going nowhere, it is anti-Newtonian, as well as being instant, and is against the wheels of the time-clock. Flavin makes "instant-monuments"; parts for "Monument 7 for V. Tatlin" were purchased at the Radar Fluorescent Company. The "instant" makes Flavin's work a part of time rather than space. Time becomes a place minus motion. If time is a place, then innumerable places are possible. Flavin turns gallery-space into gallery time. Time breaks down into many times. Rather than saying, "What time is it?" we should say, "Where is the time?" "Where is Flavin's Monument?" The objective present at times seems missing. A million years is contained in a second, yet we tend to forget the second as soon as it happens. Flavin's destruction of classical time and space is based on an entirely new notion of the structure of matter.

Time as decay or biological evolution is eliminated by many of these artists; this displacement allows the eye to see time as an infinity of surfaces or structures, or both combined, without the burden of what Roland Barthes calls the "undifferentiated mass of organic sensation." The concealed surfaces in some of Judd's works are hideouts for time. His art vanishes into a series of motionless intervals based on an order of solids. Robert Grosvenor's suspended structural surfaces cancel out the notion of weight, and reverse the orientation of matter within the solid-state of inorganic time. This reduction of time all but annihilates the value of the notion of "action" in art.

Mistakes and dead-ends often mean more to these artists than any proven problem. Questions about form seem as hopelessly inadequate as questions about content. Problems are unnecessary because problems represent values

11

monument

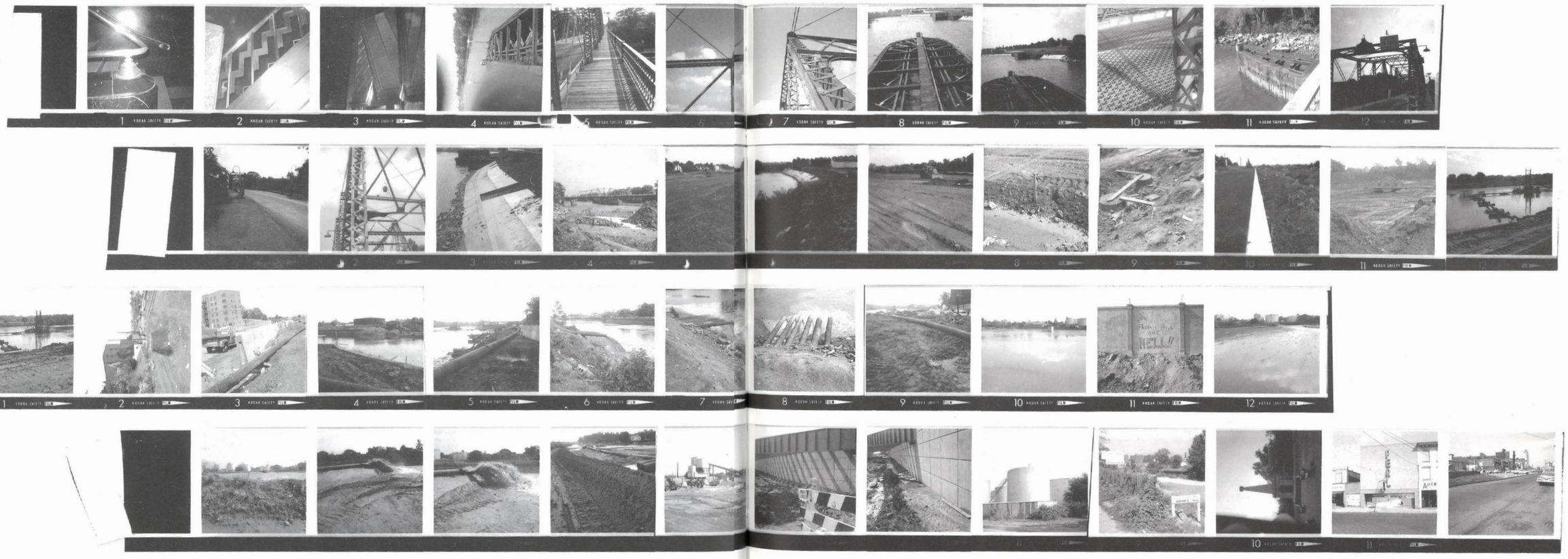
museum

Contact prints

Monuments of Passaic, 1967

7 rolls, 80 frames (1 strip of 4 frames missing, 3 frames from *Ultramoderne*)

Estate of Robert Smithson, courtesy John Weber Gallery



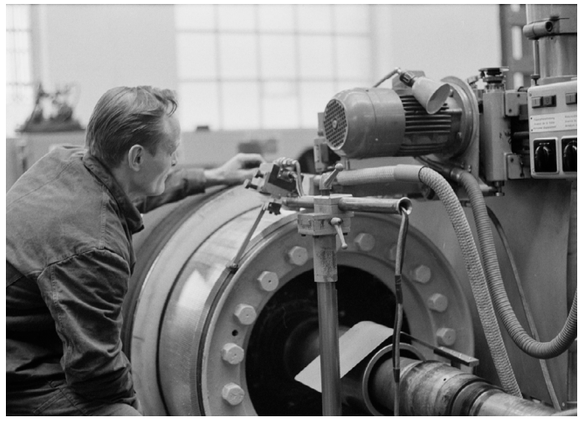
Contact prints, Monuments of Passaic, 1967
7 rolls, 80 frames (1 strip of 4 frames missing, 3 frames from Ultramoderne)
Estate of Robert Smithson, courtesy John Weber Gallery

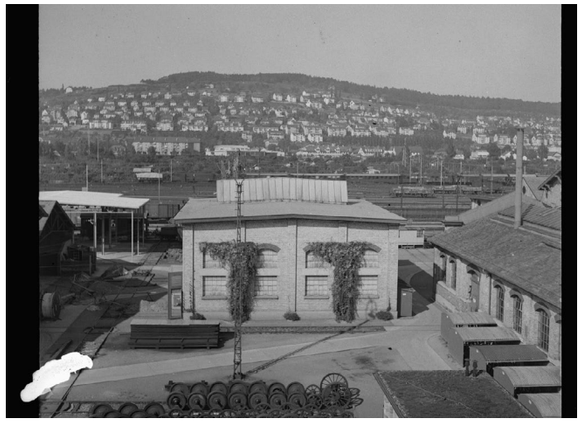
Sobieszek, Robert A., Robert. Smithson, and Los Angeles County Museum of Art. 1993. *Robert Smithson : Photo Works*. Los Angeles, CA : Albuquerque, NM: Los Angeles County Museum of Art ; University of New Mexico Press. 90

Contact prints, Monuments of Passaic, 1967
7 rolls, 80 frames (1 strip of 4 frames missing, 3 frames from Ultramoderne)
Estate of Robert Smithson, courtesy John Weber Gallery

Sobieszek, Robert A., Robert. Smithson, and Los Angeles County Museum of Art. 1993. *Robert Smithson : Photo Works*. Los Angeles, CA : Albuquerque, NM: Los Angeles County Museum of Art ; University of New Mexico Press. 91

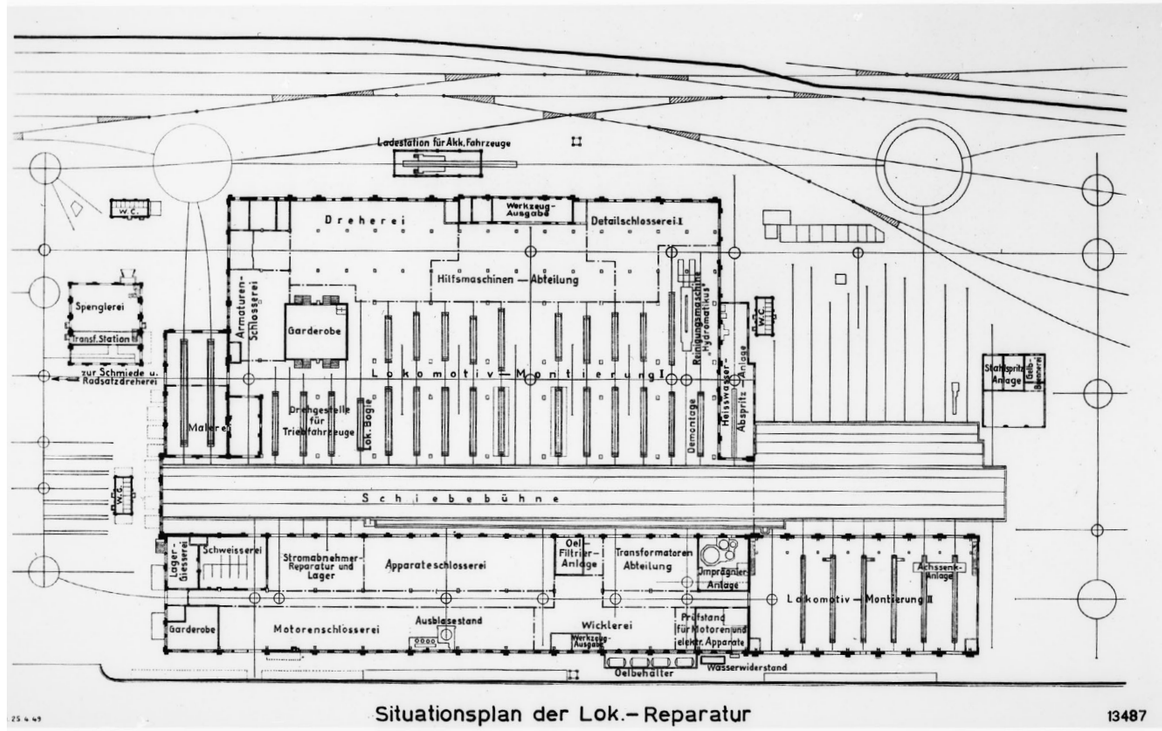
SBB CFF FFS
Yverdon
Bell





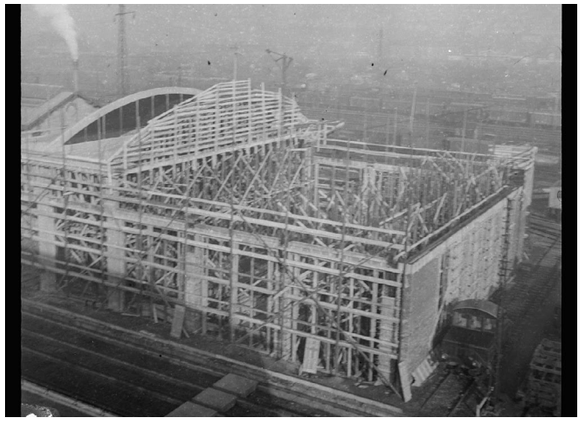
Werkstadt
Historical photo showing previous working scene in Werkstadt

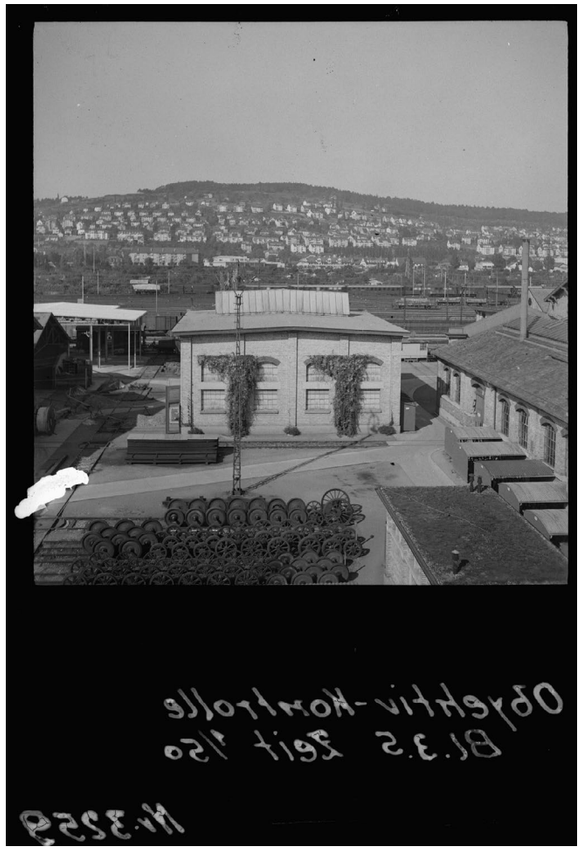
Image source: ETH Bibliothek, Bildarchiv, https://www.e-pics.ethz.ch/index/ETHBIB.Bildarchiv/ETHBIB.Bildarchiv_744683.html



← Werkstadt
Historical photo showing previous working scene in Werkstadt

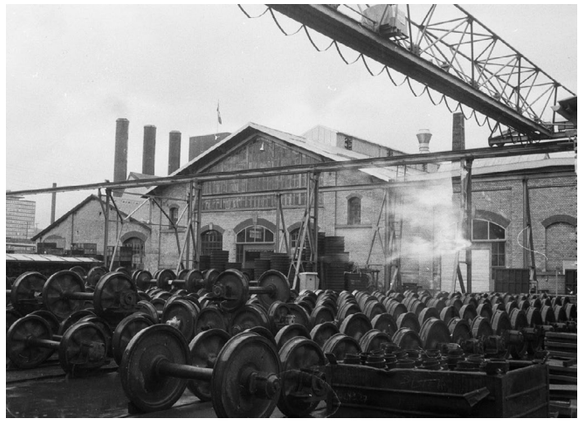
Image source: ETH Bibliothek, Bildarchiv, https://www.e-pics.ethz.ch/index/ETHBIB.Bildarchiv/ETHBIB.Bildarchiv_744683.html

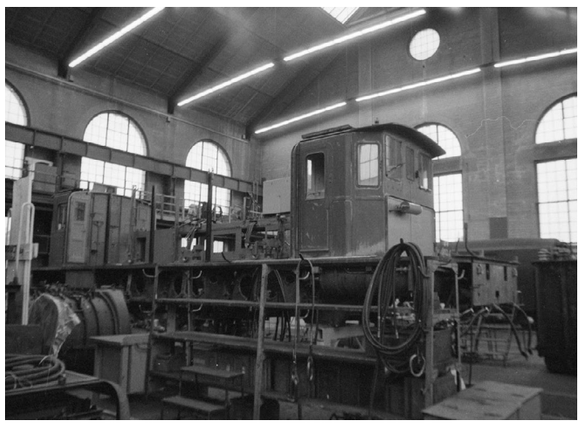


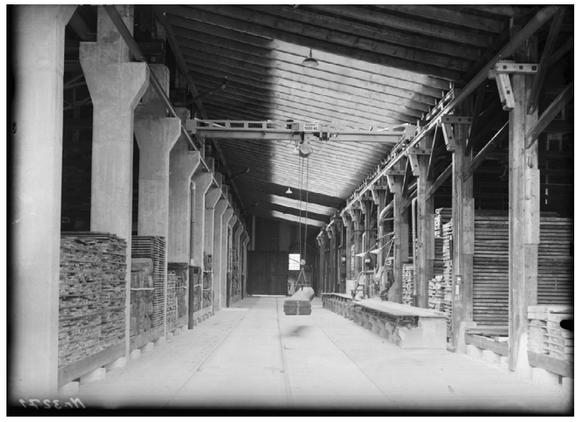


Werkstadt
Historical photo showing previous working scene in Werkstadt

Image source: ETH Bibliothek, Bildarchiv, https://www.e-pics.ethz.ch/index/ETHBIB.Bildarchiv/ETHBIB.Bildarchiv_744683.html







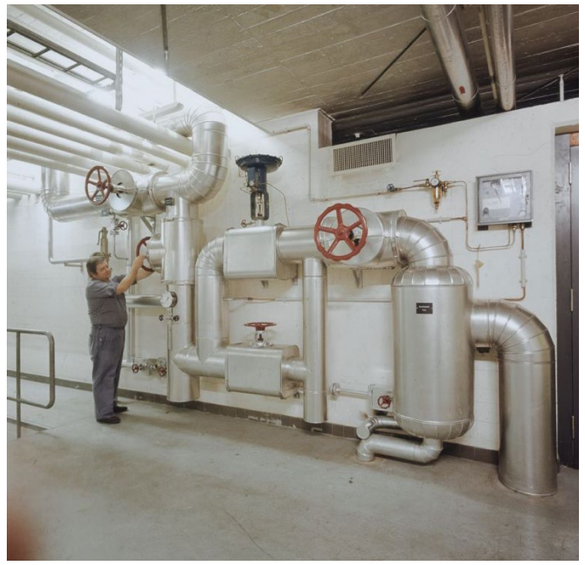
Werkstadt
Historical photo showing previous working scene in Werkstadt

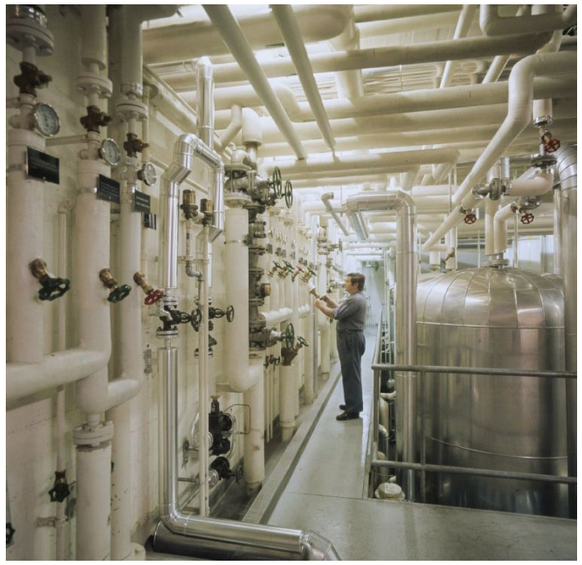
↓ Next page:
Zentralwäscherei (Zurich)
Historical photo showing previous working scene in Zentralwäscherei Zurich

Image source: ETH Bibliothek, Bildarchiv, https://www.e-pics.ethz.ch/index/ETHBIB.Bildarchiv/ETHBIB.Bildarchiv_744683.html

ZH ZENTRALWASCHEREI 10284

5





Zentralwäscherei (Zurich)
Historical photo showing previous working scene in Zentralwäscherei Zurich

Image source: ETH Bibliothek, Bildarchiv, https://www.e-pics.ethz.ch/index/ETHBIB.Bildarchiv/ETHBIB.Bildarchiv_744683.html

Zentralwäscherei (Basel)
Historical photo showing previous working scene in Zentralwäscherei Basel

Image source: Chemiemuseum Basel, http://www.imgrb.ch/pmwiki.php?n=Fotos.Zentralwaescherei

MANIFESTO!

MAINTENANCE ART -- Proposal for an Exhibition

"CARE"

©1969
Mierle Laderman Ukeles

I. IDEAS:

A. The Death Instinct and the Life Instinct:

The Death Instinct: separation, individuality, Avant-Garde par excellence; to follow one's own path to death--do your own thing, dynamic change.

The Life Instinct: unification, the eternal return, the perpetuation and MAINTENANCE of the species, survival systems and operations, equilibrium.

B. Two basic systems: Development and Maintenance. The sourball of every revolution: after the revolution, who's going to pick up the garbage on Monday morning?
Development: pure individual creation; the new; change; progress, advance, excitement, flight or fleeing.
Maintenance: keep the dust off the pure individual creation; preserve the new; sustain the change; protect progress; defend and prolong the advance; renew the excitement; repeat the flight.

show your work--show it again
keep the contemporaryartmuseum groovy
keep the home fires burning

Development systems are partial feedback systems with major room for change.
Maintenance systems are direct feedback systems with little room for alteration.

Woman Searching through a Cupboard, 1956-61
Oil on canvas, 78 x 45.5 cm
Private Collection, Basel, Switzerland

i

I think I'll serve some toast today
Oh no, there is no butter
Perhaps I'll find some jelly or jam
Amidst the cupboard's clutter
Sadly to say there is
no thing
To spread upon my bread
I'm forced to poke this knife
Into my hungry head
I bet inside there is mayonnaise
And something like smoked ham
My eyes can serve as olives
To garnish the sandwich I am

3

Frances Stark, *The Architect & the Housewife*, (London: Book Works, 1999), 3.

← Mierle Laderman Ukeles, *Ukeles Manifesto for Maintenance Art*, 1969.

The nullity implied in the museum is actually one of its major assets, and that this should be realized and accentuated. The museum tends to exclude any kind of life-forcing position. But it seems that now there's a tendency to try to liven things up in the museum, and that the whole idea of the museum seems to be tending more toward a kind of specialized entertainment. It's taking on more and more the aspects of a discotheque and less and less the aspects of art. So, I think that the best thing you can say about museums is that they really are nullifying in regard to action, and I think that this is one of their major virtues.

1 Robert Smithson, "What is a museum? (1967)," in *Collected Writings*, 44.

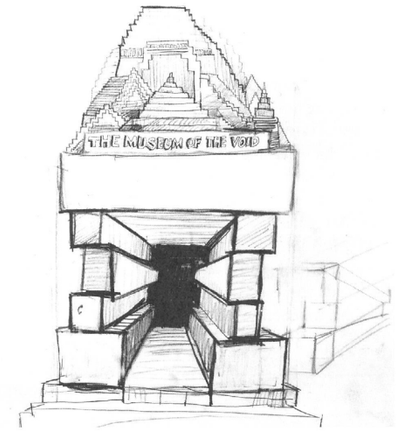
Visiting a museum is a matter of going from void to void. (...) Multifarious nothings permute into false windows (frames) that open up onto a verity of blanks. Stale images cancel one's perception and deviate one's motivation.

2 Robert Smithson, "Some Void Thoughts on Museums (1967)," in *Collected Writings*, 41.

→ Robert Smithson, "What is a museum? (1967)," in *Collected Writings*, 44.

↓ Next page (Left):
Photo showing cultural events organized in the Werkstatt area, 2023
Image: Weichen Wang

↓ Next page (Right):
Screenshot from Zentralwäscherei Instagram official page, showing eventshappening in Zentralwäscherei, 2023



ROBERT SMITHSON, *The Museum of the Void*, c. 1967. Pencil, 19 x 24".

SOME VOID THOUGHTS ON MUSEUMS (1967)

> Tomb furniture achieved apparently contradictory ends in discarding old things all the while retaining them, much as in our storage warehouses, and museum deposits, and antiquarian storerooms.
>
> George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*

History is a facsimile of events held together by flimsy biographical information. Art history is less explosive than the rest of history, so it sinks faster into the pulverized regions of time. History is representational, while time is abstract; both of these artifices may be found in museums, where they span everybody's own vacancy. The museum undermines one's confidence in sense-data and erodes the impression of textures upon which our sensations exist. Memories of "excitement" seem to promise something, but nothing is always the result. Those with exhausted memories will know the astonishment.

Visiting a museum is a matter of going from void to void. Hallways lead the viewer to things once called "pictures" and "statues." Anachronisms hang and

Arts Magazine, February 1967

41

museum

zentralwaescherei
Zentralwäscherei

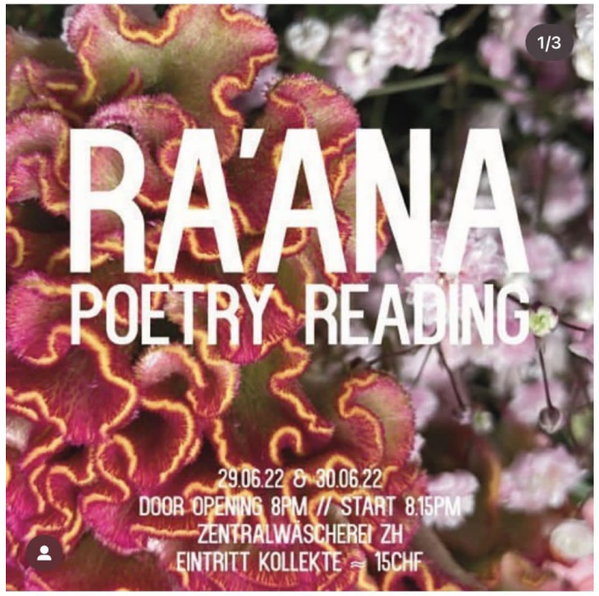
Mi piace: 56

zentralwaescherei Zürcher Dezentral-Gespräche Vol.1

Zu reich für Freiräume – Besetzen und... altro

2 novembre 2022 • **Visualizza traduzione**

zentralwaescherei
Zentralwäscherei



Mi piace: 42

zentralwaescherei ZW-H
Performance RA'ANA
@baqlavababe... altro

26 giugno 2022 • **Visualizza traduzione**

zentralwaescherei

70 次赞

zentralwaescherei Diesen Samstag von 14-17 Uhr, 22. Januar 2022 findet das erste Mal das ZW-K KIDS Programm in der Kleinwäscherei statt.❤️... 展开

查看 1 条评论

zentralwaescherei
Zentralwäscherei

Mi piace: 30

zentralwaescherei ZW-H

Talk... altro

31 agosto 2022 • **Visualizza traduzione**

Photo scan showing receipts form Zentralwäscherei & Werkstatt retails

→ Screenshots from Carolina's text message, showing Zentralwäscherei as an reoccurring marker for her and friends to orientate their meeting in Zurich.

naomi schanne 12/11/2022
Et mes potes de mendrisio vont au **zentral** waschenes

Technofreunde Zürichs 26/10/2022
york schlabrendorff: ...CkIXQitKmp_/ Samstag: **Zentralwäscherei** - Tilt#2 https://**zentralwaescherei**.space/event/194 Bucheggstr...

COMMA (
313 Followers, 4 Following, 12 Posts - See Instagram photos and videos from COMM...
instagram.com

Technofreunde Zürichs 29/09/2022
york schlabrendorff: ...3am Abendkasse) **Zentralwäscherei**: https://www.instagram.com/p/Ci4IjqDKTYz/ In Basel: Kinker - Dasstudach: htt...

Anfisa Letyago at Kaufleuten, Zurich / RA Tickets
Saturday, 1st Oktober 2022
ra.co

Il gruppo 25/09/2022
+39 375 782 8800: Siete a **zentral**?

Il gruppo 17/07/2022

Studio Caruso Group Smithson 14:59
Tu: so chaoyi and i have to spend one whole day at **zentral** for our drawing, so either we do this tomorrow full day, or on saturday

sami Ieri
Tu: **zentral**

Caruso FS23 lunedì
+41 79 138 91 49: https://docs.google.com/document/d/1vyYjrGDVdeVNJA4129G5n_C7B0drQEcCx-I6h...

FS23 Re (Reframe Rearrange Repeat) - Liste de Passage
...**ZENTRALWÄSCHEREI** Carolina Cerch...
docs.google.com

Festival des cabanes 27/02/2023
Tu: hey guys, what do you think of meeting at **Zentral** Wascherei tonight at 18?

irene gadeleta 20/02/2023
Tu: ire vado alla coop a **zentral** alla fine

Il gruppo 06/01/2023

Il gruppo 16/07/2022
+34 638 13 94 06: **Zentral** after?

sami 06/02/2022
Tu: vieni a **zentral**

sami 06/02/2022
Tu: siamo a **zentral** se volete raggiungerci

sami 15/01/2022
Tu: volete andare a **zentral**?

sami 14/01/2022
Tu: andiamo a **zentral** penso

les gos 🟣〰 03/12/2021
Tu: les meufs on fais la teuf a **Zentral** avec mes collègues ce soir

zentral Annulla

Il gruppo 17/12/2022
Tu: a friend is mixing at **zentral** tonight, maybe i'll go there :)

naomi schanne 14/12/2022
Y a ma pote soumeya qui mixe à **zentral** Wascherei samedi de 23:00 à 1:30!

julien adda 27/11/2022
Tu: je suis avec gab et gaëtan a **zentral** washerei boire un verre

gabriel 27/11/2022
Tu: il y a Volumes a **Zentral** washerei, une vente de livres

naomi schanne 12/11/2022
Tu: enfaite je crois qu'il y a rien a **zentral** ce soir

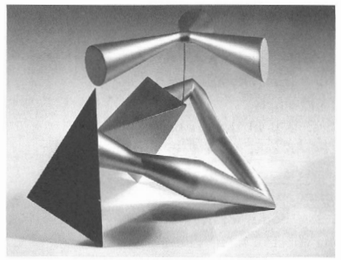
allegra catelli 12/11/2022
Tu: anche **zentral** washerei sempre divertente

N Nullification

This kind of nullification has recreated Kasimir Malevich's "non-objective world," where there are no more "likenesses of reality, no idealistic images, nothing but a desert!" But for many of today's artists this "desert" is a "City of the Future" made of null structures and surfaces. This "City" performs no natural function, it simply exists between mind and matter, detached from both, representing neither

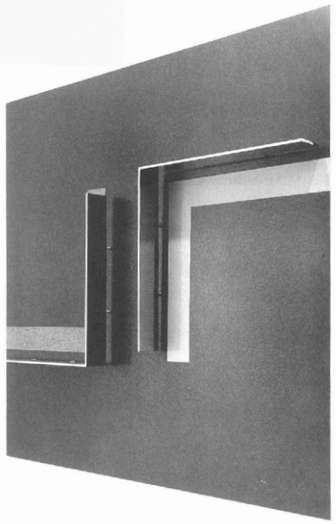
1 Robert Smithson, "Entropy and the New Monuments." *Artforum*, June 1966.

→ Robert Smithson, "Entropy and the New Monuments." *Artforum*, June 1966.



FORREST MYERS, *E/3*, 1965. Aluminum and lacquer paint, 12 x 12 x 12".

nullification



JOHN CHAMBERLAIN, *Conrad*, 1964. Auto lacquer, metal flake on formica with chrome, 48 x 48".

history

more gifted artists. Morris has distilled many such dull facts and made them into monumental artifices of "idea." In such a way, Morris has restored the idea of immortality by accepting it as a fact of emptiness. His work conveys a mood of vast immobility; he has even gone so far as to fashion a bra out of lead. (This he has made for his dance partner, Yvonne Rainer, to help stop the motion in her dances.)

This kind of nullification has re-created Kasimir Malevich's "non-objective world," where there are no more "likenesses of reality, no idealistic images, nothing but a desert!" But for many of today's artists this "desert" is a "City of the Future" made of null structures and surfaces. This "City" performs no natural function, it simply exists between mind and matter, detached from both, representing neither. It is, in fact, devoid of all classical ideals of space and process. It is brought into focus by a strict condition of perception, rather than by any expressive or emotive means. Perception as a deprivation of action and reaction brings to the mind the desolate, but exquisite, surface-structures of the empty "box" or "lattice." As action decreases, the clarity of such surface-structures increases. This is evident in art when all representations of action pass into oblivion. At this stage, lethargy is elevated to the most glorious magnitude. In Damon Knight's Sci-fic novel, "Beyond the Barrier," he describes in a phenomenological manner just such surface-structures: "Part of the scene before them seemed to expand. Where one of the flotation machines had been, there was a dim lattice of crystals, growing more shadowy and insubstantial as it swelled; then darkness; then a dazzle of faint prismatic light—tiny complexes in a vast three-dimensional array, growing steadily bigger." This description has none of the "values" of the naturalistic "literary" novel, it is crystalline, and of the mind by virtue of

O Overturned Rocks 126

Smithson photographed rocks found embedded in the ground and matched each of these photographs with another of the hole of pit each roach left when removed from the earth.

1 Robert A. Sobieszek, *Robert Smithson: Photo Works*, 38.

→ Robert A. Sobieszek, *Robert Smithson: Photo Works*, 38.

↓ Next page (Left):
Photo showing removed ventilation pipes and remaining opening on the wall, 2023
Image: Weichen Wang

↓ Next right (Left):
Photo showing graffiti on wall in Zentralwäscherei, with the entrance door removed, 2023
Image: Chaoyi Yu

Figure 26
Dennis Oppenheim, *Indentations—Removals*, 1968–69, gelatin-silver prints, courtesy the artist and Ace Contemporary Exhibitions

[125] Smithson, "Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan," 98.

[126] See Hobbs, *Robert Smithson*, 161.

[127] See Thomas McEvilley, "The Rightness of Wrongness: Modernism and Its Alter-Ego in the Work of Dennis Oppenheim," in Alanna Heiss, *Dennis Oppenheim: Selected Works 1967-90, and the Mind Grew Fingers* (New York: Institute for Contemporary Art, P.S. 1 Museum and Harry N. Abrams, 1992), 11–12, 16.

[128] Smithson, "Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan," in *Writings*, 95.

over-turned rocks

Ca

Smithson photographed rocks found embedded in the ground and matched each of these photographs with another of the hole or pit each rock left when removed from the earth:

Each pit contained miniature earthworks—tracks and traces of insects and other sundry small creatures. In some beetle dung, cobwebs, and nameless slime. In others cocoons, tiny ant nests and raw roots. If an artist could see the world through the eyes of a caterpillar he might be able to make some fascinating art. Each one of these secret dens was also the entrance to the abyss. Dungeons that dropped away from the eyes into a damp cosmos of fungus and mold—an exhibition of clammy solitude.[125]

Smithson had conceived his *Overturned Rocks* earlier in 1969,[126] apparently unaware of Dennis Oppenheim's *Indentations—Removals*, 1968–69, in which Oppenheim found and removed objects laying in the dirt in vacant urban lots and photographed the objects both before and after their removal (figure 26).[127]

"In a suburb of Uxmal, which is to say nowhere,"[128] Smithson used white rocks to create his *Hypothetical Continent of Gondwanaland—Ice Cap* (page 135), one of four hypothetical continents he did in 1969: *Cathaysia* was made of stone in Alfred, New York; *Lemuria* of shells on Sanibel Island, Florida; and *Atlantis* of glass on Loveladies Island, New Jersey. At Yaxchilan, Smithson planted his *Third Upside-Down Tree* by sticking a small tree in the jungle floor with its roots on top. The *First Upside-Down Tree* was inserted into the ground also in Alfred, New York, and the second was on Captiva Island, where he and Robert Rauschenberg planted it in the sand. Smithson photographed each of them. Finally, at Palenque, he constructed a work called *Roots & Rocks, Palenque* on a partially dry riverbed and photographed it next to a puddle reflecting the sun (page 134). All three of these works were photographed and presumably left standing until they eventually eroded, fell, or were toppled. All that remains of these works is in the memories of Holt, Dwan, and any natives who chanced upon them, and in the photographs that were made of them.

Kranbahnheizung
Kranschalter
26 / 10
Master

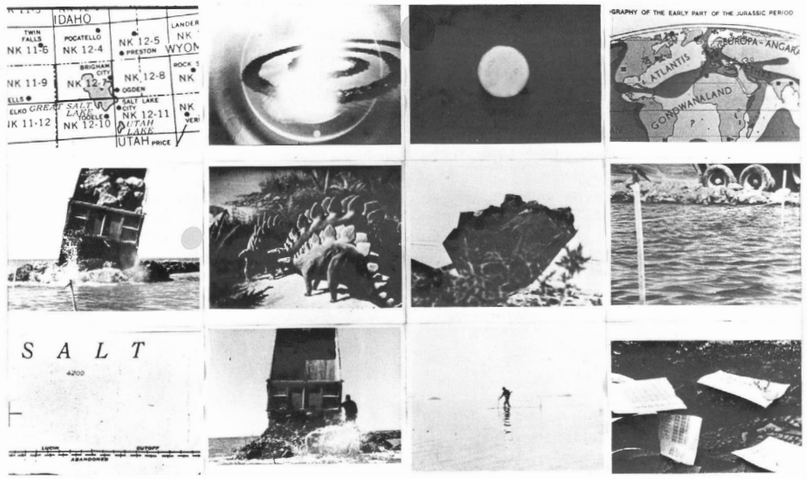
RAUD
OBEN

P Parks

What he proposed were postindustrial Earthworks that take into consideration the havoc wreaked on the land by industry. In these land reclamation pieces he attempted to deal with sludge heaps, strip mines, and tailing berms, in large scale "parks" that focus on entropy. He neither lamented industrial waste nor supported sound ecology-minded programs: he was at this point more a formalist who was so distanced from the world that he was fascinated only by the look and the scale of waste pollution. His proposed parks become focal points on the landscape: they force a visual consideration of large-scale changes in the land wrought by both pollution and reclamation, and do not attempt to make value judgments.

1 Robert Hobb, *Robert Smithson: Sculpture*, 15.

→ Robert Hobb, *Robert Smithson: Sculpture*, 15.



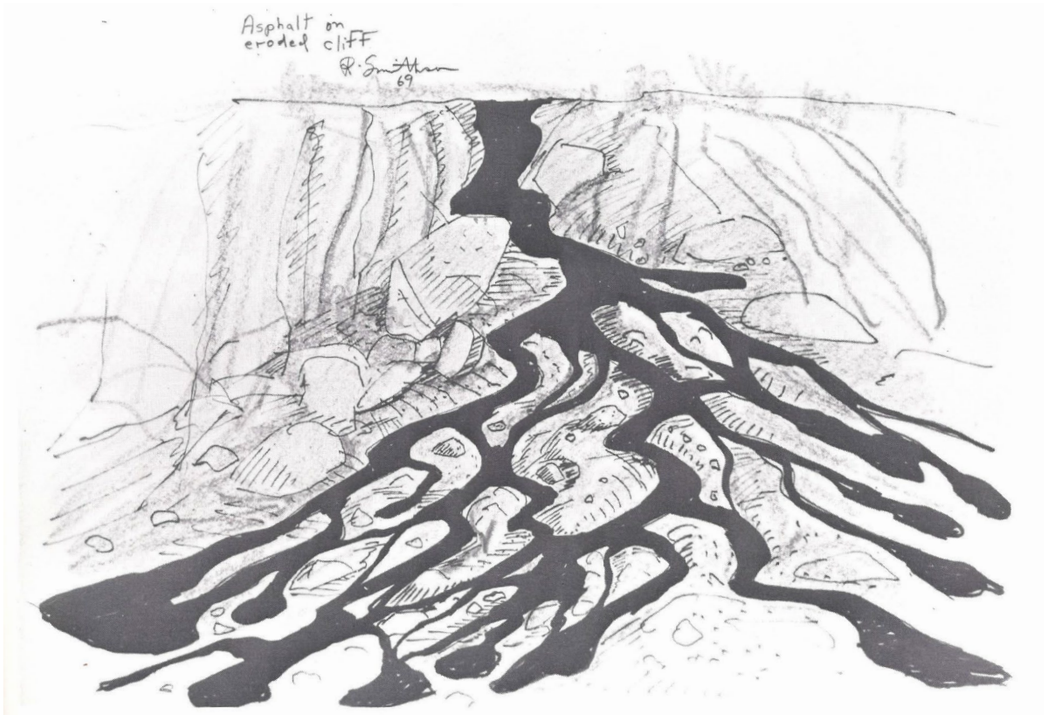
Stills from *The Spiral Jetty* (co-edited by Bob Fiore and Barbara Jarvis), 1970; 35-minute 16mm film with sound. Collection Estate of Robert Smithson, Courtesy John Weber Gallery. Photograph by Walter Russell.

The conceptual nature of art which was elaborated in "Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan" became a pervasive aspect of Smithson's work. Art could no longer depend merely on being an object, because the primary art object was becoming less and less familiar to greater numbers of the art audience. In the next phase of his work, Smithson stretched the traditional definition of art as object for direct viewing by using conceptual frameworks that stressed particular contexts for seeing. He made the art object imposing, even though he intended it to be viewed mainly through photographs and films. Such secondary media, then, became significant means of communicating his art. What Smithson did when he created *Spiral Jetty* was to turn art centers into provincial outposts and the province into a new center for art. When the new art moved out of the traditional art network, when it became accessible only to a few on a primary level, and to all as secondary media, it achieved an experiential status that equaled mass knowledge of interplanetary investigations. In the huge Earthworks such as *Spiral Jetty* and *Broken Circle/Spiral Hill*, Smithson undercut monumentality when he placed as much emphasis on the new communication circuits as on the traditional art objects. Because the Earthworks are often not known directly, they can become subjects for rumor and consequently assume a mythical status.

The ninth and final stage of Smithson's career involved a totally new conception of land art. Here I use the word "park" advisedly because parks traditionally refer to enclosed areas for the display or cultivation of plants. Smithson was unconcerned with growth, even though he was fascinated with change. What he proposed were postindustrial Earthworks that take into consideration the havoc wreaked on the land by industry. In these land reclamation pieces he attempted to deal with sludge heaps, strip mines, and tailing berms, in large-scale "parks" that focus on entropy. He neither lamented industrial waste nor supported sound ecology-minded programs: he was at this point more a formalist who was so distanced from the world that he was fascinated only by the look and scale of waste and pollution. His proposed parks become focal points on the landscape: they force a visual consideration of large-scale changes in the land wrought by both pollution and reclamation, and do not attempt to make value judgments. Unfortunately this phase of Smithson's career was cut short at the planning stage by his untimely death, and may appear—since it exists only in drawings—more a visionary endeavor than it would have been were the projects actually carried out.

In my opinion Smithson's main contributions to art lie in his realistic assessment of mid-twentieth-century life. In an era of rootlessness, massive reordering of the land-

parks



Asphalt on Eroded Cliff, 1969
pencil and ink.

Collection Estate of Robert Smithson, Courtesy John Weber Gallery.
Photography courtesy John Weber Gallery.

← Asphalt Rundown (1969)
Rome, Italy

Photograph: Robert Smithson
Image courtesy Holt/Smithson Foundation

P Photo Markers

134

My Nonsites take the outdoors and bring it inside in containers. This starts a dialectic. These photo-markers do the reserve. I am using the environment to frame something artificial. In the gallery, history frames time. Here the reverse happens.

1 Jon Perrault, "Art: Nonsites in the News," New York (24 February 1969): 46, cited in Hobbs, *Robert Smithson*, 120.

→ Jon Perrault, "Art: Nonsites in the News," New York (24 February 1969): 46, cited in Hobbs, *Robert Smithson*, 120.

map

photo maker

crystallog

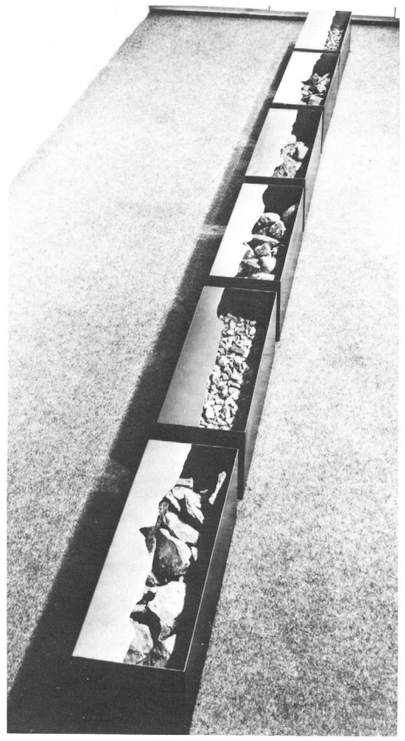
perception. If ''realistic'' art has an external referent—say, a person who was the subject of a portrait—there is no traditional way to make that referent more than simply the subject of the art. Smithson, remarkably, provided a means of pulling external reality into a dialectic with the work of art. It is as if he created Alice's Looking-Glass World, then made the ''real'' world not only a part of the art but also a reflection of the images in the Looking-Glass. In addition, he has enriched peripheral viewing so important to the Abstract Expressionists, by providing a mental counterpart to the visual experience—he disperses thinking between two locations. From scrutinizing the object, the viewer's mind rushes off to the Site and then is lost somewhere in the void between the experienced Nonsite and the only partially understood Site. Vicarious experience, implicit in the Site/Nonsite dialectic, exists, then, only as a frustrating possibility.

Related to *Six Stops on a Section* is a group of photographic ''displacements.'' For these works, the artist had his snapshots of the six Stops enlarged into 30 by 30 inch black-and-white photographs which he took back to the original sites and rephotographed. In conversation with art critic John Perreault, he discussed these photographs that he termed ''photo-markers.'' ''My Nonsites,'' he said, ''take the outdoors and bring it inside in containers. This starts a dialectic. These photo-markers do the reverse. I am using the environment to frame something artificial. In the gallery, History frames Time. Here the reverse happens.''[39]

The photo-markers have important ramifications for later projects because they suggest (1) that photographs are a type of frozen reflection and (2) that the photographs could be replaced by mirrors that could in turn be photographed, thus eliminating an interim step and providing a more spontaneous displacement of the landscape. That Smithson contemplated using photographic displacements for his *Cayuga Salt Mine Project* (1969), as an existing drawing indicates, demonstrates this connection between the photo-markers and the mirror displacements. Furthermore, establishing this source for the mirror displacements substantiates that their origin does not lie in the work of Robert Morris or Robert Rauschenberg, who also used mirrors in their art.

Dog Tracks is not the only piece that relates to the ''First Stop''; *Gravel Mirror with Cracks and Dust*, exhibited in a Nonsite exhibition with *Six Stops on a Section*, contains gravel collected at Bergen Hill. The piece incorporates six pairs of mirrors lined up along the wall and floor with piles of gravel dropped on them with the

[39] John Perreault, ''Art: Nonsites in the News,'' *New York* (February 24, 1969):46.

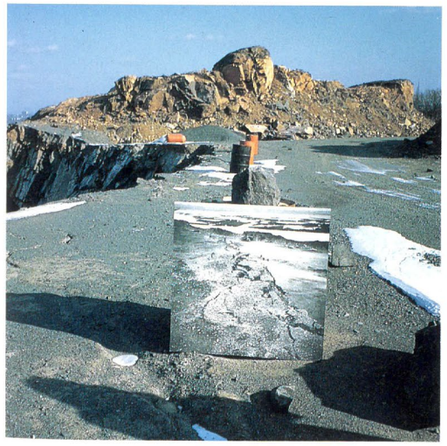


Six Stops on a Section, 1968. Collection Museum of Modern Art, Vienna; Ludwig Collection, Aachen. Photograph courtesy John Weber Gallery.

intent of cracking the glass in several places. Asymmetrical cracks, mirrored, became symmetrical, and thus accidents were incorporated into the very structure of the piece and given authority. The gravel used in the piece was important to Smithson because it was the product of what he termed ''de-architecturization,'' in this case, the disintegration of the foundation of an abandoned hospital.

In addition to *Dog Tracks*, the photographic displacements, and *Gravel Mirror with Cracks and Dust*, Smithson created another piece related to *Six Stops on a Section*, a torn color photograph from the ''Second Stop''

"Photo-Markers" [from *Six Stops on a Section*], 1968
126 format, chromogenic-development slides
Estate of Robert Smithson, courtesy John Weber Gallery



"Photo-Makers" [from Six Stops on a Section], 1968
126 format, chromogenic-development slides
Estate of Robert Smithson, courtesy John Weber Gallery

Sobieszek, Robert A., Robert. Smithson, and Los Angeles County Museum of Art. 1993. *Robert Smithson : Photo Works*. Los Angeles, CA : Albuquerque, NM: Los Angeles County Museum of Art ; University of New Mexico Press. 124

"Photo-Makers" [from Six Stops on a Section], 1968
126 format, chromogenic-development slides
Estate of Robert Smithson, courtesy John Weber Gallery

Sobieszek, Robert A., Robert. Smithson, and Los Angeles County Museum of Art. 1993. *Robert Smithson : Photo Works*. Los Angeles, CA : Albuquerque, NM: Los Angeles County Museum of Art ; University of New Mexico Press. 125

P Photography

138

For me a photograph acts as a kind of map that tells you where the piece is and I don't see anything wrong with that. The Nazca lines [in Peru] have meaning only because they are photographed from airplanes, at least for our eyes conditioned by the twentieth century...There are people in Scotland who claim that after being photographed they get sick. Also there is a tribe somewhere that believes cameras blight the landscape. There may be deep reasons for such behavior. After all the camera is a mechanism - a Cartesian eye.

1 Robert Smithson, "'...The Earth, Subject to Cataclysm, Is a Cruel Master,'" interview with Gregoire Muller, in *The Writings of Robert Smithson*, ed. Nancy Holt (New York: New York University Press, 1979), 180.

A great artist can make art by simply casting a glance. A set of glances could be as solid as any thing or place.

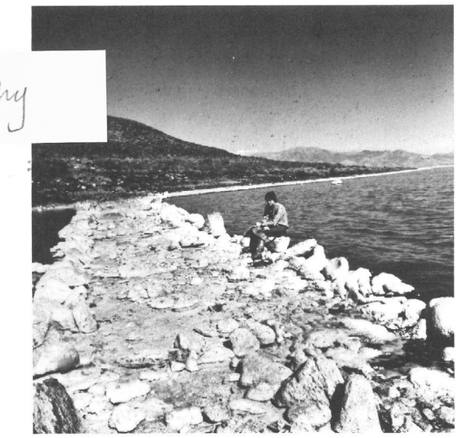
2 Smithson, "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects," in Writings, 90. This essay was originally published in *Artforum* 7, no.1 (September 1968): 44-50.

The process is important, but within the process each moment is subject to an arrest in the process. If you take a photograph of it, you arrest the process, or it is a momentary stop in the process... There is a halt every time something is photographed, or there is a suspension.

3 Robert Smithson, In Paul Toner, "Interview with Smithson," 4 April 1970, typescript, Smithson Papers, reel 3833, frame 1184, cited in *Robert Smithson: Photo Works*, 32.

→ Robert Smithson, "'...The Earth, Subject to Cataclysm, Is a Cruel Master,'" interview with Gregoire Muller, in *The Writings of Robert Smithson*, ed. Nancy Holt (New York: New York University Press, 1979), 180.

photography



Robert Smithson, *Spiral Jetty,* detail (1971), salt crystals cover entire work. Constructed 1970. Photo by Nancy Holt.

G. M.: Isn't there a certain ambiguity that always occurs when a work made in the land is being photographed? There is a phenomenon reduction and isolation from the context which almost makes the work look like a painting or an object.

R. S.: I think we are actually talking about multiple ways of locating a thing, and one way to locate a thing is to circumscribe it with a photograph. If you are flying over a piece, you can see its whole configuration in a sense contracted down to a photographic scale. I think that is what we are discussing, how we apprehend scale. Now let's say there are three different kinds of scale that one can apprehend, and that they are constantly trading places with each other. The area that you seem interested in is the dedifferentiated area—between differentiation and undifferentiated. That is less a matter of looking and more a matter of touching, or what you could call "Tactile Space."

G. M.: I am thinking about some South American Indian land drawing that are so gigantic that without an airplane, it is absolutely impossible to see the whole configuration. The Indians who made these drawings evidently had no way of seeing them globally, except in their mind.

R. S.: I think you mean the Nazca lines in Peru. For me, a photograph acts as a kind of map that tells you where the piece is and I don't see anything wrong with that. The Nazca lines have meaning only because they were photographed from airplanes, at least for our eyes conditioned by the 20th century. All we can do is use our orders and systems to investigate them, and they generally turn out to be wrong—like "Stonehenge Decoded." Stonehenge doesn't strike me as a Neolithic computer. What is interesting is how we fail to understand such remote things.

There are people in Scotland who claim that after being photographed they get sick. Also there is a tribe somewhere that believes cameras blight the landscape. There may be deep reasons for such behavior. After all the camera is a mechanism—a Cartesian eye. Lets return to Indian drawings. When I was out in Utah, Nancy Holt and I went to Moab in the southeastern part of the state. In the red canyons of the Colorado River there are many Indian petroglyphs or rock-art works. Unlike the Nazca lines they are very intimate. They were pecked into the canyon walls in places near the ground level. It was exciting to hunt for them among secluded rocks. The Indians' choice of sites seemed based on physical needs—hunting and fishing. Yet a high degree of abstraction was always present. Stick shapes suggested Pollock and Newman. Truly, direct art seems to me to avoid the technique of representing abstractions on a portable surface or through portable objects. The petroglyphs were embedded in particular sites, and seemed rooted to necessity.

G. M.: But let's go back to the piece itself: How was it built?

R. S.: I had to deal with two elements, earth and water, so I used drag lines and made a series of dikes so that, in a sense, the piece was made by flooding. I had in mind this idea of flooding, related to a specific flood that devastated Holland in the '50s. This struck me as I was building the piece, and it started to function as a kind of microcosm for this natural catastrophe. . . .

G. M.: Did you record this process?

R. S.: I am still working on a film with Nancy.

R Reversed Ruin

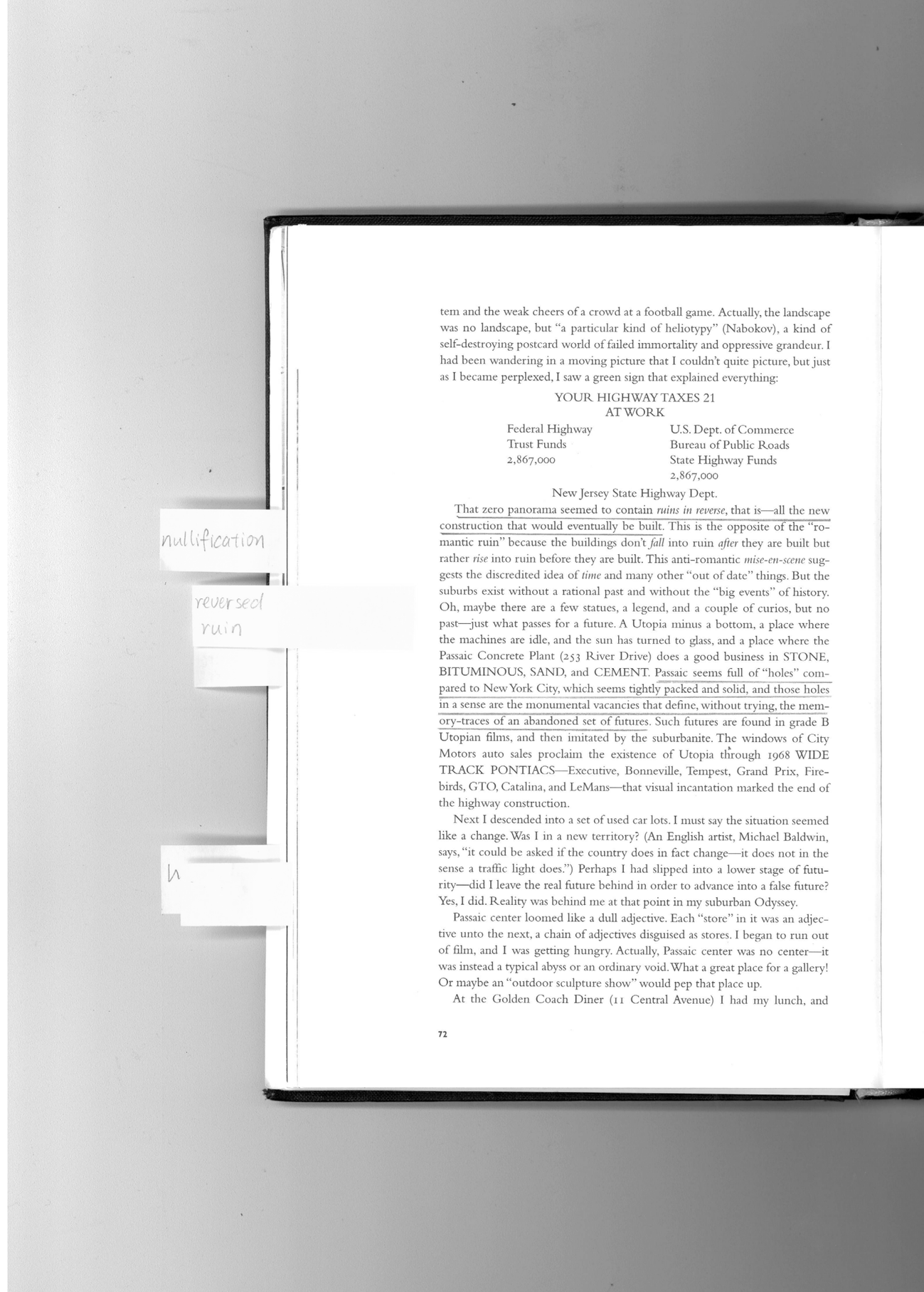
That zero panorama seemed to contain ruins in reverse, that is – all the new construction that would eventually be built. This is the opposite of the 'romantic ruin' because the buildings don't fall into ruin after they are built but rather rise into ruin before they are built.

1 Simon D O'Sullivan, "Fictioning the Landscape: Robert Smithson and Ruins in Reverse," Take On *Art Magazine* 3, no. 2 (2017): 60-63.

Passaic seems full of "holes" compared to New York City, which seems tightly packed and solid, and those holes in a sense are the monumental vacancies that define, without trying, the memory-traced of an abandoned set of futures.

2 Robert Smithson, "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey," in *Collected Writings*, 72.

→ Simon D O'Sullivan, "Fictioning the Landscape: Robert Smithson and Ruins in Reverse," Take On *Art Magazine* 3, no. 2 (2017): 60-63.



tem and the weak cheers of a crowd at a football game. Actually, the landscape was no landscape, but "a particular kind of heliotypy" (Nabokov), a kind of self-destroying postcard world of failed immortality and oppressive grandeur. I had been wandering in a moving picture that I couldn't quite picture, but just as I became perplexed, I saw a green sign that explained everything:

YOUR HIGHWAY TAXES 21
AT WORK

Federal Highway	U.S. Dept. of Commerce
Trust Funds	Bureau of Public Roads
2,867,000	State Highway Funds
	2,867,000

New Jersey State Highway Dept.

That zero panorama seemed to contain *ruins in reverse*, that is—all the new construction that would eventually be built. This is the opposite of the "romantic ruin" because the buildings don't *fall* into ruin *after* they are built but rather *rise* into ruin before they are built. This anti-romantic *mise-en-scene* suggests the discredited idea of *time* and many other "out of date" things. But the suburbs exist without a rational past and without the "big events" of history. Oh, maybe there are a few statues, a legend, and a couple of curios, but no past—just what passes for a future. A Utopia minus a bottom, a place where the machines are idle, and the sun has turned to glass, and a place where the Passaic Concrete Plant (253 River Drive) does a good business in STONE, BITUMINOUS, SAND, and CEMENT. Passaic seems full of "holes" compared to New York City, which seems tightly packed and solid, and those holes in a sense are the monumental vacancies that define, without trying, the memory-traces of an abandoned set of futures. Such futures are found in grade B Utopian films, and then imitated by the suburbanite. The windows of City Motors auto sales proclaim the existence of Utopia through 1968 WIDE TRACK PONTIACS—Executive, Bonneville, Tempest, Grand Prix, Firebirds, GTO, Catalina, and LeMans—that visual incantation marked the end of the highway construction.

Next I descended into a set of used car lots. I must say the situation seemed like a change. Was I in a new territory? (An English artist, Michael Baldwin, says, "it could be asked if the country does in fact change—it does not in the sense a traffic light does.") Perhaps I had slipped into a lower stage of futurity—did I leave the real future behind in order to advance into a false future? Yes, I did. Reality was behind me at that point in my suburban Odyssey.

Passaic center loomed like a dull adjective. Each "store" in it was an adjective unto the next, a chain of adjectives disguised as stores. I began to run out of film, and I was getting hungry. Actually, Passaic center was no center—it was instead a typical abyss or an ordinary void. What a great place for a gallery! Or maybe an "outdoor sculpture show" would pep that place up.

At the Golden Coach Diner (11 Central Avenue) I had my lunch, and

72

nullification

reversed
ruin

h

S Site/ Non Site

Smithson developed the idea that film - as he realized only with Spiral Jetty - is part of the "nonsite", as opposed to the work within an outdoor situation, which he described as the "site", both connected in a process of dialectical thinking. The films along with drawings, texts and diagrams are the continuation of the work process in different media.

1 Theo Tegelaers, "On Breaking Ground: Broken Circle / Spiral Hill", in *Landscape*, 59.

Whereas a "Site" is scattered information, a place you can visit, experience, travel-to, a "Non Site" is a container, an abstract work about contained information. Crucial to the notion of "Non-Sites" was the condition of displacement and the conservation of meaning after the removal to another site.

2 "Theory of Non-Sites, by Robert Smithson (1968)," SOCKS, accessed March 12, 2023, https://seenthis.net/messages/544504

I think we all see the landscape is coextensive with the gallery. I don't think we're dealing with matters in terms of a back to nature movement. For me the world is a museum. Photography makes nature obsolete. My thinking in terms of the site and non-site makes me feel there's no need to refer to nature anymore... I'm not interested in presenting the medium for its own sake. I think that's the weakness of a lot of contemporary work.

3 Robert Smithson, "Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson," ed. Liza Bear and Willoughby Sharp in *Collected Writings*, 246.

The Site/ Non Sites are dialectical propositions that constantly disrupt the premises of traditional sculpture. The Nonsite in the gallery refers back to the Site, and if one goes to the locations from which the rock was originally taken, one views the Site and recognizes the managerial but cannot see the extraction from it that forms the Nonsite.

4 Robert Hobb, Robert Smithson: Sculpture, 14.

→ Theo Tegelaers, "On Breaking Ground: Broken Circle / Spiral Hill", in *Landscape*, 59.

Theo Tegelaers

On *Breaking Ground: Broken Circle / Spiral Hill*

site/ nonsite

Smithson developed the idea that film – as he realized only with *Spiral Jetty*[1] – is part of the 'nonsite', as opposed to the work within an outdoor situation, which he described as the 'site', both connected in a process of dialectical thinking. The films, along with drawings, texts and diagrams, are the continuation of the work process in different media.

The film, then, isn't concerned with the making of the work and neither is a documentary about a work. Smithson's idea about the 'cinema model' for a work of art goes much further than the 'artists' films' which appeared in the 1960s. For Smithson, film had little to do with creating an 'object' and more to do with the idea of constructing a relation of space and time, sketching the contours and connections that define space and time without literally showing them.[2]

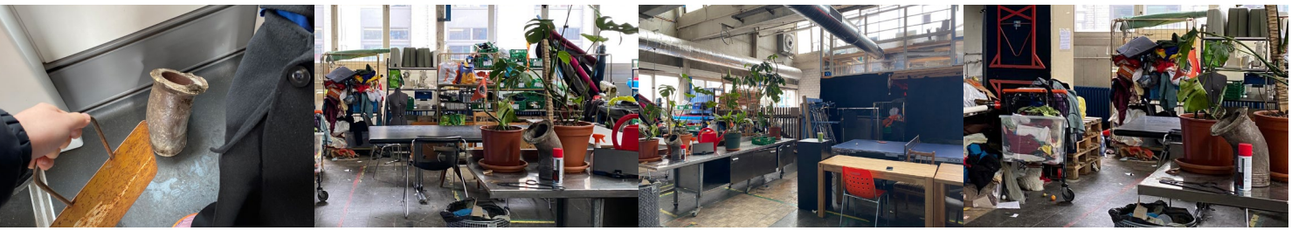
The places where the films would be shown, and how, were also very important to Smithson.

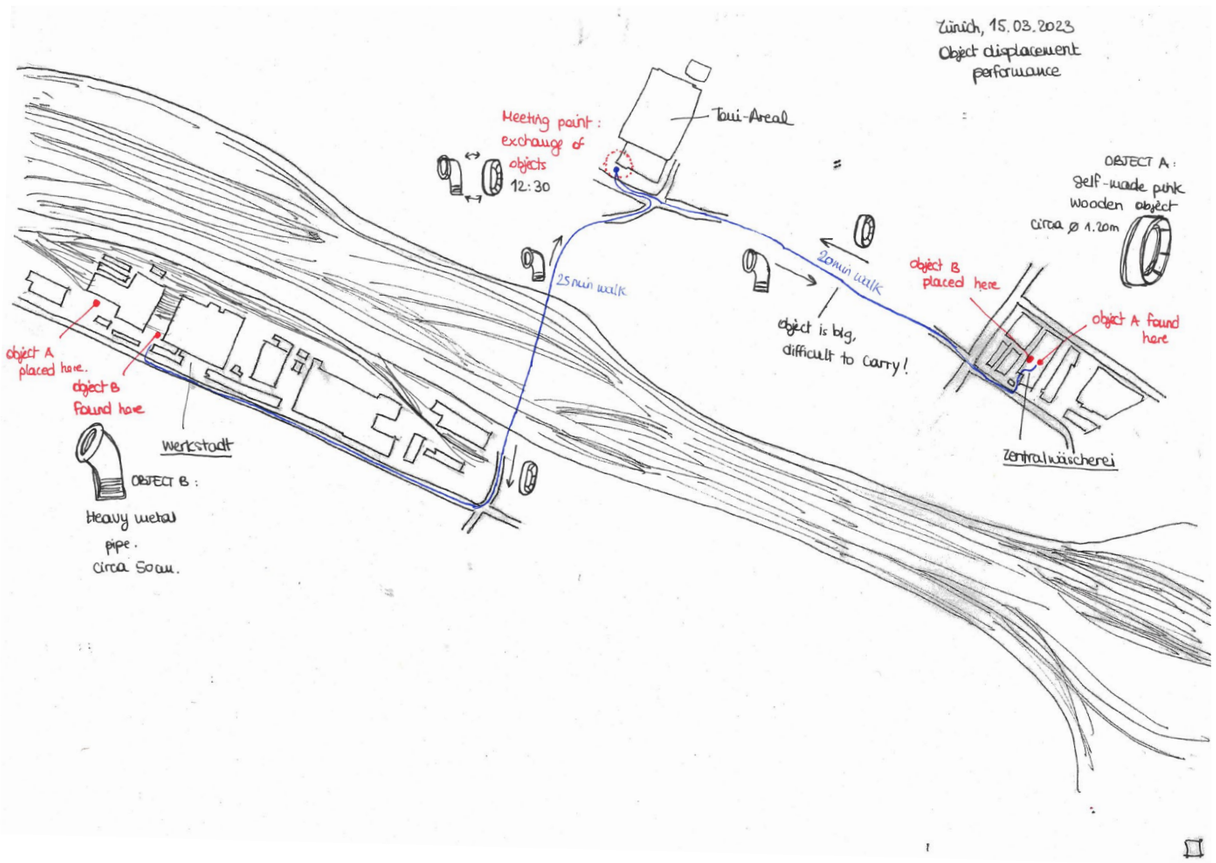
He wanted to screen the film *Spiral Jetty*, for example, on the ferry from Manhattan to Staten Island. The ferry would leave the port, turn around, and return in a movement reminiscent of a film loop. Another idea for showing the film *Spiral Jetty* was to build a special underground museum nearby that you had to access by descending a spiral staircase. The movement of the *Jetty* would have been repeated or continued in a downward spiral into the ground. Smithson thought that in this way he could convey to the viewer the physical reality of the work. Smithson was very conscious of all of these juxtapositions and analogies. Think about water and film, the flowing movements of both. The earth as the material that forms the sculpture, 'heap upon heap, rock by rock' (as Smithson described it in a text on *Broken Circle / Spiral Hill*) and the burying of one

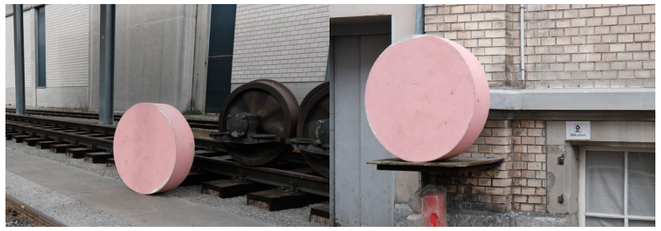
specogn

PRO

SIRUP
PLANKE
FREILAGER




Zürich, 15.03.2023
Object displacement performance
Meeting point: exchange of objects 12:30
Toni-Areal
25 min walk
20 min walk
object is big, difficult to carry!
object B placed here
object A found here
OBJECT A: self-made pink wooden object circa ø 1.20m
Zentralwäscherei
object A placed here.
object B found here
Werkstadt
OBJECT B: Heavy metal pipe. circa 50 cm.



S System/ Order

152

The system, or order, that was absent at the site was constructed by Smithson at the Nonsite, that is to say, in the exhibition situation, where the artificiality and capriciousness of any system became all to apparent to the viewer.

1 Phillip Ursprung, and Fiona Elliott, *Allan Kaprow, Robert Sithhson, and the Limits to Art*, (University of California Press, 2013), 175.

→ Phillip Ursprung, and Fiona Elliott, *Allan Kaprow, Robert Sithhson, and the Limits to Art*, 175.

↓ Next page (Left):
Signage at Werkstatt, 2023

↓ Next page (Right):
Signage at Zentralwäscherei, 2023

SMITHSON: Well, it's a problem all the way round, and I don't suspect we will work our way out of it.[266]

For Smithson the idea of there being no limits was simply an illusion, and he was interested above all in articulating the limits that he, for one, recognized: "All legitimate art deals with limits. Fraudulent art feels that it has no limits. The trick is to locate those elusive limits. You are always running against those limits, but somehow they never show themselves."[267] His misgivings regarding the idea of expansion as a value as such and his resistance to the ideology of limitlessness come across clearly in his repeated efforts to sustain the limits laid down by convention. The idea of going beyond these limits, of entering an "expanded field," as Rosalind Krauss described it in her influential essay "Sculpture in the Expanded Field," indirectly affirms the existing limits, without rendering them visible. Smithson states in no uncertain terms that there is no way past the existing framework:

> I don't think you can escape the primacy of the rectangle. . . . There's no exit, no road to utopia, no great beyond in terms of exhibition space. I see it as an inevitability; of going toward the fringes, towards the broken, the entropic. But even that has limits. Every single perception is essentially determinate. It isn't a question of form or anti-form. It's a limitation. I'm not at all interested in the problems of form and anti-form, but in limits and how these limits destroy themselves and disappear. It's not a matter of what I'd like to do, but how things result. There are strict limits, but they never stop until you do.[268]

system/ order

The system, or order, that was absent at the site was constructed by Smithson at the Nonsite, that is to say, in the exhibition situation, where the artificiality and capriciousness of any system became all too apparent to the viewer. His containers fulfilled the same function as sets in Alfred Hitchcock's films or the backdrops in Jacopo da Pontormo's Mannerist paintings.[269] The metal bins used in the nonsites made clear that the materials, such as rocks and salt crystals, at the site were inexhaustible and could always be only partially contained. As Shapiro aptly remarked, Smithson wanted neither to suppress nor to celebrate this unfathomability in his art but rather to "draw upon it and disclose it."[270] He collected in these containers the fragments "that are experienced in the physical abyss of raw matter."[271] He came across a particularly spectacular abyss in October 1968 while exploring the area around Cornell University in the run-up to the exhibition *Earth Art,*

coop
MANOR
JUMBO
Inter Discount
C&A
Pfister
H&M
OCHSNER SPORT
D
Fust
MANORA pizza & pasta
OCHSNER SHOES

1540 kg

ACRUSH
50m
FluidSo
75m

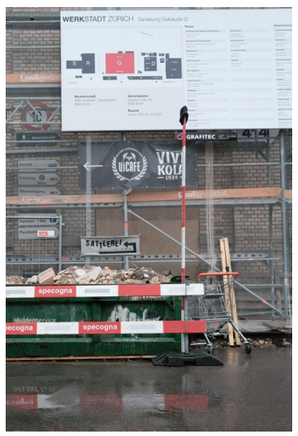
specogna

Heizöl 400m³

Lawilgerüst
Gerüst betreten
Unbefugte verbo
Keine Änderungen am Gerüst vornehmen.
Keine Veran entfernen.
Nutzlast 200 Kg/m²

ACHTUNG!
Dieses Areal wird mit Video 24 h überwacht.
Autop

Max. Höhe der Waschboxen
3.10m
DAS ENTSORGEN VON ABFALL IST STRENG
VERBOTEN
AREAL WIRD VIDEOÜBERWACHT
WASCHEN SIE DIE NÄCHSTEN 7'000 JAHRE NICHT IHRE WÄSCHE.


WERKSTADT ZÜRICH
specogna

Einfahrt
SBB Reparaturcente
140m

SBB CFF FFS
Innentüren Metall
Metallische Verkleidungen
Briefkastenanlage
Veloständer
Aussengeländer, Treppen aus Metall
Schutzraumteile
Gitter und Leitern

NUR ZW

Notausgang freihalten!

Fahrräder abstellen verboten

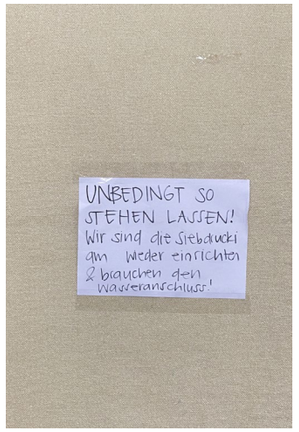
Bitte
länger drücken
KR

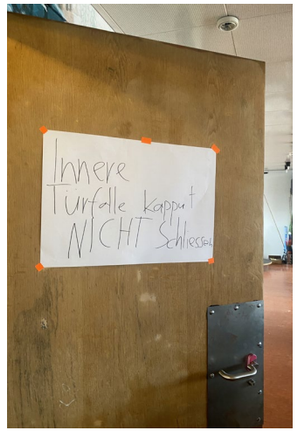
Staff Only

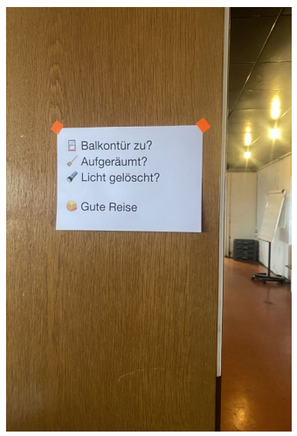
Bitte Türe immer schliessen!!!

Only
Use
for
Siebdruck

Stadt Zürich
Sportamt
Reserviert Tag und Nacht


UNBEDINGT SO STEHEN LASSEN!
Wir sind die Siebdrucki am wieder einrichten & brauchen den Wasseranschluss!


Innere Turfalle kappt
NICHT Schliessen


Balkontür zu?
Aufgeräumt?
Licht gelöscht?
Gute Reise

Kein Zutritt
ZWZ

BITTE TÜRE SCHLIESSEN

WÄSCHERAUM
Palleten bitte hier lassen

T Theory

This little theory is tentative and could be abandoned at any time. Theories like things are also abandoned. That theories are eternal is doubtful. Vanished theories compose the strata of many forgotten books.

1 Robert Smithson, "A Provisional Theory of Nonsites," in *Collected Writings*, 364.

→ Robert Smithson, "A Provisional Theory of Nonsites," in Collected Writings, 364.

↓ Next page (Left):
SBB anouncement, Wir suchen Kollegen, 1978

↓ Next page (Right):
News of Zentralwäscherei, 1967-1979

A PROVISIONAL THEORY OF NON-SITES (1968)

By drawing a diagram, a ground plan of a house, a street plan to the location of a site, or a topographic map, one draws a "logical two dimensional picture." A "logical picture" differs from a natural or realistic picture in that it rarely looks like the thing it stands for. It is a two dimensional *analogy* or *metaphor*—A is Z.

*The Non-Site (an indoor earthwork)** is a three dimensional logical picture that is *abstract*, yet it *represents* an actual site in N.J. (The Pine Barrens Plains). It is by this three dimensional metaphor that one site can represent another site which does not resemble it—thus *The Non-Site*. To understand this language of sites is to appreciate the metaphor between the syntactical construct and the complex of ideas, letting the former function as a three dimensional picture which doesn't look like a picture. "Expressive art" avoids the problem of logic; therefore it is not truly abstract. A logical intuition can develop in an entirely "new sense of metaphor" free of natural or realistic expressive content. Between the *actual site* in the Pine Barrens and *The Non-Site* itself exists a space of metaphoric significance. It could be that "travel" in this space is a vast metaphor. Everything between the two sites could become physical metaphorical material devoid of natural meanings and realistic assumptions. Let us say that one goes on a fictitious trip if one decides to go to the site of the *Non-Site*. The "trip" becomes invented, devised, artificial; therefore, one might call it a non-trip to a site from a Non-site. Once one arrives at the "airfield," one discovers that it is man-made in the shape of a hexagon, and that I mapped this site in terms of esthetic boundaries rather than political or economic boundaries (31 sub-divisions—see map).

This little theory is tentative and could be abandoned at any time. Theories like things are also abandoned. That theories are eternal is doubtful. Vanished theories compose the strata of many forgotten books.

**Non-Site #1*. Smithson changed the title of this text which was initially "Some Notes on Non-Sites." It has been partially excerpted by Lawrence Alloway in "Introduction," *Directions 1: Options*, Milwaukee Art Center, 1979, p. 6.

364

Wir suchen

Keinerlei Berufskenntnisse erforderlich

Für Arbeitsplätze in Basel/Muttenz

01 245 22 10

06L 22 10

Dauerstellen Idealalter bis 30 Jahre

Auch Ausländer mit Niederlassungs- oder Aufenthaltsbewilligung

Wir vom Rangier
bilden Sie im Zusammenstellen von Güter- und Reisezügen aus. Zu den weiteren Aufgaben gehören Bedienen von Funkgeräten, Meldeanlagen und vieles mehr.

Wir von der Wagenpflege
Personenwagen innen und aussen. Auch das Anbringen von Schmutzfängern und Wagenreklame gehört zu Ihrem einem gut eingespielten Team.

Wir vom Gepäck
zeigen Ihnen wie das Einsortieren, Reparaturen und Reisegepäck schnell und zuverlässig geht und dass Sie bald prompt uns anpacken können.

Wir von der Hauptwerkstätte
sind spezialisiert für Revisionen, Reparaturen und Umbau der Triebfahrzeugen. Ob Mann oder Frau – mit uns finden Sie schon nach kurzer Einführungszeit einen interessanten Arbeitsplatz.

Jetzt Ihren Arbeitsplatz auszuwählen

Rangierbahnhof Muttenz
Schnellgutbahnhof Zürich-Altstetten
Bahnhof Basel
Bahnhof Schaffhausen
Bahnhof Winterthur
Limmattal
Hauptwerkstätte Olten
Bahnhof Brugg
Hauptwerkstätte Zürich
Hauptbahnhof Zürich
Bahnhof Chur
sowie auf weiteren Stationen und Bahnhöfen

Telefon 01 245 55 03 (Zürich) oder 062 21 56 51 256 (Olten) oder gibt Ihnen gerne Auskunft.

SBB
Wird euse Kolleg – lüüt a!

Grossbrand in der Kantonalen Zentralwäscherei

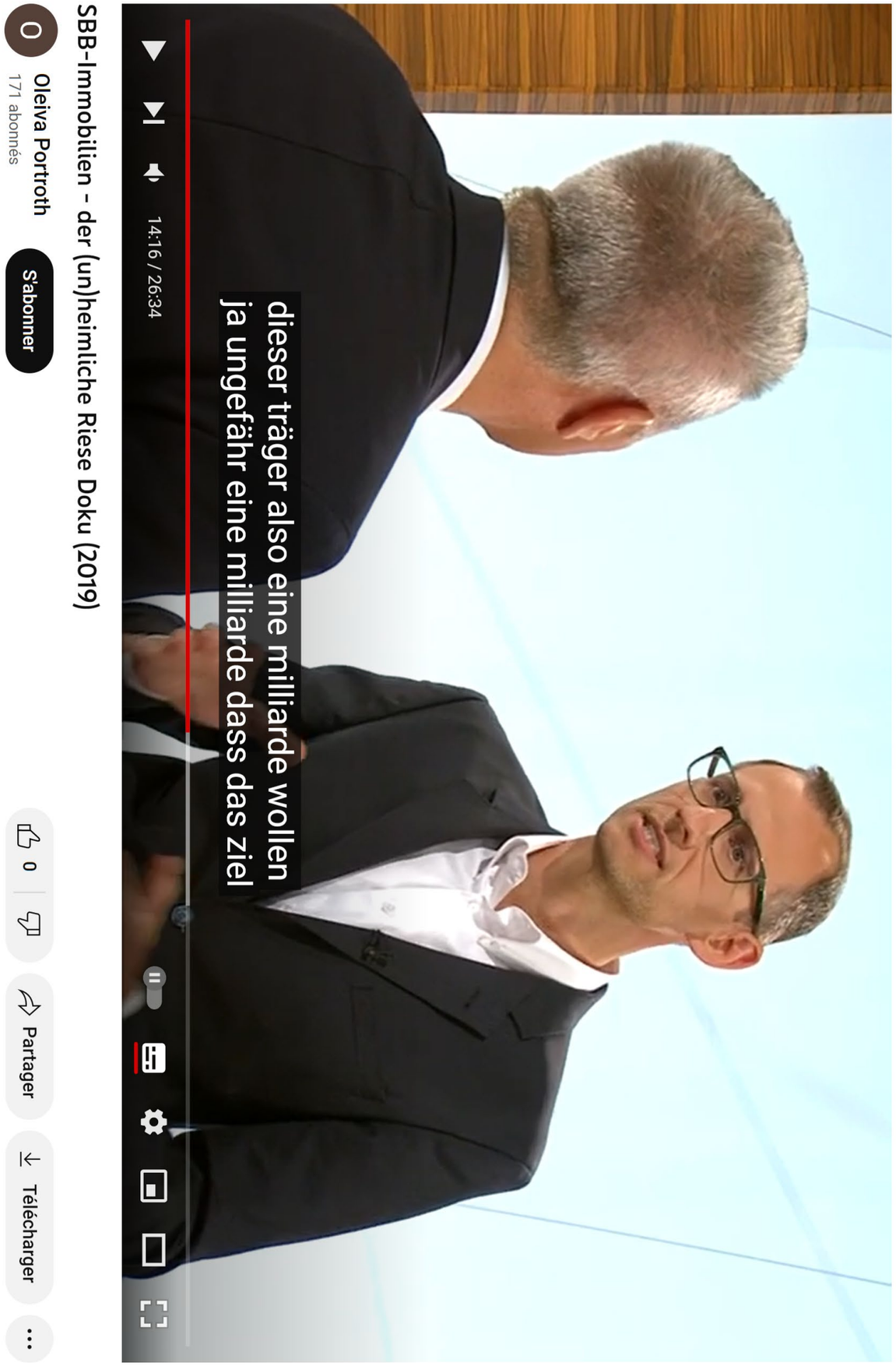
Sachschaden in der Höhe von gegen 2 Millionen Franken

Blick in die völlig zerstörte Presshöllerei; hier oder im daneben liegenden Hofteilchen muss der Brand ausgebrochen sein.

Es ist der *Presshöllerei der Kantonalen Zentralwäscherei* an der Hofwiesenstrasse 242 in der Nacht auf Freitag Feuer ausgebrochen. Der beträchtliche Brandschaden beträgt, wie der Sachschaden dürfte sich nach ersten groben Schätzungen auf *gegen 2 Millionen Franken* beziffern.

Alarm nach Mitternacht

Der Alarm wurde am Freitag morgen frühzeitig 0 Uhr 29, von *Anwohnern* der an der Neugasse 242 gelegenen Kantonalen Zentralwäscherei ausgelöst. In kurzer Reihenfolge trafen mehrere Meldungen von besorgten Anwohnern ein, es brenne in der Nähe der Hofwiesenstrasse. Wenn die zuständigen Kommandanten folgen, die Bild Seite 2 Die ganze 28 mal 100 Meter grosse und etwa 8 Meter hohe Halle stand voll bisweilen Ballen, Stapel und Stöcke, wie sich nach den Meldungen der



Themen Organisation

← Zurück zur Übersicht

Verkauf der Zentralwäscherei an die Hauptkunden

Medienmitteilung 01.10.2009

Der Regierungsrat beantragt dem Kantonsrat, die Zentralwäscherei an ihre drei Hauptkunden zu verkaufen. Der Verkauf bildet die Basis für eine sinnvolle Weiterentwicklung des Betriebs und sichert langfristig die Versorgung der Zürcher Spitäler mit Spitalwäsche.

Angesichts der Veränderungen im Wäschereimarkt, einem Vorstoss aus dem Kantonsrat und dem Wunsch einiger Zürcher Spitäler, ihre Wäsche nicht mehr zwingend bei der Zentralwäscherei besorgen zu müssen, hat die Gesundheitsdirektion in einer Arbeitsgruppe mit Vertretern der Zürcher Krankenhäuser, der Stadt Zürich und der Zürcher Gemeinden verschiedene Optionen für die Zukunft der Zentralwäscherei geprüft.

Verkauf als beste Entwicklungsvariante

Dabei zeigte sich, dass die Zentralwäscherei mit ihrer hohen Dienstleistungsqualität auch im Vergleich mit privaten Wäschereien im In- und Ausland durchaus konkurrenzfähig ist. Der Regierungsrat teilt die Einschätzung der Arbeitsgruppe, dass ein Verkauf an die Hauptkunden Stadt Zürich, Universitätsspital Zürich und Kantonsspital Winterthur die beste Entwicklungsvariante ist. Sie bringt den Betrieb in eine optimale Position im Hin-blick auf die Öffnung des Spitalwäsche-

2009

Startseite Neue Zürcher Zeitung Anmelden

Die Zentralwäscherei baut 10 Prozent der Stellen ab

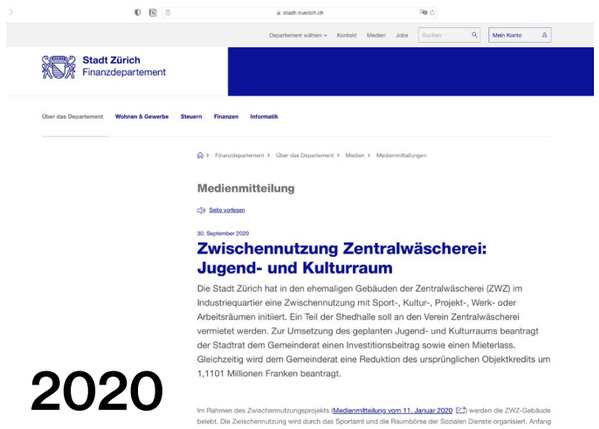
kg. Die Zentralwäscherei Zürich (ZWZ), die Wäsche aus Spitälern, medizinischen Instituten, Alters- und Pflegeheimen sowie Hotels reinigt, streicht mindestens 15 ihrer 175 Stellen. Das ist einem am Donnerstag veröffentlichten Regierungsratsbeschluss zu entnehmen. Ersetzt werden die menschlichen Arbeitskräfte durch eine Schmutzwäschesortier-

03.04.2009 Merken Drucken Teilen

kg. Die Zentralwäscherei Zürich (ZWZ), die Wäsche aus Spitälern, medizinischen Instituten, Alters- und Pflegeheimen sowie Hotels reinigt, streicht mindestens 15 ihrer 175 Stellen. Das ist einem am Donnerstag veröffentlichten Regierungsratsbeschluss zu entnehmen. Ersetzt werden die menschlichen Arbeitskräfte durch eine Schmutzwäschesortier- und Speicheranlage, welche die ZWZ für 2,6 Millionen Franken kauft. Weitere 2,9 Millionen Franken kostet ein Anbau ans ZWZ-Gebäude in Zürich, der wegen der neuen, grösseren Anlage nötig wird. Gemäss dem Beschluss kommt der Anbau damit 992 000 Franken teurer als ursprünglich angenommen, weshalb der Regierungsrat einen entsprechenden Zusatzkredit bewilligt hat. Mit dem Stellenabbau sollen jährlich 750 000

2009

Kostenlos registrieren und weiterlesen.



stadt-zuerich.ch

Departement wählen Kontakt Medien Jobs Suchen Mein Konto

Stadt Zürich
Finanzdepartement

Über das Departement Wohnen & Gewerbe Steuern Finanzen Informatik

Finanzdepartement > Über das Departement > Medien > Medienmitteilungen

Medienmitteilung

Seite vorlesen

30. September 2020

Zwischennutzung Zentralwäscherei: Jugend- und Kulturraum

Die Stadt Zürich hat in den ehemaligen Gebäuden der Zentralwäscherei (ZWZ) im Industriequartier eine Zwischennutzung mit Sport-, Kultur-, Projekt-, Werk- oder Arbeitsräumen initiiert. Ein Teil der Shedhalle soll an den Verein Zentralwäscherei vermietet werden. Zur Umsetzung des geplanten Jugend- und Kulturraums beantragt der Stadtrat dem Gemeinderat einen Investitionsbeitrag sowie einen Mieterlass. Gleichzeitig wird dem Gemeinderat eine Reduktion des ursprünglichen Objektkredits um 1,1101 Millionen Franken beantragt.

Im Rahmen des Zwischennutzungsprojekts (Medienmitteilung vom 11. Januar 2020) werden die ZWZ-Gebäude belebt. Die Zwischennutzung wird durch das Sportamt und die Raumbörse der Sozialen Dienste organisiert. Anfang

2020

Das Areal der ehemaligen Zentralwäscherei Zürich ZWZ wird bis voraussichtlich 2026 für Zwischennutzungen zur Verfügung gestellt. Der Verein Zentralwäscherei baut die Erdgeschossräume zu einem sozialen und kulturellen Freiraum für nicht-gewinnorientierte Veranstaltungen aus. Der Mieter:innenausbau umfasst eine interne Cafeteria, einen Musikbeschallungsraum sowie eine grosse Ausstellungsfläche.

Die Nutzungsdauer von 5 Jahren verlangt einen einfachen, verhältnismässigen Umgang mit der Bausubstanz.
Die baulichen Eingriffe werden deshalb so minimal wie möglich gehalten und konzentrieren sich in erster Linie auf die betriebliche Nutzbarmachung des Bestandes: Brandschutzmassnahmen, akustische Massnahmen, ein der Nutzung entsprechendes Lüftungskonzept sowie ergänzende sanitäre Anlagen.
Aufgrund der temporären Nutzung sowie des begrenzten Budgets wird, wo möglich, mit wiederverwendeten Bauteilen gearbeitet. Die akustisch relevanten Trennwände werden als Ständerwände mit Strohdämmung und Lehmputz ausgeführt.
Das baubüro in situ tritt während der Ausführungsphase beratend in den Hintergrund. Die architektonische Ausgestaltung und die Bauleitung, übernehmen Mitglieder des Vereins Zentralwäscherei. Ein grosser Teil der baulichen Arbeiten wird an Arbeitsgruppen aus dem Vereinspool vergeben und partizipativ ausgeführt.

https://www.insitu.ch/projekte/329-partizipativer-umbau-zentralwaescherei-zuerich

2021

2021

U Useless

There is a kind of equation between the enjoyment of life and waste. Probably the opposite of waste is luxury. Both waste and luxury tend to be useless. Then there's a kind of middle class notion of luxury which is often called 'quality'. And quality is sort of based on taste and sensibility. Sartre says Genet producers neither spit or diamonds.

1 Robert Smithson, "Entropy Made Visible," interview with Alison Sky, in *Collected Writings*, 303.

→ Robert Smithson, "Entropy Made Visible," interview with Alison Sky, in *Collected Writings*, 303.

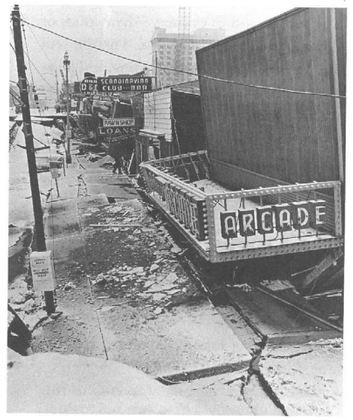
ing energy or recycling one inevitably gets to the question of waste and I would postulate actually that waste and enjoyment are in a sense coupled. There's a certain kind of pleasure principle that comes out of a preoccupation with waste. Like if we want a bigger and better car we are going to have bigger and better waste productions. So there's a kind of equation there between the enjoyment of life and waste. Probably the opposite of waste is luxury. Both waste and luxury tend to be useless. Then there's a kind of middle class notion of luxury which is often called "quality." And quality is sort of based on taste and sensibility. Sartre says Genet produces neither spit or diamonds. I guess that's what I'm talking about.

useless

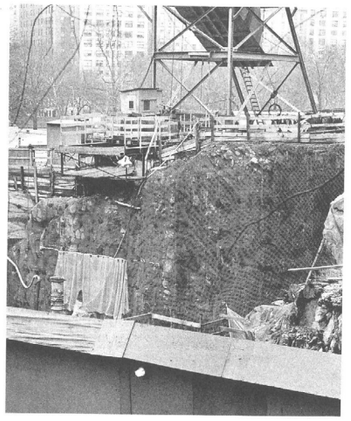
ALISON SKY: Isn't entropy actually metamorphosis, or a continual process in which elements are undergoing change, but in an evolutionary sense?

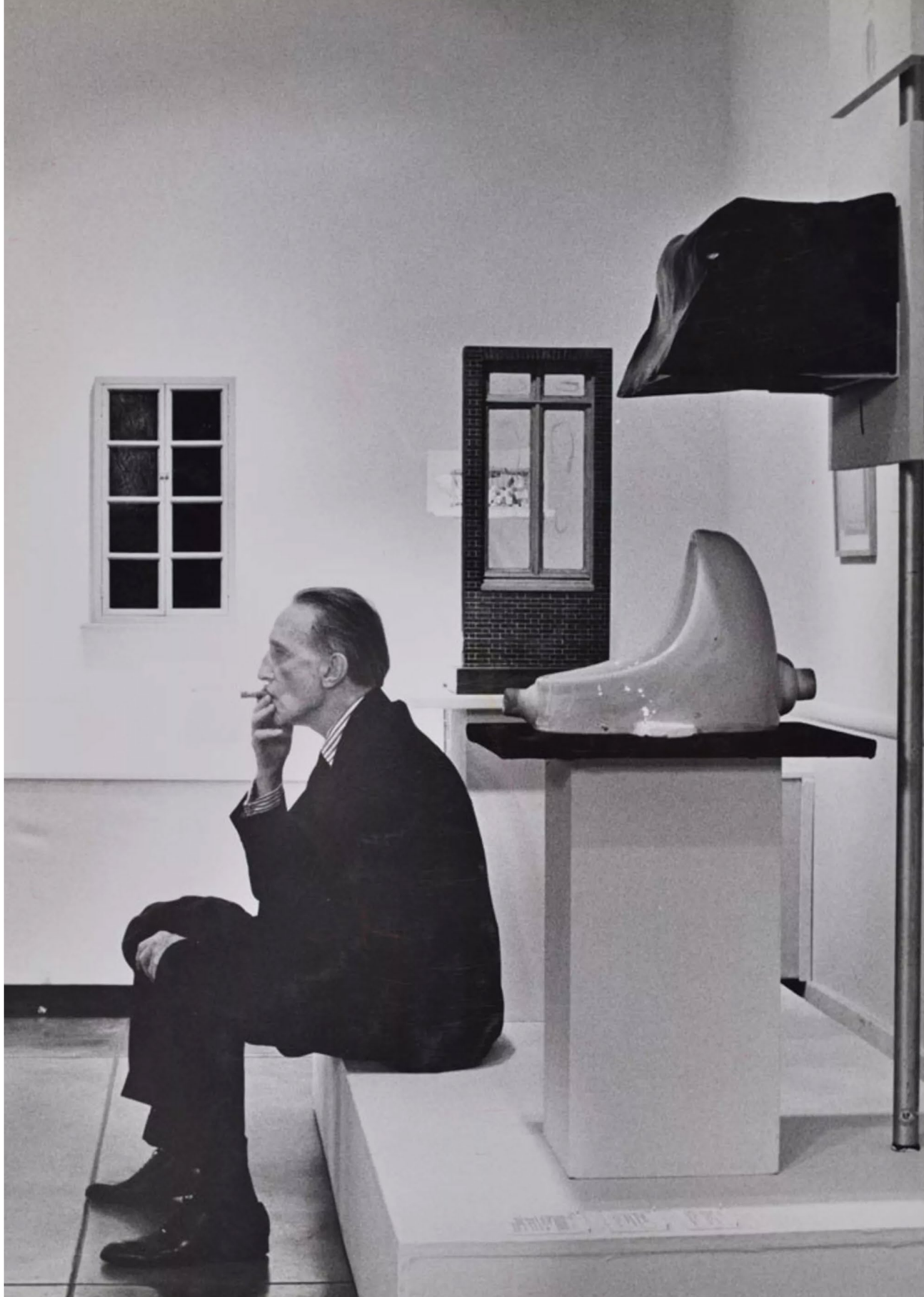
SMITHSON: Yes and no. In other words, if we consider the earth in terms of geologic time we end up with what we call fluvial entropy. Geology has its entropy too, where everything is gradually wearing down. Now there may be a point where the earth's surface will collapse and break apart, so that the irreversible process will be in a sense metamorphosized, it is evolutionary, but it's not evolutionary in terms of any idealism. There is still the heat death of the sun. It may be that human beings are just different from dinosaurs rather than better. In other words there just might be a different situation. There's this need to try to transcend one's condition. I'm not a transcendentalist, so I just see things going towards a . . . well it's very hard to predict anything; anyway

Earthquake, 4th Ave., Anchorage, Alaska. Photo by Steve McCutcheon, Alaska Pictorial Service.



Construction, Central Park, New York City.





↑ Photo showing reappropriation of object found on site as a fashion bag, 2023
Image: Weichen Wang

→ Duchamp smoking in front of Fountain, Duchamp Retrospective, Pasadena Art Museum, 1963

Image source: Artsy, Julian Wasser
https://www.artsy.net/artwork/julian-wasser-duchamp-smoking-in-front-of-fountain-duchamp-retrospective-pasadena-art-museum

Unternehmer
SBB CFF FFS
GRAFITEC
Lawilgerüstet
Lawilgerüstet
specogna
specogna

Notausgang freihalten!
ZH 483779

V Vandalism

168

"Good land art has always been vandalism", Cyprien Gaillard has commented, and the processes and results of deliberate destruction of landscape, whether individual or institutional, occur frequently in his work alongside architectural ruins of the vainglorious past's visions of the future.

1 Max Andrews, "A Dark Spot of Exasperation: From Smithson to the Spime," in *Robert Smithson - Art in Continual Movement*, ed. Ingrid Commandeur and Trudy van Riemsdijk-Zandee (Amsterdam: Alauda Publications, 2012), 57.

as typified by parks and gardens.[26] For Smithson, the ideal gardens of the past and their contemporary analogies in the national park movement in the United States in the 1970s encapsulated not only an aesthetic betrayal of nature, but an insurgency of political and social conservatism. An invitation to Almarcegui to participate in the *Liverpool Biennial 2004* led her to produce the photographic survey *International Garden Festival, Liverpool* (2004). The work connected the urban regeneration agenda of the art event with the legacy of one of the largest post-war city regeneration projects in the United Kingdom, which had been implemented in the city twenty years earlier. Following widespread civil unrest in Liverpool in the early 1980s, fuelled by poverty and the decline of the port and shipbuilding industry, the 1984 Liverpool International Garden Festival took place in a formerly derelict southern part of the old docks and was conceived as one of the flagship projects to reboot the city's 'brand' and tourism and investment appeal. Twenty years after the closure of the festival, the showcase gardens, pavilions and landscaping are seen to be overgrown and falling apart, to be ostensibly ruins once more. What at the show must have been exotic plantings and formal English gardens, which seemed to imply that a greening of aspirational cosmopolitanism and traditional values could overcome the social ills of the city, had grown into an undifferentiated 'wilderness'. The growth, which was apparent, was evidently of a different order to the economic stimulus anticipated by the garden festival. The festival has long finished and, although Almarcegui's work records the site's appearance at that time, it is obvious that this 'post-exhibition' state will – like the ruins and wastelands she documents – have been subject to further change in the present.

vandalism

Concrete Immateriality

"Good land art has always been vandalism", Cyprien Gaillard has commented, and the processes and results of deliberate destruction of landscape, whether individual or institutional, occur frequently in his work alongside architectural ruins of the vainglorious past's visions of the future.[27]

[see p. 46; p. 59]

Gaillard's practice has several explicit points of contact with Smithson, not least the film *Real Remnants of Fictive Wars VI* (2008), in which the artist is seen letting off an industrial fire extinguisher while standing on *Spiral Jetty*. In the series *Geographical Analogies* (2006–2010), thousands of Polaroid photographs of graffiti-covered war memorials, prehistoric monuments, abandoned towns, dams, tower blocks, Brutalist public art, ruined cemeteries, et cetera, constitute an archive of failure, obsolescence and redress – an archive of the present "direct

CYPRIEN GAILLARD, *Real Remnants of Fictive Wars I*, 2003, 35 mm film transferred on dvd, 19:20 min, film still. Courtesy Galerie Bugada & Cargnel, Paris

←
LARA AMARCEGUI, *Ruins in the Netherlands XIX-XXI, Zeeland, Sas van Gent, villa*, 2009. Courtesy the artist

←
LARA AMARCEGUI, *Ruins in the Netherlands XIX-XXI, Zeeland, Kwadendamme, boerderij*, 2009. Courtesy the artist

26. Smithson, 'Cultural Confinement' (1972), in: Flam, 1996 (note 1), p. 155. "Nature does not proceed in a straight line, it is rather a sprawling development. Nature is never finished.... Apart from the ideal gardens of the past, and their modern counterparts – national and large urban parks – there are more infernal regions – slag heaps, strip mines, and polluted rivers."
27. 'Cyprien Gaillard. Dust Lines', *Mono. Kultur*, No. 2, Summer 2010, p. 24.

→ Max Andrews, "A Dark Spot of Exasperation: From Smithson to the Spime," in *Robert Smithson - Art in Continual Movement*, ed. Ingrid Commandeur and Trudy van Riemsdijk-Zandee (Amsterdam: Alauda Publications, 2012), 57.

↓ Next Page (left):
SBB new development adjacent to Werkstatt
Photo Credit: Clara He

↓ Next Page (right):
Photo showing poster that tries to find order in Zentralwäscherei
Photo Credit: Chaoyi Yu

RESPECT
OUR
SPACE
ZW
NO TAGS
PLEASE

Barbara Zeleny, “Learning-Progress-Plan: From Workshop to Werkstatt”, in The Industrious City: Urban Industry in the Digital Age, ed. Hiromi Hosoya and Markus Schaefer (Zürich: Lars Müller Publishers, 2021), 263.

1 Barbara Zeleny, “Learning-Progress-Plan: From Workshop to Werkstadt”, in *The Industrious City: Urban Industry in the Digital Age*, ed. Hiromi Hosoya and Markus Schaefer (Zürich: Lars Müller Publishers, 2021), 263.

The “Cutting Edge Urban Industry” is currently reinventing itself. Zurich’s aspiration do not stretch quite as far as that. There is definitely a future for the urban production center, however. And in the Werkstadt, where all the conditions for success are being met, that future is going to be bright.

2 Anna Schindler, “Urban Production is not Utopian”, in *The Industrious City: Urban Industry in the Digital Age*, 258.

→ Barbara Zeleny, “Learning-Progress-Plan: From Workshop to Werkstadt”, in *The Industrious City: Urban Industry in the Digital Age*, ed. Hiromi Hosoya and Markus Schaefer (Zürich: Lars Müller Publishers, 2021), 263.

:onomic and social
here are opportuni-
urich as a business
hin their own value
are strengthened;
ement innovations
evelopment, there-
dustry; and for the
ure and creating a
han space.
ombination of con-
skills, according to
ilkeld.[4] Successful
ous, innovative pri-
f their production
ith prudent autho-
of interaction with
ard in New York, a
mbo and Williams-
000 workers were
, it was the largest
a few tenants still
neglected and fell
the Brooklyn Navy
rofit organization,
type of industrial
primarily provide a
5, the City of New
ling infrastructure.
31,000 jobs – over
d. These business-
nany of whom live
ups that are com-
new technologies,
om the state and
front. At the same
ologically focused
giant rooftop farm
ther part of urban
evoted to gastron-
envisages a mas-
more than 10,000
Urban Industry” is
not stretch quite
urban production
the conditions for
ight.

Barbara Zeleny

LEARNING-PROCESS-PLAN – FROM WORKSHOP TO WERKSTADT

Industrial Quarter
Learning-Process-Plan
Urban Production
Urban Transformation
Vertical Urban Factory
Werkstadt

In the industrial park in the west of the city of Zurich, the mood is relaxed and creative. In an elongated courtyard, there are small seating areas with colorful shade sails, sunflowers in large wooden boxes and herbs in terracotta pots. Barbecue aromas fill the air, music plays in the distance. A high stele made of four stacked white water-tanks indicates the way to buildings A, Q, U, Y and D: large factory halls of yellow brick with high, arched windows, panes of cast glass, iron trusses and roofs with skylights.

The buildings, planned as one large project, today form an expansive, mature complex. They feature architectural interventions that were made during the last century or so and are as charming as the friendly faces of old people. In the last few years, they have been filled again with new life – forty small to mid-sized businesses have settled into five buildings. The transformation of the former workshops of the Swiss Federal Railways into the “Werkstadt” – a vibrant base for urban production – has begun.

But how does such a transformation come about? What are the challenges, risks and opportunities that an investor or landowner must take into account? How can success be achieved? What requirements and expectations do future users have? And is there sufficient demand to revitalize such a site in the middle of the city? In other words: can the investment pay off?

The new Werkstadt district demonstrates how a 42,000-square-meter industrial site can be transformed into a hub for manufacturing companies and innovative start-ups, as well as for culture and recreation. Over the next twenty years, a production site and a center for creative enterprise and cultural life will emerge, all connected to the neighboring districts. It will be a place to work, or a place to visit – somewhere that people will happily spend their leisure time. A personable place with the power to attract.

The method developed for the transformation is the “learning-process-plan.” One might see it as a type of slow planning, one that has a careful analysis of the requirements, getting to know the users, and learning by doing at its core. Working with the learning-process-plan means seeking a path that approaches the goal step by step, away from the conventional planning process – a constant dialogue between today and the future. There is no tabula rasa redevelopment, no large advance investment. Instead, work is done cautiously with what is already there: with the users and with the existing buildings.

One Hundred Years of Railroad History

The site’s history begins in the late nineteenth century. When it became necessary to extend Zurich’s central station, the workshops of the then Swiss Northeastern Railway (Schweizerische Nordostbahn – NOB), which until then had been situated in the center of the city, had to be relocated. In 1902, after the railroads had been nationalized, the Swiss Federal Railways (Schweizerische Bundesbahnen –

100 Jahre Satus

Jubiläumsfeier im Kongreßhaus

wei. Streng genommen wäre eigentlich die Feier zum hundertjährigen Bestehen des *Schweizerischen Arbeiter-Turn- und -Sportverbandes* (Satus) erst am 28. Mai 2017 fällig. Nicht der Satus, sondern der vor hundert Jahren gegründete *Grütli-Turnverband* liefert nämlich das Jubiläumsdatum. Damals von rund 200 Grütlianern gegründet, war er aber zumindest Vorläufer des heutigen Satus.

In unseren Tagen bereitet es Mühe, sich vorzustellen, daß zu jener Zeit die Gründung eines

Bundesrat Ritschard glossiert Auswüchse des Spitzensportes

Turnverbandes innerhalb der *Arbeiterorganisation* unseres Landes geradezu eine Kühnheit war. Vorwiegend wohlhabende Kreise trieben nämlich Sport und demonstrierten damit, daß sie es sich leisten konnten, sich zu bewegen, ohne dabei Geld zu verdienen. Die Grütli-Turner dagegen hatten zunächst andere Motive; vor allem der Ausgleich zur meist einseitigen und ungesunden Arbeit trieb sie zur Athletik. Zum Teil ging man aber so weit, die eigentlichen Verbandsziele — Bildung und Förderung des sozialen Fortschritts — dem Turnen hintanzustellen. Nebst anderen Sektionen erklärten beispielsweise die Grütlianer von Wädenswil für die Mitglieder ihrer Sektion den Turnunterricht als obligatorisch und schufen dadurch eine Art «Turnideologie».

Als zu Anfang unseres Jahrhunderts die soziale Unrast zu immer größeren Differenzen innerhalb der Grütli-Bewegung führte und als die Grütli-Turner ehemaligen zugewandten Orten gar als Feinde gegenüberstanden, wurde der Wunsch laut, sich von der Mutterorganisation zu trennen. Bereits 1912 vollzog die Sozialdemokratische Partei diesen Schritt, und 1917 folgten ihr die «abtrünnigen» Turner. An ihrer Delegiertenversammlung beschlossen sie mit 756 gegen 15 Stimmen, den Schweizerischen Arbeiterturnverband aus der Taufe zu heben. Bald darauf wurde auch der Arbeitersportverband gegründet, der 1922 mit den Turnern zum Satus fusionierte.

Sport zwischen Volksgesundheit und Gladiatorentum

Unter den zahlreichen Ehrengästen, die am *Festakt im Kongreßhaus* teilnahmen, konnte der Satus-Zentralpräsident, alt Nationalrat *Ernst Weber*, fünf Zürcher Stadträte begrüßen. Die Kantonsregierung war durch die Regierungsräte Hans Künzi und Arthur Bachmann vertreten, während Nationalratspräsident *Anton Muheim* die Delegation des Bundesparlamentes anführte.

Wer einen besinnlichen Rückblick und unverbindliche Glückwünsche erwartet hatte, wurde eines Bessern belehrt; der Festakt war gekennzeichnet von der Sorge um die Entwicklung, die der Spitzensport genommen hat, und von der Kritik an jenen «Heiteren Spielen», die dem Gesundheitssportler noch immer längst nicht mehr Nachahmenswertes als Leitbild vorgaukeln. Zunächst waren es fünf Diplomschüler der Schauspielakademie Zürich, die mit Rezitationen die Geschichte des Sports von der Antike bis hin zum Fußball von 1974 kommentierten.

Pointierte Worte von Bundesrat Ritschard

In seiner Festansprache fand *Bundesrat Willi Ritschard* engagierte und zum Teil kernige Worte für die Tendenzen, die den Sport der Gefahr aussetzen, sich selber ad absurdum zu führen. Zwar kenne er aus eigener Erfahrung nicht nur die Freude des Zuschauers an einem guten Fußballspiel, sondern erinnere sich auch an die Befriedigung, selber ein Tor erzielt zu haben. Diese Begeisterung vermag aber nur so lange anzuhalten, bis man sich ihres Preises bewußt wird. Gemeint ist dabei — so präzisierte Ritschard — nicht nur die Unsumme von Geld, die König Fußball in inflationäre Bewegung bringt, sondern auch der Umstand, daß man aus jungen Menschen nicht gesunde Menschen, sondern gerissene, mit allen Wassern gewaschene Geschäftsleute mache. Nicht nur den Fußball, sondern auch andere Sportarten schließt der Redner in diese Betrachtung ein. Mit ihnen auch den Amateursport, denn Auswüchse gebe es auch, ohne daß die Beteiligten etwas daran verdienen. Selbst bei den Amateuren werde so etwas gezüchtet wie ein «Sportkrüppel», der dem Sieg alles opfere — seine Gesundheit und jede freie Minute. Einem Menschen, der durch und durch aus Körper besteht — so der Magistrat — bleibt für Geist kein Platz.

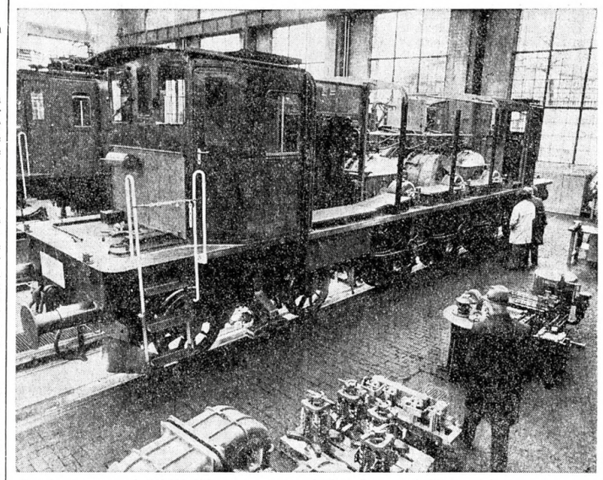
All diese Erscheinungen seien nicht nur eine Parodie auf Begriffe wie Volkssport oder Volksgesundheit. Was man bei Weltmeisterschaften an Nationalismus und Chauvinismus zu sehen bekomme, sei auch eine Parodie auf den angeblich völkerverbindenden Sport. Fußballspiele glichen oft haßerfüllten Kriegen, und es sei schon vorgekommen, daß wegen eines verlorenen Matchs ein Krieg erklärt worden sei.

Satus als Pionier und Bewahrer

Auch der Satus müsse sich, so fuhr Bundesrat Ritschard fort, gelegentlich mit Fanatikern befassen und sie daran erinnern, daß Sport eine Nebensache ist und bleiben muß. In dieser Beziehung kommt dem 53 000 Mitglieder zählenden Verband heute die Aufgabe als Bewahrer zu, nachdem er der «Sport für alle»-Idee als Pionier gedient hat. Bahnbrechend ist er nach den Worten des Redners gewesen, was die Abkehr vom ehemals steifen Turnen zugunsten rhythmischer Bewegungen betrifft, aber auch in bezug auf die Gleichberechtigung der Frau.

Hinter der Front des SBB-Betriebes

«Tag der offenen Tür» bei der Hauptwerkstätte



Zwischenrevision nach 600 000 Kilometern an einer leichten Reise- und Güterzugslokomotive vom Typ Ae 316. Die Revision geht nach rund 3200 Arbeitsstunden ihrem Ende entgegen, und bald wird die aus dem Jahre 1921 stammende Maschine, welche bereits 5 Millionen Kilometer auf dem Buckel hat, wieder auf die Reise geschickt.

hko. Etwa *5000 Personen*, Laien und Eisenbahnfans, haben am Samstag einen Rundgang durch die weiträumigen Hallen der SBB-Hauptwerkstätte an der *Hohlstraße* gemacht und die Gelegenheit benützt, am «Tag der offenen Türe» einen Blick hinter jene Front des Eisenbahnbetriebs zu werfen, der in der breiten Oeffentlichkeit nur wenig bekannt ist. Spätestens nach zwei Stunden wußte auch der Nichtfachmann den Unterschied zwischen den beiden Vorortstriebzügen RABDe 12/12 und RABDe 8/16, erkannte wie ein richtiger Visiteur am Klang des Hammerschlages den Zustand eines Radsatzes oder nahm mit Befriedigung davon Kenntnis, daß der Einbau von Rollenachslagern die Revisionsintervalle von 300 000 auf 360 000 Kilometer verlängert.

Die wichtigste Aufgabe einer Hauptwerkstätte — die SBB verfügen über deren sechs — ist es, den Fahrzeugpark vorausschauend so zu unterhalten, daß im Betrieb keine Störungen auftreten, die Sicherheit gewährleistet ist und der Komfort zum mindesten erhalten bleibt. Jeder Hauptwerkstätte werden bestimmte Typenserien von Triebfahrzeugen, Personen- und Güterwagen in Revision, Reparatur und Modernisierung gegeben. Etwa zwei Drittel ihrer Leistungskapazität verwendet eine SBB-Hauptwerkstätte auf planmäßige Unterhaltsarbeiten. Bei den Triebfahrzeugen beispielsweise sind das die Teil- und die Hauptrevisionen, die nach einer festgelegten Kilometerzahl erfolgen. Im Gegensatz zum Auto bringt es eine Lokomotive oder ein Eisenbahnwagen sowohl auf eine größere Lebensdauer als auch auf eine höhere Kilometerleistung. So kann ein Schienenfahrzeug bis siebzig Jahre lang zuverlässig seinen Dienst versehen, sofern es regelmäßig in «Service», das heißt in eine Hauptwerkstätte, gegeben wird. Legt eine Lokomotive jährlich 250 000 Kilometer zurück, dann ist sie ungefähr alle zehn Jahre einer Totalrevision zu unterziehen — also alle 2,5 Millionen Kilometer. Dannzumal wird sie vollständig demontiert. Man reinigt und kontrolliert minuziös sämtliche Einzelteile; was abgenützt ist, wird ersetzt oder aufgewertet. Hernach beginnt das Einbauen und Einregulieren, und schließlich werden Probe- und Belastungsfahrten angesetzt. Für die Totalrevision eines Triebfahrzeuges sind bis zu 45 Arbeitstage und Kosten zwischen 100 000 und 200 000 Franken aufzuwenden.

In der Hauptwerkstätte Zürich, welche ein Areal von 125 000 Quadratmetern überdeckt, finden rund *800 Arbeiter undAngestellte* Beschäftigung; sie arbeiten im schichtfreien 44-Stunden-Betrieb (5-Tage-Woche) mit gleitender Arbeitszeit. Im letzten Jahr wurden bei einem Umsatz von über 50 Millionen Franken mehr als 7000 Revisionen, Hauptrevisionen und Reparaturen ausgeführt; den größten Teil machten die Reparaturen am Wagenmaterial aus. Das Arbeitsgebiet ist vielseitig: qualifizierte Handwerker aus dreißig Berufsrichtungen — vom Polsterer bis zum Elektromechaniker — haben Einsatz- und Entwicklungsmöglichkeiten bis hinauf zum Chef einer Meistergruppe.

Von Brieftauben und Richtstrahlen

«Tag der offenen Tür» bei den Uebermittlern

fro. An der Gessnerallee, mitten in der Stadt, unterhält die *Sektion Zürich des Eidgenössischen Verbandes der Uebermittlungstruppen* (EVU) seit vielen Jahren ein ziviles Trainings- und Ausbildungszentrum. Der vergangene Samstag war hier ein «Tag der offenen Tür», der mit Demonstrationen an Uebermittlungsgeräten und einer wiederholten Filmvorführung über den Stand der Uebermittlungstruppen im militärischen und zivilen Einsatz informieren wollte. Militärische Prominenz unterstrich durch ihr Erscheinen die Wichtigkeit dieser Oeffentlichkeitsarbeit, aber auch Jugendliche waren gekommen, die fachsimpelnd an Geräteknöpfen drehten, Morsezeichen entzifferten oder die Tastatur von Funkfernschreibern bearbeiteten.

Eine abenteuerliche, von Rost zernagte Eisentreppe führt zu den Räumlichkeiten über den ehemaligen Pferdestallungen der Kaserne. Zwischen den Treppenabsätzen steigt der unverkennbare Geruch einer Gulaschkanone hoch, und am Ziel wird man von einem scheinbaren Durcheinander von Geräuschen, Piepsen und Ticken empfangen. Es ist ein abgeschrägter, hölzerner Raum, ein großer Estrich sozusagen, wo die Uebermittlungsgeräte betriebsbereit auf- und ausgestellt sind. Auf einen einzigen Blick erkennt man die rasende technische Entwicklung, mit der die Funker und Uebermittlungsspezialisten in den vergangenen Jahrzehnten haben Schritt halten müssen. Urtümliche Morsetaster und automatische Zeichengeber erwecken beinahe Mitleid, obwohl sie noch allesamt voll einsatzfähig sind und im äußersten Notfall eine der am wenigsten störungsanfälligen Uebermittlungsmethoden sein dürften. Alte Lochstreifenstanzer für Fernschreiber haben den Vorteil, daß die einzelnen Teile gut sichtbar sind, was die Instruktion bei der theoretischen Ausbildung vereinfacht. Verwirrender sieht, im ersten Moment zumal, eine Telefonzentrale aus, da hier wegen der immer wieder veränderten Netzpläne der Einfachheit halber «gestöpselt» wird. Sprechfunkgeräte, etwa das SE 125 für kleine Distanzen, sind so handlich und in der Bedienung einem Telefon so ähnlich, daß sie ohne große Betriebsanleitung jedermann zum Ausprobieren übergeben werden können. In der Nähe eines UKW-Richtstrahlgerätes samt Parabolspiegel findet sich das rätselhafteste aller Uebermittlungsmedien — die Brieftaube. Man glaubt jetzt zwar herausgefunden zu haben, daß sich diese gezüchteten Vögel nach den magnetischen Feldern der Erde orientieren und so — was erstaunlich genug ist — ihren Weg über Tausende von Kilometern zurück zu ihrem heimischen Schlag finden. Ohne es zu wissen, fliegen diese Brieftauben militärische Einsätze, überbringen Botschaften, Lageberichte und Situationspläne von der Front an die Führungsstellen im Hinterland und erfüllen damit eine vor jedem Gegner abgeschirmte Uerbermittlungsaufgabe, die in kritischen Lagen die zuverlässigste ist und die pro Tag eine Handvoll Futterkörner und liebende Pflege kostet. Wieder viel technischer ist der Hof ausgestaltet: hier sind einige Armeefahrzeuge aufgestellt worden, die, vollgepackt mit Funkgeräten und eigener Stromversorgung im Anhänger, im Ernstfall einen Rundfunksender ersetzen können.

Weniger spektakulär arbeiten die Funker des EVU, alles passionierte, wehrdienstpflichtige Uebermittlungsspezialisten, in ihrer übrigen Freizeit. Da die übliche Rekrutenschule und die ihr folgenden Wiederholungskurse bei weitem nicht ausreichen für die Ausbildung und das Schrithalten mit den technischen Neuerungen, betreiben die rund 4000 Mitglieder der 32 Sektionen in 15 Zentren fest installierte Funkstationen, geben eine eigene «Zeitschrift für Verbindung und Uebermittlung» heraus und gehen einmal wöchentlich freiwillig ins Training, um technisch und manuell «fit» zu bleiben. Freilich kommt dabei der gesellschaftliche Aspekt nicht zu kurz, und über lange Distanzen hat sich über Meere und Kontinente hinweg schon manche Freundschaft via Hertzsche Wellen angebahnt. Von praktischer Bedeutung ist, außerhalb des militärischen Auftrags, der Einsatz der Uebermittler bei sportlichen Veranstaltungen und in Katastrophenfällen, wo es darauf ankommt, innert kürzester Zeit ein brauchbares Kommunikationsnetz zu improvisieren. Und schließlich bilden die EVU-Sektionen selber ihren Nachwuchs aus, indem sie Jugendliche ab 16 Jahren, die im Militär als Funker eingeteilt werden möchten, zu Einführungskursen und Veranstaltungen einladen. Das Ziel der Uebermittlungsdienste ist es, die schlagkräftige Waffe der militärischen Führung zu sein.

FDP-SVP-Gemeinderatsfraktion in Davos

Auf Einladung von Gemeinderat *H. U. Fröhlich* stattete die FDP-SVP-Gemeinderatsfraktion samt einigen Gästen am Samstag der einstigen Walsersiedlung Davos, dem heute bedeutenden Bündner Kur-, Sport-, Ferien- und Kongreßort, einen freundschaftlichen Besuch ab. In der wunderschönen, intarsien- und wappenscheibengeschmückten alten Ratsstube gab *Landammann Dr. Christian Jost*, der die Fraktion zusammen mit einigen Behördevertretern der Landschaft Davos begrüßte, einen kurzen Ueberblick über die Geschichte des Ortes und die sich heute stellenden Probleme wirtschaftlicher und politischer Art. Nach einem Trunk Spendwein, der altbewährten Davoser Medizin, besichtigte man Hallenbad und Kongreßhaus. Den Dank der Fraktion und die Verbundenheit Zürichs mit Davos bekundeten sodann bei Tischreden Fraktionspräsident *Dr. S. de Capitani* sowie Gemeinderat *H. H. Müller*. Ein Besuch im Heimatmuseum vertiefte zum Abschluß des Besuchs die Kenntnisse über Davos, das mit dem Wirken des Landschaftsarztes Alexander Spengler in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts seinen großen Aufschwung begonnen hat.

Festliche Castagnata

hko. Von den rund 7000 in der Stadt lebenden und arbeitenden Tessinern gehören deren 1200 der Vereinigung *Pro Ticino Zurigo* an, einem der größten Kantonalvereine Zürichs, der sich, in verschiedene Untersektionen aufgeteilt, unter der dynamischen Führung von *Dr. Virginio Mazzolini* vor allem kulturellen Aufgaben widmet. Stets zur herbstlichen Reifezeit der Kastanien und der Trauben finden sich die Mitglieder zu einem fröhlichen Abend zusammen: zur Castagnata, die in der Reihe der Veranstaltungen gleichsam den Höhepunkt des Jahres darstellt. Am diesjährigen Fest im *Stadthof 11* haben etwa 700 Personen teilgenommen und in tessinerischer Atmosphäre bei Gesang, Musik und Tanz, bei heißen Maroni und Merlot heitere Stunden der Geselligkeit verbracht, unter ihnen ebenfalls Regierungsrat *Albert Mossdorf* und Stadtrat *Dr. Heinrich Burkhardt*. Der kantonale Finanzdirektor überbrachte die Grüße der Zürcher Behörden, dankte den Tessinern für die stets gute Stimmung, die sie jahraus jahrein in den recht nüchternen Zürcher Alltag tragen, und lobte ihren bewundernswerten Mut im Bewahren der Eigenständigkeit. Seine abschließenden Worte, er könne sich die Schweiz ohne den Kanton Tessin nicht vorstellen, wurden mit frenetischem Beifall aufgenommen. Zum guten Gelingen der diesjährigen Castagnata am Ufer der Limmat haben wesentlich beigetragen der *Corale Pro Ticino, I cantori delle Cime* aus Lugano — ein Männerchor mit hervorragenden Stimmen — und die *Stadtmusik Zürich* unter der feinnervigen Leitung von *Hans Moeckel*.

OPEN HOUSE ZÜRICH 30 SEP 1 OKT 2023

ERFAHREN PROGRAMM OPEN HOUSE FAMILIE

← zurück

© SBB AG, Martin Zeller

WERKSTADT ZÜRICH (2020)

Unter dem Namen Werkstadt Zürich wird in den kommenden 20 Jahren ein lebendiges Areal für Arbeit und Freizeit entstehen, das mit den angrenzenden Quartieren zu einem neuen Stadtraum zusammenwächst. Die Transformation der ehemaligen SBB Werkstätten wird das 42'000 Quadratmeter grosse Gelände von einer Industrieanlage zu einem attraktiven Ort für Kultur, gewerbliche und industrielle Innovationsbetriebe sowie Start-up Firmen entwickeln.

Wichtiger Bestandteil der Transformationsstrategie ist die Synergie zwischen der identitätsstiftenden, historischen Bausubstanz, der öffentlichen Nutzung der Aussenräume sowie der möglichen baulichen Verdichtung. Dahinter steht die Idee einer offenen, flexiblen Stadtentwicklung, die das Areal in mehreren Etappen und mit behutsamen baulichen Massnahmen auf neue Nutzungen und Herausforderungen vorbereitet und als Stadtraum mit dem angrenzenden Quartier verbindet.

Die Openhouse-Führungen 2020 geben Einblick in die ersten Phase der Arealentwicklung und ermöglichen Besichtigungen der aktuellen Bauprojekte.

Am Samstag gibt es zusätzlich die Möglichkeiten Pioniernutzungen wie Zuriga (Produktion Kaffeemaschine) oder Vicafe (Kaffeerösterei) am T*ag der urbanen Produktion* zu besichtigen.

Partner von Open House:

immobilien kosmos

Kooperationspartner:

TAG DER URBANEN PRODUKTION

ADRESSE
Hohlstrasse 418
8048 Zürich

In GoogleMaps öffnen →

ÖFFNUNGSZEITEN
Samstag + Sonntag
Gemäss Führungen
Reservation erforderlich

SPEZIELLES
Covid-19-Schutzmassnahmen
Bei diesen Führungen gilt:
– Maskenpflicht gilt während der gesamten Führung, auch im Aussenbereich
– Abgabe der Kontaktdaten
Generelles Schutzkonzept HIER →

Verpflegungsangebot vor Ort
kann nur samstags genutzt werden, (Einkaufszentrum Letzi).

Hindernisfrei

Fotografieren erlaubt

DETAILS
Erstellung: 1905-1911
Architektur: unbekannt

Sanierung: 2017-2020
Architektur:
Denkstatt
baubüro in situ

Nutzung:
urbane Produzenten

ÖFFENTLICHER VERKEHR
Bus 31 bis SBB Werkstätte

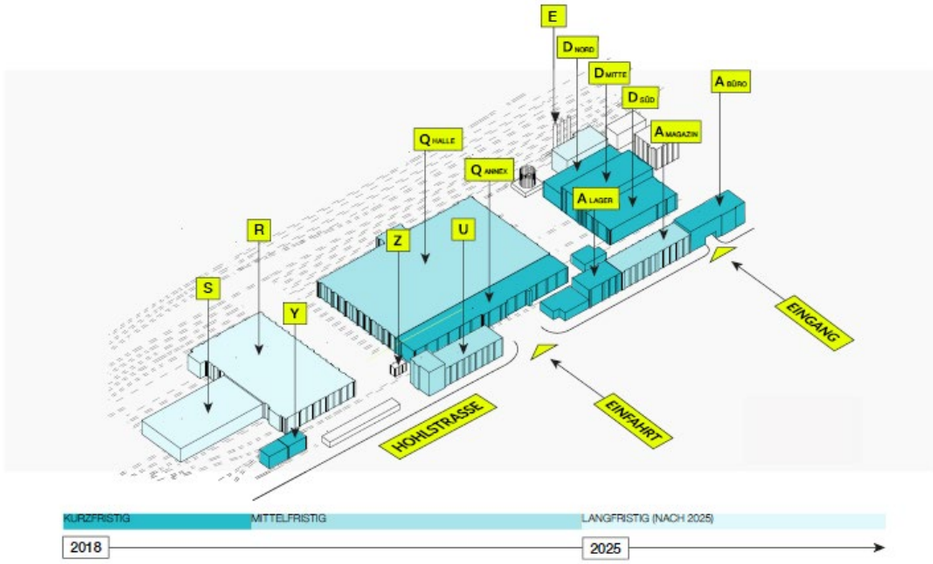
WERKSTADT ZÜRICH

Beilage zu STRB Nr. 883/2021

SBB AG Immobilien Development

Masterplan Werkstadt Zürich

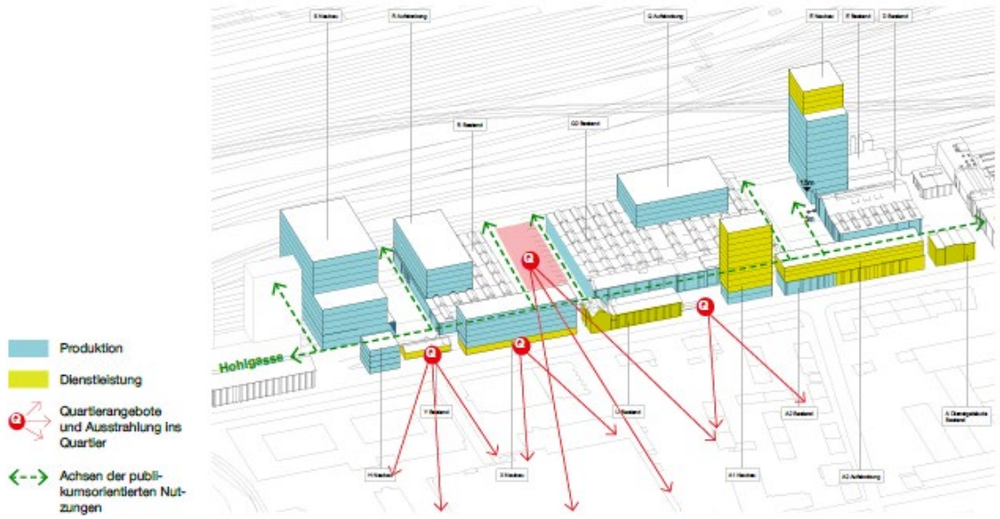
Zürich, 8. Juli 2021



NUTZUNGSPROGRAMM AB ERSTEM OG

Über dem «lebendigen» Erdgeschoss werden im vorderen Bereich (Hohlstrasse/-gasse) Räumlichkeiten mit unterschiedlichen Ausbaustandards für verschiedene Nutzungen entwickelt (Produktion/Dienstleistung). Im Arealinneren, Richtung Gleise, können sich im Neubau sowohl vertikal produzierende Produktionsbetriebe ansiedeln als auch Firmen aus den Bereichen Clean-Tech. Mit der Planung und Realisation der Neubauten kann auf die spezifischen Anforderungen gezielt eingegangen und massgeschneiderte Konzepte entwickelt werden.

Ziel ist es, durch eine vielseitige Nutzungsdurchmischung mit verschiedenen räumlichen Qualitäten und diversen Angeboten das Areal langfristig attraktiv zu gestalten und gleichzeitig den heutigen komplexen Anforderungen eines produktiven, urbanen Werkplatz gerecht zu werden.



Z Zentralwäscherei

We are committed to a space with a variety of uses, where people can try out and experiment.

In particular, people, collectives, initiatives and projects that do this and do not yet have their own permanent place in the city of Zurich should find space in the ZW.

We want to deal constructively with political and social issues through what happens in the space.

We do not operate for profit and there is no compulsion to consume. We strive to be self-supporting, without the lack of money for the use of the space being an insurmountable obstacle.

1 "Principles," ZW-WWW, accessed Mar 13, 2023, https://zentralwaescherei.space/en/principle.

Die Zentralwäscherei Zürich

Die Zentralwäscherei Zürich von der Neugasse aus gesehen. Dem Büroban ist der Treppen- und Liftturm vorgesetzt. Die Wäscherei selbst entwickelt sich als Shedbau Richtung Josefstraße, wo auch die Zu- und Wegfahrt der Wäschecamions erfolgt.

Inbetriebnahme der Anlage

ms. Seit einigen Wochen ist die an der *Neugasse* im Industriegebiet, in unmittelbarer Nachbarschaft zur Kehrichtverbrennungsanlage der Stadt Zürich, gelegene *«Zentralwäscherei Zürich»* in Betrieb genommen. Zwar ist dieser Betrieb zurzeit noch nicht voll ausgelastet. Schritt um Schritt jedoch schließen sich ihm die *rund dreißig öffentlichen und privaten Krankenanstalten,* die hier ihre zentrale Wäscherei haben werden, an. Die letzten in der Reihe werden das Stadtspital Triemli und das Limmattalspital sein, die beide noch im Bau begriffen sind. Im Maß, wie der Betriebsanschluß der einzelnen städtischen, Bezirks- und kantonalen Krankenhäuser erfolgt, wird sich der Bau, der den Umfang eines mittleren Industrieunternehmens aufweist, mit Arbeit und Personal anfüllen. Gegenwärtig sind 35 Angestellte in der Wäscherei, Büglerei und Näherei sowie im technischen Betrieb an der Arbeit.

Für die Errichtung des Baues an der Neugasse bewilligte der Souverän des Kantons Zürich am *8. Dezember 1963* einen *Kredit von 20,4 Millionen Franken.* Der Beitrag der Stadt Zürich, auf deren Boden die Zentralwäscherei steht, wurde durch die Ueberlassung des Areals im *Baurecht* konkretisiert. Eine erste Zentralwäscherei besitzt der Kanton im Rahmen der Strafanstalt Regensdorf schon seit den dreißiger Jahren. Ihre Leistung aber, obwohl sie im Lauf der Jahre von sieben auf zehn Tonnen Tagesproduktion ausgebaut werden konnte, reichte infolge des Wachstums der Bevölkerung und der durch dieses bedingten Vergrößerung und Vermehrung der Krankenhäuser nicht mehr aus. Eine zweite, moderne zentrale Wäscherei war notwendig. Die Bemühungen um deren Erstellung gehen bis in die fünfziger Jahre zurück. Die Bemessung ihrer Kapazität wurde auf 20 Tonnen pro Tag festgesetzt; die Räumlichkeiten und die technischen Einrichtungen ihrerseits wurden so angelegt, daß im Jahr 1975 mit ihrer vollen Ausnützung zu rechnen sein wird.

Der Aufbau

Die Anlage wird von zwei Seiten her erschlossen; von der *Josefstraße* aus erfolgt die Zufahrt der Camions mit den die Schmutzwäsche enthaltenden Containern, von der *Neugasse* her betreten die Angestellten den Betrieb. Die bauliche Anlage selbst gliedert sich in zwei Teile. Die *eigentliche Wäscherei* ist in einem *Shedbau* untergebracht, dem als flachbedachter Bau die Zuleitung der Schmutzwäsche und die Spedition der Frischwäsche vorgelagert sind. Der Shedbau setzt sich über sieben Sheds fort.

An ihn schließt ein *Hochbau von sechs Stockwerken* und einem Untergeschoß an. Das Erdgeschoß dieses Hochbaues ist mit den Waschanlagen ausgestattet. Im ersten Obergeschoß befindet sich die Sortiererei für die eingehende schmutzige Wäsche, im zweiten Obergeschoß sind die Näherei und die Verwaltung untergebracht. Im dritten Obergeschoß wird vorläufig für die Kantonspotheke Raum reserviert. Das oberste Geschoß, das zurückgesetzt ist, wird von einer *Personalkantine* und einem Ruheraum sowie der *Abwartwohnung* belegt; eine Dachterrasse verläuft entlang der gegen die Neugasse gerichteten Längs- und der gegen die Kehrichtverbrennungsanlage gelegenen Schmalseite. Auf dieser Schmalseite ist auch, frei auskragend, eine offene Notreppe angebracht.

Das *Treppenhaus* mit den Liftanlagen einem Personen- und einem Warenlift — ist turmartig und selbständig vor das Hochgebäude gestellt und mit diesem durch einen verglasten Gangtrakt verbunden.

Konstruktion und Architektur

Die Konstruktion der einzelnen Gebäudeteile ist unterschiedlich. Die Stützen und Decken des Hochbaus wurden an Ort als *Eisenbetonkonstruktionen* ausgeführt, und auch der Lift- und Treppenhaustrakt wurde in Eisenbeton an Ort konstruiert. Die *Fassaden* des Hochbaus dagegen wurden aus *vorfabrizierten Betonelementen,* die den Tragstützen vorgehängt sind, erstellt. Die zwischen diesen Fassadenbändern eingesetzten Fenster bestehen aus Holz, das nach außen — aus Gründen des durch den Wäschereibetrieb bedingten wärmestarken und feuchtigkeitsgesättigten Klimas — mit Aluminium verkleidet ist; auf eine künftige Wartung der Fenster kann daher verzichtet werden. Mauern und Fassade sind als *Sichtbeton* belassen.

Das Erdgeschoß, das mit dem von einer *Stahlkonstruktion* getragenen Shedbau einen einzigen großen und langgestreckten Raum bildet, wurde an der Fassade mit Durisolplatten ausgelegt, die, mit vertikalen Kanälen versehen, funktionellen Anteil an der Raumisolation haben. Mit den gleichen Platten sind auch die Außenwände des Shedbaus ausgelegt; die Belichtung bei Tag erfolgt durch zwei Fensterbänder in der Längsrichtung der Sheds. Die Shedbänder sind mit hellem Eternit abgedeckt, und kleine schwarze Eternitschindeln schließen die Dachkonstruktion des für Anlieferung und Spedition dienenden Flachbaus an der Josefstraße nach außen ab.

Architektonisch stellt sich der von *Architekt BSA/SIA Ernst Messerer,* Mitarbeiter *Architekt SIA Hans Stahel,* entworfene und ausgeführte Bau als eine jener das hohe Niveau schweizerischer Industriearchitektur prägenden Anlagen vor. Der über einen langen Rechteck entwickelte Hochbau präsentiert sich als ein klar bemessener, in seinen Verhältnissen nach Länge, Tiefe und Höhe ausgewogener Kubus. Die *Gliederung* seiner Fassaden ist bestimmt durch die Brüstungsbänder, deren vorfabrizierte Elemente je die Breite von zwei Fensterachsen aufweisen; ihre Fugen, die von jedem zweiten vertikalen Fensterrahmen aufgenommen werden, und diese Rahmen selbst bestimmen eine feinmaßstäbliche, die horizontale Fassadenflucht senkrecht gliedernde Differenzierung. Einen kräftig die Fassade in vertikaler Richtung trennenden Akzent bringt der *Treppenhausturm,* der mit seitlicher Verschiebung von der Mitte her von das Haus gesetzt ist, in das Bild; seine Betonschalung, mit großer Sorgfalt ausgeführt, betont unaufdringlich die Senkrechte, die durch die Geschoßfugen horizontal unterbrochen und dadurch verstärkt ablesbar gemacht ist.

Tritt die ganze Anlage nach außen in hellen Grautönen, denen die schwarze Eternitverkleidung an dem dem Hochbau entgegengesetzt liegenden Ende einen kräftigen abschließenden Akzent entgegenhält, in Erscheinung, so zeigt sich das Innere durchgehend in *Weiß* gehalten; in diese vom Weiß bestimmte helle Atmosphäre fügt sich schwerpunkthaft eine einzige Farbe ein: *Blau.* Denn alle Maschinen in der Wäscherei weisen das gleiche dunkle Blau auf, und auch die Metallteile in den Treppenhäusern, Treppengeländer und Lifte, sind in der gleichen Farbe behandelt. Einzig im Untergeschoß, wo sich neben dem Pufferlager und der die Container befördernden Hängebahn in Gängen die Luftschutzkeller befinden, sind zum Teil in gelber Farbe, um die Eintönigkeit des weißen Anstrichs zu bannen, gehalten.

Die Organisation der Wäscherei

Die Wäscherei hat das Ausmaß eines Industriebetriebes. Ihre Organisation und technische Einrichtung zwingen einem Respekt ab. Der Betrieb ist von *höchster Rationalität* und funktioniert in den wesentlichen Abteilungen vollautomatisch; nur wenige Teile davon machen eine halbautomatische Arbeitsausführung notwendig, und einzig die Sortiererei, wo die eingehende Schmutzwäsche aufgeteilt wird, muß weitgehend auf Handarbeit abstellen.

Zum Wäschereibetrieb gehören — vorläufig — vier speziell für den Wäschetransport entwickelte *Camions.* Mit diesen Wagen werden die Container an eigens angefertigten, den Einlad bei den Spitälern und den Auslad bei der Wäscherei und umgekehrt erleichternden Hängevorrichtungen befördert. Fährt ein Camion vor der Rampe der Anlieferung vor, so werden die Container seitlich aus den Fächern mit den Hängevorrichtungen herausgefahren und ins Haus geschoben. Dort werden sie, in einem Vorraum, an die nach dem System Power and Free arbeitende *Hängebahn* eingehakt und auf einen ausgeklügelten Weg durchs Haus geschickt.

Die Hängebahn gehorcht einem komplizierten, elektronisch funktionierenden *Befehlsorganismus,* der seinerseits auf die Bedürfnisse der ihre gebrauchte Wäsche abliefernden Krankenhäuser aufgebaut ist. Grundsätzlich wird zwischen dringlicher und nicht dringlicher Wäsche unterschieden; diese setzt sich etwa zusammen aus Bettwäsche, Küchenwäsche, Serviettenwäsche und Krankenwäsche, als jene gilt die Operationswäsche.

Von den Spitälern wird die schmutzige Wäsche in *Plastiksäcken* verpackt angeliefert. Die Plastiksäcke weisen, je nach den darin verpackten Wäschesorten, verschiedene Farben auf; die rote Farbe kennzeichnet die *Operationswäsche.* Die Container mit diesen roten Säcken gelangen an der Hängebahn auf den sogenannten *Expreßweg;* diese Wäsche muß vordringlich besorgt werden. Die anderen Säcke werden auf den *Normalweg* geschickt. Je nach Anfall von dringlicher und nicht dringlicher Wäsche kann von der im ersten Obergeschoß des Hochbaus, in der Sortiererei, angebrachten *Schalttafel* aus der Transport der verschiedenen Container nach Anzahl und Inhalt beziehungsweise Dringlichkeitsgrad geregelt werden.

Um diese Beschickung der Sortiererei und der Waschanlagen in der nach Dringlichkeit gegebenen Auswahl überhaupt durchführen zu können, mußte im Kellergeschoß für die Hängebahn ein großes *Pufferlager* erstellt werden, eine Art von Bahnhof also, wo die aus der Anlieferung nach unten beförderten Container auf Abruf, dabei aber sich langsam vorwärtsbewegend, warten. Von der Schalttafel aus also werden die Containerzüge zusammengestellt; Normalweg und Expreßweg vereinigen sich an einer bestimmten Weichenstelle. Die Container fahren nun hintereinander her, werden in einen Lift geschoben, mit dem sie in den ersten Stock zur Aussortierung hochschweben, und hier werden sie entleert. Die leeren Container kehren an einer anderen Schiene der Hängebahn zur Spedition zurück.

Der Waschprozeß

Die Aussortierung der Schmutzwäsche erfolgt an Laufbahnen, die kühlerartig ausgebildet sind, und zwar in der Art, daß die Wäsche aus den Plastiksäcken in Behälter umgelagert wird, die je zwölf Kilo fassen; je zwei dieser Behälter entleeren ihren Inhalt gemeinsam in die *Fallschächte,* die aus dem ersten Stockwerk direkt in die Waschautomaten im Erdgeschoß führen. Die Bänder, auf denen die Sortierbehälter laufen, sind auf den von den Waschautomaten im untern Geschoß angegebenen Takt geschaltet, so daß sich im ganzen Prozeß des Waschens, von der Aussortierung an bis zum Ausspülen der gewaschenen Wäsche, eine Harmonisierung ergibt.

Der *Sortierraum ist vollklimatisiert,* um dem hier arbeitenden Personal die besten Arbeitsbedingungen zu verschaffen und die Gefährdung durch Bakterien, die mit der Wäsche eingeschleppt werden, auszuschließen. Für Frauen und Männer sind hier denn auch eigene Garderoben und Duschräume eingerichtet, und der Arbeitsraum selbst kann nur durch eine Schleuse betreten werden.

Der Weg der Wäsche geht aus dem Sortierraum also durch die Fallschächte in die Waschautomaten. Vier solcher Automaten, sogenannte *Reihenwaschmaschinen,* sind vorläufig aufgestellt. Eine Reihe umfaßt sieben hintereinander gekoppelte Automaten, in denen die Wäsche vom Vorwaschen bis zum letzten Spülen die für die Reinigung vorgesehenen Etappen durchmacht. In Gegenrichtung zur Wäsche, die sich von Automat 1 bis Automat 7 bewegt, strömt das Heißwasser durch die Reihe; das heißeste Wasser, 90grädig, strömt in den Spülautomaten, Nr. 7, ein, und bis es beim hintersten Automaten, Nr. 1, angelangt ist, wo das Vorwaschen vor sich geht, ist es auf die dort erforderliche Temperatur abgekühlt.

Der Waschprozeß nimmt ungefähr dreißig Minuten in Anspruch. Weitere fünfzehn Minuten vergehen, während die Wäsche, nachdem sie aus dem Spülautomaten herausgetreten ist, in einer *Preßtrommel* zu kompakten Paketen — je zu fünfzig Kilogramm — zusammengedrückt wird und in dieser Form in den *Tumbler* gelangt, wo sie ausgeschleudert und bügelfertig getrocknet wird. Vom Tumbler geht der Weg nun weiter in den halbautomatisch betriebenen Arbeitsbereich, zu den Mangeln oder, je nach Wäscheart, zu den Bügelautomaten, die es in verschiedenster Art und für die verschiedensten Bedürfnisse, entlang an einer automatisierten Förderstraße, gibt. Zu diesen Bügelautomaten gelangt auch die *Kleinwäsche,* die in den in einem besonderen Raum aufgestellten «normalen», aber selbstverständlich noch immer mehr als haushaltsgroßen Automaten gewaschen wird.

Die gebügelte, gepreßte oder gemangelte Wäsche nähert sich in Behältern dem *Verpackungsstand.* Hier wird sie in Plastikbeutel, die automatisch in einem Schmelzvorgang versiegelt werden, verpackt. In den bereitstehenden Containern aufgeschichtet, tritt sie schließlich in diesen mit den Camions den Rückweg ins Krankenhaus an.

Wärme- und Wasserspenden

Allein schon dieser Beschrieb der Wäscheorganisation macht klar, welch komplexe technische Einrichtungen das Unternehmen einer Zentralwäscherei von dieser Größe voraussetzt. Einen gewichtigen Platz im Untergeschoß nimmt natürlich die Wärmeanlage ein. Das Kuriosum dieser Anlage ist, daß sie keine eigene Heizvorrichtung besitzt. Vielmehr wird die Wärme in Form von Dampf von der benachbarten *Kehrichtverbrennungsanlage der Stadt Zürich* geliefert. Auch das für die Wäscherei benötigte Wasser stammt von nebenan; es ist das für die Verbrennungsanlage Kühlwasser, das abgegeben wird. In der Wäscherei selbst befinden sich nur die für die Wärmeumwandlung und die Wasseraufbereitung erforderlichen Einrichtungen.

Diese Lieferung von Wärme und Wasser weist eine sinnvolle Zusammenarbeit zweier benachbarter, im Dienst der öffentlichen Hygiene und Dienstleistung stehender Betriebe aus. Die von der Kehrichtverbrennungsanlage erzeugte Wärme wird nutzbringend angewendet, und das Kühlwasser wird nicht ungenutzt zum Abwasser. Diese Kooperation macht denn auch zu einem Teil die Wirtschaftlichkeit der Zentralwäscherei aus, die anderseits, bei aller Perfektionierung der Anlage, in ihrer baulichen Konstruktion und Materialwahl nach dem Wunsch der größten Preisgünstigkeit erstellt worden ist.

Besuchstag an der Universität

idu. Im Zusammenhang mit der 134. Stiftungsfeier der Universität öffnen auch dieses Jahr wieder vier Institute und Seminarien am *Samstag, dem 22. April,* ihre Tore zur öffentlichen Besichtigung.

Das *Biochemische Institut* (Zürichbergstraße Nummer 4) ist geöffnet von 9 bis 12 und 14 bis 17 Uhr. Eine Ausstellung und Demonstrationen orientieren über das Arbeitsgebiet des Instituts. Das *Röntgendiagnostische Zentralinstitut* (Rämistraße 100) steht für die Besucher von 10 bis 17 Uhr durchgehend offen. Es finden gruppenweise Führungen sowie Demonstrationen statt. (Besammlung in der Eingangshalle des Kantonsspitals.) Im *Klassisch-philologischen Seminar* (Florhofgasse 11), das von 9 bis 17 Uhr durchgehend geöffnet ist, werden die Besucher über das Studium der Klassischen Philologie orientiert und von Assistenten durch die Seminarräume geführt. Das *Deutsche Seminar* (Zürichbergstraße 8) ist von 8 bis 12 Uhr geöffnet. Auch hier erhalten die Besucher unter der Führung von Assistenten Einblick in die aus dem Seminar erwachsenen Forschungen.

In allen vier Instituten und Seminarien werden Fachvertreter anwesend sein, um die Besucher über die im Gange befindlichen Arbeiten zu orientieren und alle gewünschten Auskünfte zu erteilen.

Finnisch-schweizerische Freundschaftsbesuche

ag Anläßlich eines Mittagessens, zu dem der Stadtpräsident von Zürich, *Dr. Sigmund Widmer,* eingeladen hatte, überbrachte der stellvertretende Bürgermeister von Helsinki, *Veikko Jarvinen,* die Grüße seiner Stadt sowie ein Buchgeschenk. Er gehörte mit weiteren Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens und der Presse einer Delegation aus Finnland an, die im Zusammenhang mit der Wiederaufnahme der regelmäßigen Kursverbindungen zwischen Helsinki und Zürich durch die Luftverkehrsgesellschaft Finnair und Swissair gegenwärtig in der Schweiz weilt.

Das Glasdach der Börse

Keine weitere Einsturzgefahr

up Die Börsengeschäfte an der Zürcher Börse konnten am Mittwoch normal abgewickelt werden, nachdem Fachleute erklärt hatten, daß jetzt keine Gefahr mehr bestehe, daß weitere Teile des Glasdaches einstürzen. Ein Adjunkt des kantonalen Hochbauamtes prüfte die Angelegenheit am Mittwoch vor Beginn der Börsensitzung an Ort und Stelle und sicherte zu, daß keine weitere Einsturzgefahr drohe, daß die Sitzung ohne weiteres durchgeführt werden könne.

Wie vom Börsensekretär zu erfahren war, soll das Glasdach der Börse schon lange nicht mehr in Ordnung gewesen sein. Es habe schon im vorletzten Sommer nicht mehr richtig bewässert werden können. Die Bewässerung diente in den Sommermonaten, zusätzlich zu den gezogenen Storen, als Kühlung für den unter dem Dach liegenden Börsensaal. Die kantonale Finanzdirektion und die kantonale Baudirektion hätten schon vor längerer Zeit zugesagt, das Dach zu erneuern und seien auch im Besitze eines entsprechenden Projektes. Wie der Börsensekretär weiter ausführte, sei zu hoffen, daß mit der Ausführung dieses Projektes demnächst begonnen werde, denn nach dem Vorfall vom Dienstag könnten jetzt auch die Storen nicht mehr eingezogen werden, so daß im Börsensaal mit dem Einzug sommerlicher Temperaturen bald einmal «Treibhaushitze» herrschen werde.

Verkehrsunfälle im Februar

(Mitg.) Im Februar 1967 ereigneten sich auf Stadtgebiet 9 Straßenverkehrsunfälle mehr als im entsprechenden Vorjahresmonat. Diese Zunahme um 1,6 Prozent entspricht. Dem Statistischen Amt wurden von der Stadtpolizei insgesamt 570 *Verkehrsunfälle* gemeldet (Februar 1966: 561). Davon waren 109 (103) Bagatellunfälle nur mit Sachschaden bis zu höchstens 200 Franken. Unter allen Tagen des Berichtsmonats stand der *24. Februar (Freitag)* mit 30 Unfällen an der Spitze, gefolgt vom 4. Februar (Samstag) mit 29 Unfällen. Die Zahl der Verletzten und Getöteten war mit 11 am 7. Februar (Dienstag) am größten. Der unfallärmste Tag des Berichtsmonats war der 26. Februar (Sonntag) mit 8 Unfällen.

Von den nach Abzug der Bagatellunfälle verbleibenden 461 (458) Verkehrsunfällen verliefen 339 (309) ohne *Personenverletzungen.* Demgegenüber wurden bei 119 (147) Straßenverkehrsunfällen im ganzen 145 (161) Personen verletzt, und zwar 83 (81) leicht und 62 (80) schwer. Bei 3 (2) Straßenverkehrsunfällen wurden 3 (2) Personen getötet, nämlich 2 Personenwagenlenker sowie 1 Fußgänger.

An allen im Berichtsmonat erfaßten Verkehrsunfällen waren *beteiligt:* 720 Personenwagen (davon 47 Taxi), 99 andere Automobile wie Lieferwagen, Lastwagen usw., 41 Motorräder einschließlich Roller, 25 Motorfahrräder und Fahrräder, 74 übrige und unbekannte Fahrzeuge sowie 54 Fußgänger. Von den rund 950 an Unfällen beteiligten Fahrzeuglenkern waren 25 angetrunken (mindestens 0,8 ‰ Alkoholgehalt im Blut). Führerflucht wurde bei 77 Unfällen (davon 41 Bagatellunfälle) gemeldet.

Bei den durch Automobillenker bewirkten Unfällen waren die häufigsten Ursachen *Mißachtung des Rechtsvortritts,* Unaufmerksamkeit des Fahrzeuglenkers und mangelnde Vorsicht beim Hintereinanderfahren. Bei Unfällen, die durch Lenker von Motorrädern, Rollern, Motorfahrrädern und Fahrrädern verursacht wurden, stand ebenfalls Mißachtung des Rechtsvortritts an erster Stelle. Bei den Fußgängern bildeten das *unvorsichtige Ueberqueren der Fahrbahn* sowie das Springen über die Fahrbahn die häufigsten Unfallursachen. Der bei den Unfällen des Berichtsmonats verursachte *Sachschaden* wird auf 895 000 (706 000) Franken geschätzt.

Polizei-Journal

Kolonnenfahrer schwer verletzt

⊙ Als gestern am frühen Vormittag ein Automobilist von der Rämistrasse her auf der Hottingerstrasse nach links durch eine Lücke der Richtung stadteinwärts stehenden Kolonne in die Wolfbachstrasse abbog, kollidierte er mit einem Motorrad, dessen 22jähriger Lenker der stehenden Kolonne rechts vorgefahren war. Der junge Mann erlitt beim Sturz schwere offene Knieverletzungen.

Baugerüst zusammengestürzt

⊙ An der hofseitigen Fassade des Hauses Säntisstrasse 18 ist gestern vormittag ein Rohr-Baugerüst zusammengestürzt, wobei ein Arbeiter ziemlich schwer verletzt wurde und ein Schaden von 25 000 Franken entstand. Der Arbeiter stand auf der Höhe des dritten Stockwerkes auf dem Gerüst und entfernte mit einem elektrischen Spitzhammer den alten Verputz. Als er den Hammer gegen die Hausmauer stemmte, löste sich das ganze Rohrgerüst (zirka 130 Quadratmeter) aus der Verankerung und stürzte gegen ein 8,6 Meter entfernt stehendes Fabrikgebäude. Der Arbeiter stürzte mit dem Gerüst zirka 9 Meter tief ab; er erlitt einen Vorderarmbruch, äusserliche Kopfverletzungen und Schürfungen und Quetschungen am ganzen Körper. Der Schaden am Gerüst macht 6000 Franken aus, der Schaden am Fabrikgebäude Fr. 10 000 und an einem Auto 9000 Franken. Das grosse Gerüst war mit sieben Spitzdübeln an der Hausmauer befestigt. Offenbar waren die Spezialdübel im schlechten Mauerwerk überdacht und durch Umfassungswände vor der Witterung geschützt. Das Untergeschoss ist für gekühlte und ungekühlte Lagerräume bestimmt und ist mit Warenaufzügen mit der Hauptumschlagsebene im Erdgeschoss verbunden. Das Untergeschoss ist aber auch durch eine unterirdische, mit Lastwagen befahrbare Strasse erschlossen. Mit dem zwei bis drei Jahre dauernden Bau kann allenfalls im November 1976 begonnen werden.

Kostenverteilung und Finanzierungsplan

haben, so Neuenschwander weiter, einiges zu reden gegeben. Allgemein begrüsste man als Bauträgerin eine gemischtwirtschaftliche Aktiengesellschaft. Nur diese sei am besten geeignet, die Realisierung des Marktes rechtlich und finanziell sicherzustellen und der Oeffentlichkeit ein angemessenes Mitspracherecht zu garantieren. Neben der Stadt Zürich und den SBB sollen sich die Zürcher Engrosmarkt AG (ZEMAG) und die Zürcher Transport AG beteiligen. Während die regierungsrätliche Vorlage ursprünglich keine Beteiligung des Kantons am Aktienkapital vorsah, beantragte die einstimmige Kommission, sich wie die SBB mit 825 000 Franken zu beteiligen. Abschliessend bat Neuenschwander den Rat, auf die Vorlage einzutreten und dem einstimmig abgeänderten Dispositiv zuzustimmen. Auch gab er die Zustimmung der SVP/BGB-Fraktion bekannt.

Höhere Beteiligung am Aktienkapital

Während das Projekt als solches im Rat unbestritten blieb, plädierte die sozialdemokratische Fraktion vor allem für eine höhere kantonale Beteiligung am Aktienkapital und für den festen Einsitz von wenigstens zwei kantonalen Vertretern im Verwaltungsrat der Bauherrin. Ihr Sprecher Eugen Spühler beantragte eine Beteiligung von maximal 1,825 Mio Franken am gesamten Aktienkapital von 6,3 Mio Franken. Begründet wurde dieser Antrag mit dem Hinweis, die Einflussnahme der öffentlichen Hand sei im Vergleich zu ihrem finanziellen Engagement zu klein. Vor allem verwahrte sie sich gegen eine Beteiligung der Zürcher Transport AG. In diesem Zusammenhang sprach Franz Schumacher gar von einer «Lobbygesellschaft», deren private Interessen es zu bekämpfen gelte. Es zieme sich ferner für den Kanton nicht, alles zu verschenken und nichts zu erhalten. Unwidersprochen blieb die Vorlage von den Sprechern der FdP, CVP, LdU und EVP; sie betonten verschiedentlich die Wichtigkeit der Vorlage zur Erhaltung unserer Quartierläden und rechtfertigten die finanzielle Aufschlüsselung. Einzig Willy Walker (LdU) bedauerte, dass 149 Schrebergärten dem Engrosmarkt weichen müssten, und bat die Regierung, für raschen Realersatz zu sorgen. In der Abstimmung unterlag der SP-Antrag mit 112 gegen 46 Stimmen. Dem Kredit von 5 Mio Franken als Staatsbeitrag an den Bau einer Gemüse- und Früchte-Engros-Markthalle in der Herdern mit Kosten von über 38 Mio Franken stimmte der Rat schliesslich mit 144 gegen 3 Stimmen zu.

Keine Kompetenz beim Nationalstrassenbau

ba. Der Kantonsrat lehnte mit 83 gegen 51 Stimmen eine Motion von Heidi von Rechenberg (SP) ab, in welcher der Regierungsrat ersucht wird, eine Projekt- und Kreditvorlage über eine unterirdische Führung der Nordumfahrung im Abschnitt Thurgauerstrasse—Anhöhe «Asp» sowie zwischen der Schutzzone des Chatzensees und Unteraffoltern im Gebiete des Horensteins dem Kantonsrat zu unterbreiten. Regierung und Ratsmehrheit waren der Auffassung, dass die Motion dem Gesetz über die Organisation und Geschäftsordnung des Kantonsrates widerspreche, da ein solcher Auftrag in die Kompetenzen des Bundes eingreife. Mit 87 gegen 37 Stimmen lehnte der Rat schliesslich ein Postulat von Franz Schumacher (SP) über die Vergebung von Bauarbeiten ab.

Vor einer Woche begründete der Regierungsrat seine ablehnende Haltung damit, der Kantonsrat sei nach den einschlägigen Bestimmungen über den Nationalstrassenbau unter keinem Titel befugt, über Nationalstrassenprojekte Beschlüsse zu fassen. Auch zur Verabschiedung von Krediten für Nationalstrassenbauvorhaben sei er nur unter sehr einschränkenden Voraussetzungen allenfalls zuständig. Nur wenn die begehrte Ueberdeckung nicht als nationalstrassenbedingte Massnahme anerkannt und sofern der Bundesrat ihr gleichwohl unter Vorbehalt der Selbstfinanzierung durch den Kanton oder die betroffenen Gemeinden zustimmen würde, könne sich die Frage einer Kreditvorlage an den Kantonsrat stellen. Der Kantonsrat hätte aber nur über den Kredit, niemals jedoch über das von den Bundesbehörden zu beschliessende abgeänderte Projekt zu entscheiden.

Präjudizierung künftiger Entscheide

Während in der Diskussion sozialdemokratische Sprecher für eine extensive Interpretation der einschlägigen Bestimmungen votierten, erachteten die Sprecher der bürgerlichen Parteien eine Ueberweisung nicht nur als rechtswidrig, sondern auch als eine Präjudizierung künftiger Entscheide im Nationalstrassenbau. Im einzelnen betonte Hans Eberle (CVP), eine teilweise Untertunnelung der Nordumfahrung stelle wohl die idealste Lösung dar, doch habe sie mit Realpolitik nichts zu tun. Sie koste ein Mehrfaches der heute projektierten Führung. Auch bezweifelte er die Notwendigkeit einer unterirdischen Führung, denn die Nordumfahrung führe grösstenteils durch die Freihaltezone. Ferner warnte Eberle vor einem Präjudizfall für den gesamtschweizerischen Nationalstrassenbau. Konträrer Meinung war Armand Meyer (SP), der der regierungsrätlichen Auffassung, das Projektierungsverfahren sei reine Bundessache, heftig widersprach. Vielmehr stünde es dem Kanton zu, konkrete Pläne auszuarbeiten und dem Bund zur Genehmigung vorzulegen.

Ernst Reimann (SP) fand, die Motion sollte aus Protest gegen die regierungsrätliche Projektierungspolitik überwiesen werden, und Heinrich Häberling (FdP) wandte sich gegen die Absicht der Motionärin, für Nationalstrassenbauvorhaben auch öffentliche Gelder einzusetzen. Da der Kantonsrat nur über den Kredit, niemals jedoch über das von den Bundesbehörden zu beschliessende abgeänderte Projekt befinden kann, schlug Eugen Spühler (SP) vor, über die in der Motion verlangten Projekt- und Kreditvorlage separat abzustimmen. Sein Antrag unterlag jedoch mit 77 gegen 44 Stimmen.

Weitere Voten betrafen die Unzertrennlichkeit von Kredit- und Projektvorlage (Franz Schumacher, SP) sowie die Gefahr der Auflösung der Kompetenzordnung und damit das Abrutschen in eine plebiszitäre Demokratie (Martin Hass, FdP). Die Motionärin war entgegen verschiedener Votanten nicht bereit, ihre Motion in ein Postulat zu verwandeln. Vielmehr sei es höchste Zeit, dass mit der Ueberweisung der Motion ein Präjudiz geschaffen werde. In der Abstimmung lehnte der Rat die Motion mit 83 gegen 51 Stimmen ab.

Vergebung von Bauarbeiten

Schliesslich schickte der Rat mit 87 gegen 37 Stimmen ein Postulat von Franz Schumacher (SP) über die Vergebung von Bauarbeiten ab. Der Postulant hatte verlangt, dass bei der Vergebung von Arbeiten gesamtarbeitsvertraglich sowie andere Lohn- und Leistungsdifferenzen zwischen ausserkantonalen und kantonalen Bewerbern besonders berücksichtigt und die Vergebungspreise auch Unterakkordanten verbindlich zu erklären seien. Nach Meinung von Baudirektor Alois Günthard kann es nicht Aufgabe der Vergebungsinstanzen sein, die lokalen, regionalen und kantonalen Gesamtarbeitsverträge der verschiedenen Branchen auf ihren Inhalt, insbesondere auf die von den Arbeitnehmern und Arbeitgebern getroffenen Vereinbarungen über Löhne und Sozialleistungen, zu untersuchen und, je nach Ergebnis, über die Vergebungspraxis in die Vertragsfreiheit der Sozialpartner einzugreifen. Ein solches Vorgehen entspräche dem Sinn und Geist der eidgenössischen Regelung nicht und müsste den sozialen Frieden unweigerlich gefährden. Ferner dürfen gemäss den kantonalen Werkverträgen Unterakkordanten nur mit ausdrücklicher Zustimmung des Bauherrn beschäftigt werden. Die Vergebungsbestimmungen gelten in gleicher Weise auch für Unterakkordanten.

Zentralwäscherei floriert

(sda) Die Zentralwäscherei Zürich hat 1975 fast 3,9 Mio kg Wäsche (Vorjahr 3,3 Mio) mit einem Gesamterlös von 9,1 Mio Franken fakturiert, wobei an die Staatskasse 2,7 Mio Franken abgeliefert werden konnten.

Im Berichtsjahr der kantonalen Direktion des Gesundheitswesens figuriert neu die vertragliche Zusammenarbeit mit der Wäscherei Thalwil AG, die laufend Spitalwäsche übernimmt. Der um 551 941 Kilo grössere Wäscheanfall ist teilweise auf die Neueröffnung von Krankenhäusern wie Sanitas in Kilchberg zurückzuführen, doch stammt die gröste Zunahme von rund 370 000 kg aus dem Kantonsspital Zürich, dessen Wäsche nicht mehr ausschliesslich in der Strafanstalt Regensdorf gewaschen werden konnte.

Mit der Verbindung von Alterswohnungen mit einem Altersheim können eine Anzahl gemeinschaftlicher Räume für beide Bauten gemeinsam benützt werden. Zudem wird eine eventuelle Uebersiedlung des alternden Mitbürgers von der Alterswohnung in das auf demselben Areal sich befindliche Altersheim erleichtert. Die Alterswohnungen umfassen zehn Zweizimmer-Wohnungen und 29 Einzimmerwohnungen. Die Einzimmerwohnungen kosten monatlich 330 Franken (inklusive Nebenkosten) und die Zweizimmerwohnungen 425 Franken im Erdgeschoss. Für je ein oberes Stockwerk kommen fünf Franken Zuschlag hinzu. Im Altersheim wohnen zurzeit 46 Pensionäre (drei sechs Pensionäre im Personalhaus kommen, weil ein Teil des Personals lieber auswärts wohnt. Die Kosten für die Altersheim-Insassen kommen täglich auf 23 bis 45 Franken zu stehen, abgestuft nach Einkommen.

Bequem — heimelig — geräumig

Ein Gang durch das Alterszentrum vermittelt einen wohltuenden Eindruck. Bequeme, stufenlose und rollstuhlgängige Fusswege verbinden nicht nur die Trakte, sondern auch die anliegenden Strassen miteinander. Die Gemeinschaftsanlagen sind warm und heimelig. Die geräumigen Zimmer haben Orientierung nach Südosten mit freier, unüberbaubarer Sicht auf

Grünes Licht für eine Engros-Markthalle

ba. Mit 144 gegen 3 Stimmen bewilligte der Kantonsrat an seiner gestrigen Sitzung einen A-fonds-perdu-Kredit von 5 Mio Franken für den Gemüse- und Früchte-Engrosmarkt im Zürcher Herdernquartier. Umstritten war bei der Beratung die Beteiligung des Kantons am Aktienkapital der zu gründenden Engrosmarkt-Immobiliengesellschaft. Während die einstimmige kantonsrätliche Kommission eine Beteiligung von 825 000 Franken beantragte, vertrat die SP-Fraktion die Auffassung, der Kanton Zürich müsste sich mit maximal 1,825 Mio Franken am gesamten Aktienkapital von 6,3 Mio Franken beteiligen. Ferner schlug sie vor, der Kanton Zürich müsste wenigstens zwei Sitze im Verwaltungsrat der Bauherrin, der Engrosmarkt-Immobiliengesellschaft, belegen. Nach längerer Diskussion entschied sich der Rat mehrheitlich für den Antrag der kantonsrätlichen Kommission, den Kanton am Aktienkapital mit 825 000 Franken zu beteiligen, dies unter dem Vorbehalt, dass sich die Stadt Zürich mit 1,65 Mio Franken und die Bundesbahnen ebenfalls mit 825 000 Franken engagieren. Der Beitrag des Kantons von 5 Mio Franken wird unter dem Vorbehalt gewährt, dass die Stadt Zürich und die SBB zusammen einen Betrag von 8 Mio Franken erbringen.

Zu Beginn seines Eintretensreferates streifte Kommissionspräsident Willy Neuenschwander (SVP) stichwortartig die Vorgeschichte um eine Engros-Markthalle für Zürich. So wurde 1937 die Genossenschaft Zürcher Engros-Markthalle (ZEMAG) mit dem Ziel gegründet, ein modernes Marktzentrum zu realisieren. Erste Studien bezogen sich auf das Gebiet Herdern, später folgten Vorprojekte auf einem SBB-eigenen Areal an der Hohlstrasse. 1959 vertrat die Stadt Zürich die Auffassung, selbst die Bauherrschaft übernehmen zu müssen. Nach verschiedenen möglichen Standorten wurde schliesslich wieder in der Herdern projektiert. Weiter hemmten organisatorische Schwier

Grossbrand in der Kantonalen Zentralwäscherei

Sachschaden in der Höhe von gegen 2 Millionen Franken

Blick in die völlig zerstörte Pressbüglerei; hier oder im darunter liegenden Hohlboden muss der Brand ausgebrochen sein.

z In der *Pressbüglerei* der *Kantonalen Zentralwäscherei* an der *Neugasse 242* ist in der Nacht auf Freitag Feuer ausgebrochen. Der betreffende Hallenteil brannte vollständig aus. Der Sachschaden dürfte sich nach ersten groben Schätzungen auf *gegen 2 Millionen Franken* beziffern.

Alarm nach Mitternacht

Der Alarm wurde am Freitag morgen früh, punkt 0 Uhr 29, von *Anwohnern* der an der Neugasse 242 domizilierten Kantonalen Zentralwäscherei ausgelöst. In kurzer Reihenfolge trafen daraufhin *zwei Löschzüge* der städtischen Brandwache an Ort und Stelle ein, wo sich nach den Worten des zuständigen Kommandanten folgendes Bild bot: Die ganze 38 mal 80 Meter grosse und etwa 8 Meter hohe Halle stand voll beissenden Rauches; aus dem Hohlboden unter der Pressbüglerei sowie aus dem Dach — einem sogenannten Sägedach — schlugen Flammen. Die wegen des Rauches *mit Gasschutzgeräten ausgerüsteten Feuerwehrmänner* führten von zwei Seiten her Wasserleitungen zum Brandherd hin und versuchten zu verhindern, dass die Flammen weiter um sich griffen.

Die meisten Bügelmaschinen zerstört

Wie ein Augenschein am Freitag vormittag zeigte, wurden durch den Brand die meisten Pressbügelmaschinen vollständig zerstört. Von der durchlöcherten Decke hangen Ueberreste oder angesengte Teile von Isolationsmaterial herunter; alle Fensterscheiben sind geborsten oder von den Feuerwehrmännern eingeschlagen worden, damit der Rauch abziehen konnte. An den russgeschwärzten Wänden klebt in Fetzen, was von den Kunststoffverkleidungen der elektrischen Leitungen übriggeblieben ist.

Die Untersuchungen der Spezialisten des Wissenschaftlichen Dienstes der Stadtpolizei laufen zurzeit auf Hochtouren. Nach den ersten Ermittlungen muss das Feuer entweder in der *Pressbüglerei*, wo in der Brandnacht auf kleinen Wagen frisch gewaschene Wäsche bereitlag, die am andern Morgen hätte gebügelt werden müssen, oder im darunter liegenden *Hohlboden* ausgebrochen sein, wo die Leitungen für Pressluft, Wasser, Dampf, Kondensate und elektrischen Strom liegen. Als Brandursache könnte eine technische Störung in Frage kommen. Nach Auskunft des Betriebsleiters der Grosswäscherei war in dem vom Brand betroffenen Teil der Anlage *keine Brandalarmanlage* installiert. Der Nachtwächter des Betriebes will auf seinem Rundgang, den er um 22 Uhr absolviert hatte, nichts Aussergewöhnliches festgestellt haben.

Uebergangsregelung

Bei der Zentralwäscherei an der Neugasse 242 handelt es sich um einen kantonalen Betrieb, in dem die Wäsche für *rund 30 Spitäler und Heilanstalten* besorgt wird. In der vom Brand teilweise zerstörten Halle sind ausser den Bügelmaschinen auch die Waschmaschinen, die Mangen, die Faltmaschinen und die Grosstumbler installiert. Am selben Ort ist zudem die Speditionsabteilung untergebracht. Da für längere Zeit an einen geregelten Ablauf der Arbeit nicht zu denken ist, eingegangene Verpflichtungen aber eingehalten werden müssen, hat die Betriebsleitung der Kantonalen Zentralwäscherei mit einer *privaten Grosswäscherei in Thalwil* Uebergangsregelungen getroffen. So wird ein Teil der 150 an der Neugasse beschäftigten Mitarbeiter während dieser Improvisationsphase in dem Thalwiler Unternehmen arbeiten, das aus diesem Grund bereits einen *Dreischichtenbetrieb* eingeführt hat. Auf diese Weise hofft man, das tägliche Arbeitspensum in fast normalem Tempo bewältigen zu können.

«Zürichtal» auf der Halbinsel Krim

Eine kulturgeschichtliche Fragestunde mit dem Stadtpräsidenten

sdl. Mit einer allgemeinen Fragestunde hat Stadtpräsident *Dr. Sigmund Widmer* in der Halle des Stadthauses seine Vortragsreihe zu Themen aus der stadtzürcherischen Kulturgeschichte vorläufig abgeschlossen. Er verabschiedete sich von seinen Zuhörern, die in erfreulich stattlicher Zahl erschienen waren, mit dem Versprechen, seine Vortragstätigkeit bei Gelegenheit wieder aufzunehmen.

Vor dem Anlass war das Publikum in Inseraten eingeladen worden, «allfällige Fragen bis Mittwoch abend 17 Uhr im Vorzimmer des Stadtpräsidenten im Stadthaus schriftlich abzugeben». Viel traf aber im Stadthaus nicht ein; glücklicherweise nicht, möchte man sagen, denn diesem Umstand ist es zu danken, dass Widmer bei der Beantwortung der Frage nach *Zürcher Auswanderern* breit ausholen konnte.

Dabei erfuhr man beispielsweise, dass *Hans Kaspar Zoller* und *Hans Felix Escher* die beiden ersten Zürcher waren, die in die *Neue Welt* auswanderten. Die beiden Abenteurer unternahmen Ende des 16. Jahrhunderts eine Reise nach England. Auf der Rückreise hörten sie im Hafen von Dieppe, dass der damals weit herum bekannte französische Kapitän *Russell* eben im Begriffe stand, mit vier Schiffen nach Brasilien zu segeln. Die beiden Zürcher heuerten bei Russell als Soldaten an und betraten 1597 nach einer langen Reise brasilianischen Boden. Zoller führte während der Reise und während des Aufenthaltes in Brasilien ein Tagebuch, worin er unter anderem seine erste Begegnung mit Eingeborenen schildert. Er war der Meinung, diese müssten gehörig dumm sein, dass sie für ein «Fazzenettli» eine Ziege tauschen. Zoller und Escher kehrten unversehrt in ihre Heimat zurück.

Ausführlich erzählte Widmer daraufhin von der während des 19. Jahrhunderts in voller Blüte stehenden Zürcher Kolonie auf der *Halbinsel Krim*. 1802 erwirkte *Hans Kaspar Escher* — es handelt sich dabei um den Grossvater Alfred Eschers —, der nach geschäftlichen Misserfolgen in Zürich als Major in russische Dienste trat, die offizielle Erlaubnis des Zarenhofes, eine grössere Gruppe von Schweizer Auswanderern auf die Halbinsel Krim zu führen. Escher handelte mit den Russen ungewohnt grosszügige Bedingungen aus: Jede Auswandererfamilie sollte vom Hof rund 70 Hektaren Land sowie eine finanzielle Starthilfe erhalten; während 15 Jahren mussten sie keine Steuern entrichten; die Schweizer durften ihre eigene Rechtsprechung beibehalten, und schliesslich sollten sie das Recht haben, jederzeit wieder aus Russland wegzuziehen und dabei das gesamte Vermögen mitzunehmen.

1803 begab sich eine Gruppe von auswanderungswilligen Zürchern — die meisten stammten aus dem *Knonaueramt* — auf die beschwerliche Reise. An Ostern des Jahres 1805 erreichten die Ueberlebenden — unterwegs hatte eine Pokkenepidemie die Reihen der «Aemtler» gelichtet — die Steppengebiete der Krim, wo man sich unverzüglich an die grosse Aufgabe machte: Es entstand die Siedlung «Zürichtal»; Getreidefelder und Rebberge verwandelten die einst öde Steppe in ein blühendes Paradies. Um die Mitte des letzten Jahrhunderts wurde «Zürichtal» auf der Halbinsel Krim auch unter Schweizer Getreideimporteuren zum Begriff, man begann sich nämlich die Getreideernten der «Krim-Aemtler» zu sichern, indem man mit ihnen Getreidelieferungsverträge abschloss. Erst der Erste Weltkrieg und die russischen Revolutionswirren setzten «Zürichtal» ein Ende. Einzelne Nachkommen der Auswanderer kehrten in die Schweiz zurück, andere wurden nach Sibirien verschleppt, und die Siedlung zerfiel.

2266 Arbeitslose im Mai

Das Städtische Arbeitsamt teilt mit:

Am Stichtag (25. Mai) waren beim Städtischen Arbeitsamt Zürich insgesamt 2266 ganzarbeitslose Stellensuchende (595 Frauen und 1671 Männer), d. h. *49 Frauen und 202 Männer weniger* als im Vormonat gemeldet. 545 Frauen und 1583 Männer waren gegen Arbeitslosigkeit versichert.

Zur Vermittlung waren im Monat Mai 3118 Personen (837 Frauen und 2281 Männer) gemeldet, d. h. 38 Frauen und 89 Männer weniger als im Vormonat. Der Beratungs- und Vermittlungsstelle für Dauerstellen wurden im Berichtsmonat 329 offene Stellen bekanntgegeben, 152 Stellen konnten besetzt werden (50 Frauen, 102 Männer). Der Beratungs- und Vermittlungsstelle für Teilzeit- und Temporärarbeit wurden 31 offene Stellen gemeldet. Von 102 Stellensuchenden (73 Frauen und 29 Männer) konnten deren 16 (14 Frauen und 2 Männer) vermittelt werden.

Im *April* waren in *154 Betrieben* insgesamt 3905 Arbeitnehmer (1066 Frauen und 2839 Männer) von Teilarbeitslosigkeit infolge Kurzarbeit betroffen, wobei total 93 942 Arbeitsstunden ausfielen.

Abstimmungsparolen

Nein der SVP zur Alimentenbevorschussung

(Mitg.) Der *Vorstand* der *SVP-BGB-Stadtpartei* hat für die zur Gemeindeabstimmung gelangende Vorlage über eine *Erweiterung der Kompetenzen des Stadtrates* deutlich die Nein-Parole beschlossen. Nach einem befürwortenden Referat von Stadtrat Jakob Baur und den Ausführungen von Gemeinderat Heinz Hess, der für Ablehnung eintrat, kam der Vorstand zur Ueberzeugung, dass eine Kompetenzerweiterung an den Stadtrat eine weitere *Schmälerung der Kontrollrechte* des Gemeinderates und damit im weiteren Sinne auch der Stimmbürger bedeutet. Die SVP/BGB wäre mit der Vorlage einverstanden gewesen, wenn sich die Kompetenzerweiterung auf Kaufgeschäfte beschränkt hätte, die in den Voranschlägen zu beschlossenen Bauten enthalten sind. Die Freigabe von dringenden Geschäften in die Kompetenz des Stadtrates ist gefährlich, weil sich praktisch für jedes Liegenschaftengeschäft ein Dringlichkeitsgrund finden lässt.

Die Vorlage über die *Bevorschussung von Alimentenzahlungen* wurde auf Grund eines Referates von *Otto Eisenring* ebenfalls zur *Ablehnung* empfohlen. Wenn auch der gut gemeinte soziale Charakter der Vorlage beeindruckt, befürchtet der Vorstand eine weitere Aufblähung der Administration des Sozialamtes, sowohl für die Auszahlung als auch für die mühsame Eintreibung dieser Alimente. Es ist auch damit zu rechnen, dass die Stadt Zürich als weiterer Anziehungspunkt für Sozialfälle wirkt, da die Vorlage keine Karenzfrist bezüglich einer minimalen Wohnsitzdauer in der Stadt Zürich vorsieht. Im weiteren wird die Zahlungsmoral für familiäre Verpflichtungen untergraben, wenn Alimentsverpflichtete die Gewissheit haben, dass die Alimente ohnehin von der Stadt bezahlt werden.

Dem Bau des *Primarschulhauses Isengrind* wurde ohne Diskussion *zugestimmt*.

Drei Ja der EVP

(Mitg.) Der Vorstand der Stadtpartei der *Evangelischen Volkspartei* hat beschlossen, für die drei städtischen Vorlagen *Annahme* zu empfehlen. Der Stadtvorstand begrüsst die Erstellung von Schulhäusern in den neuen Quartieren, wenn diese unter anderem dazu beitragen, den Schulweg für die Kinder kürzer und gefahrloser zu gestalten. Gleichzeitig ist er der Ansicht, dass dadurch frei gewordene Schulhäuser neuen und sinnvollen Zwecken zugeführt werden sollen. In der Bevorschussung von Unterhaltsbeiträgen an Scheidungskinder erkennt die EVP eine reale Möglichkeit, diesen Familien Hilfe zu bringen. Die Erweiterung der Kompetenzen des Stadtrates für Liegenschaftskäufe entspringt einem Bedürfnis, welches sich aus der Praxis ergeben hat.

Zur Bevorschussung von Alimenten

Der Verein der kantonalzürcherischen Sozialarbeiter und der Schweizerische Berufsverband der Sozialarbeiter, Sektion Zürich, teilen mit:

Der Schweizerische Berufsverband der Sozialarbeiter, Sektion Zürich, und der Verein kantonalzürcherischer Sozialarbeiter empfehlen den Stimmberechtigten, der Abstimmungsvorlage betreffend die Bevorschussung von Unterhaltsbeiträgen für Kinder aus geschiedenen und getrennten Ehen sowie für ausserereliche Kinder durch die Stadt zuzustimmen.

Die festgelegten Unterhaltsbeiträge gehen oft unregelmässig oder gar nicht ein. Die angestrebte Regelung, welche das unentgeltliche Inkasso und die Bevorschussung der Unterhaltsbeiträge vorsieht, trägt dazu bei, dass die vielfach ungünstige wirtschaftliche Situation der anspruchsberechtigten Kinder beziehungsweise deren Mütter oder Väter verbessert werden kann. Viele seelische Nöte der Scheidungskinder und der ausserehelichen Kinder sind die Folge davon, dass sie nicht in einer vollständigen, intakten Familiengemeinschaft aufwachsen können. Durch die Bevorschussung der Unterhaltsbeiträge kann wenigstens im materiellen Bereich eine gewisse Beseitigung der sozialen Benachteiligung der betroffenen Kinder erreicht werden. Mit der Zustimmung zur stadträtlichen Vorlage, die einer ausgewogenen sozialpolitischen Forderung entspricht, können die Stimmbürger ihrer Bereitschaft und dem Willen Ausdruck geben, zur Verbesserung der persönlichen und gesellschaftlichen Situation der Scheidungskinder und ausserehelichen Kinder beizutragen.

Oberlichter schliessen!

z Die *Beratungsstelle für Verbrechensverhütung der Stadtpolizei* ist soeben mit dem neuen Mahnplakat «Oberlichter schliessen!» an die Oeffentlichkeit gelangt. Dass mit dieser Aufforderung keine offenen Türen eingerannt werden, zeigen statistische Angaben: Die Angestellten eines Bewachungsunternehmens hatten auf ihren Rundgängen durch Fabrikgebäude, Büros und andere Objekte im vergangenen Jahr in der Region Zürich 2069 nach Arbeitsschluss steckengebliebene Türschlüssel, *44 379 offene Fenster*, 20 933 offene Gebäudeeingänge sowie 358 offene Kassaschränke angetroffen. 58mal brauchten sich Einbrecher erst gar nicht gewaltsam Zutritt zum Tatort zu verschaffen, denn sie liessen sich, wie sich nachträglich herausstellte, vor Geschäftsschluss einschliessen.

Die Polizei rät in diesem Zusammenhang, vor allem in Restaurants, Kinos und Verkaufsgeschäften vor Arbeitsschluss regelmässig in allen Räumlichkeiten, besonders auch in Toilettenräumen, Nachschau zu halten, ob sich jemand hat einschliessend lassen. Am Abend sollte kontrolliert werden, und zwar manuell, nicht bloss visuell, ob alle Fenster richtig geschlossen, automatische Türen nicht nur ausser Betrieb, sondern zusätzlich verriegelt worden sind. Pultschubladen sind nicht der geeignete Aufbewahrungsort für Tresorschlüssel. Schliesslich empfiehlt die Stadtpolizei Geschäftsinhabern, Kinobesitzern und Wirten, die Tageseinnahmen am Abend in den Nachttresoren der Banken zu deponieren und die leeren Schubladen der Ladenkassen offenstehen zu lassen, damit Einbrecher gleich wissen, dass es nichts zu holen gibt.

Generalversammlung der FDP Zürich 1

(pd) Im Zunfthaus zum Königstuhl fand dieser Tage die Generalversammlung der *Freisinnig-Demokratischen Partei Zürich 1* statt. In seinem Jahresbericht wies der Präsident auf die *Zersplitterung der bürgerlichen Kräfte* des Kreises bei Wahlen und Abstimmungen hin. Die betrübliche Konsequenz ist, dass die SP mit einem Stimmenanteil von 25 Prozent heute zwei Gemeinderäte stellt, während die bürgerlichen Wähler, welche rund zwei Drittel der Stimmberechtigten ausmachen, noch durch ein Mitglied im Rat vertreten sind. Dieser Missstand muss durch gute Zusammenarbeit zwischen den bürgerlichen Parteien korrigiert werden. Der Parteivorstand wird sich diesem Anliegen vermehrt widmen.

Trotz grossen Aufwendungen im abgelaufenen Wahljahr konnte die Höhe des Mitgliederbeitrages beibehalten werden. Einem Vorschlag, eine gesamte Statutenerneuerung vorzunehmen, folgte die Versammlung nicht. Das Gremium gab jedoch seine Zustimmung zur Namensänderung; damit wurde aus der letzten Freisinnigen Partei unseres Kantons Zürich neu die Freisinnig-Demokratische Partei Zürich 1. Unter den zurücktretenden Vorstandsmitgliedern durften Ueli Stauffer und Notar Emil Bühler als langjähriger Quästor den besonderen Dank der Versammlung entgegennehmen. Neu in den Vorstand aufgenommen wurde *Ferdinand Hürlimann*, a. o. Gerichtsschreiber. Schliesslich wurden die restlichen Vorstandsmitglieder und *Dr. Roland Huber* als Präsident wiedergewählt.

40 Stunden Seenachtfest

(Mitg.) Sechs Donnerschläge künden am Freitag, 25. Juni, um 18 Uhr den Beginn des Seenachtfestes 1976 an. Mit dem weithin hörbaren akustischen Zeichen nehmen die Festplätze rund um das Seebecken und an der oberen Limmat ihren Betrieb auf: Chilbimusik ertönt, auf den Holzkohlenfeuern brutzeln Bratwürste, und etwas später springt auf der *Blatterwiese* von einem 25 Meter hohen Turm erstmals in der Schweiz die *«Lebende Fackel»* in ein kleines Wasserbecken. An diesem ersten Tag dauert das Fest bis Samstag früh um 2 Uhr. Es setzt sich am zweiten Tag um 10 Uhr in den Stadthausanlagen mit einem Frühschoppenkonzert fort und findet am Nachmittag einen ersten Höhepunkt mit einem abwechslungsreichen Attraktionsprogramm auf und über dem See. Am Samstag ist nicht nur auf den Festplätzen, sondern in der ganzen Stadt *Freinacht bis sonntags 4 Uhr* früh. Und am Sonntag schliesslich gehen von 10 Uhr an Festivitäten aller Art weiter bis Mitternacht. Macht zusammen total 40 Stunden Seenachtfest.

Am Samstag, 26. Juni, kann der *Flohmarkt nicht in den Stadthausanlagen* abgehalten werden. Die Verlegung an den *Utoquai* bringt aber zugleich eine *räumliche Erweiterung*, indem dem Markt ein morgenländischer Basar angegliedert wird, und eine *zeitliche*, indem die kleinen und grossen Händler ihre originelle Ware nicht nur am Samstag (von 8 bis 16 Uhr), sondern auch am Sonntag (von 11 bis 17 Uhr) feilbieten. Der *Eintritt* zu den Veranstaltungen des Seenachtfestes ist überall und zu allen Zeiten *frei* — auch zum halbstündigen Feuerwerk, für das die Pyrotechnische Fabrik Müller AG, Kreuzlingen, fast *2000 Kilo Sprengstoff* für sieben zauberhafte Bilder präpariert.

Zum Strafanstaltsneubau

Ende des Wartens?

Nach allzu langem, nicht nur der Unbill planerischer Auseinandersetzung mit der Standortgemeinde, sondern auch dem übervorsichtigen Verhalten der Justizdirektion zuzuschreibendem Warten auf eine *Kreditvorlage für den Neubau der Strafanstalt Regensdorf* liegen nun zumindest konkrete Projektentwürfe vor. Noch einmal wird es allerdings Verzögerungen geben, denn die Ueberarbeitung der drei vom Preisgericht des Architekturwettbewerbs zur detaillierteren Ausgestaltung empfohlenen Arbeiten braucht Zeit. Doch die Diskussion um den Neubau, die auch eine Debatte über die *Ausgestaltung des Strafvollzuges* ist, kann sich an klaren architektonischen Konzepten orientieren.

Die Entwürfe der Architekten und die Arbeit des Preisgerichtes zeichnen sich durch eine *realistische Einschätzung* dessen aus, was die bauliche Gestaltung zum Funktionieren eines zeitgemässen Strafvollzugs beitragen kann. Dies bedeutet einerseits Verzicht auf utopische Bauformen, die Freiheit suggerieren, wo es sie nur sehr beschränkt geben kann. Anderseits gilt es, den Tendenzen eines Strafvollzugs Rechnung zu tragen, der die Wiedereingliederung der Gefangenen in den «normalen» Alltag stärker in den Vordergrund rückt. Und schliesslich hat die neue Strafanstalt auch den *Sicherheitsanfordengen* zu genügen, dem Anspruch der Bevölkerung auf Schutz vor Gewaltverbrechern. Mit den zur Weiterbearbeitung ausgewählten Projekten befindet sich die Planung auf dem richtigen Weg.

Das Projekt Strafanstaltsneubau hat schwierige Hürden zu überwinden, die heikelste wird wohl die *Volksabstimmung* sein. Um daran nicht zu stolpern, müssen verschiedene Voraussetzungen erfüllt werden. Dem Stimmbürger ist auf nüchterne Weise darzulegen, dass mit dem Neubau der Strafanstalt nicht den Gefangenen eine Wohltat erwiesen werden soll, sondern ein *sichereres* Zuchthaus gebaut wird, das überdies einen Strafvollzug zulässt, der die Chancen des Gefangenen, später ohne Rückfall in der Freiheit zu leben, erhöht. Es geht nicht um eine härtere oder weichere Linie, vielmehr um ein den einzelnen Insassen adäquates Regime, für die einen ein sehr strenges, für die andern eines, das behutsame und angemessene Schritte in Richtung mehr Selbstverantwortung ermöglicht.

Von erheblicher Bedeutung wird auch die Höhe des Kredites sein. Bisher war jeweils von etwa *55 Millionen Franken* die Rede, heute scheint man nicht mehr so sicher, ob dieser Betrag ausreicht. Es liegt im Interesse des Kantons, wenn er sich bemüht, im Rahmen der genannten Summe zu bleiben. Gerade bei einem Strafanstaltsneubau darf der Verdacht eines Luxusbaus erst gar nicht aufkommen, was dazu zwingt, auf Wünschenswertes zu verzichten und sich auf das *wirklich Notwendige* zu beschränken.

Die Schwierigkeiten, die eine *Volksabstimmung* über den Strafanstaltsneubau mit sich bringen wird, sind sicherlich zu meistern — vielleicht nicht im ersten Anlauf. Jedenfalls wäre es falsch, die Projektierung nicht voranzutreiben, in der Hoffnung auf einen späteren günstigeren Zeitpunkt. Dies scheint man inzwischen auch beim Kanton erkannt zu haben, jedenfalls deuten die jüngsten Aeusserungen darauf hin, dass das Warten auf die Kreditvorlage in absehbarer Zeit ein Ende hat. *th.*

«Reicher Kanton Zürich» — «armer Bund»?

Von Kurt Müller, Kantonsratspräsident

Das Wort *vom «reichen Kanton Zürich» und vom «armen Bund»* — mit allem, was es einschliesst — ist zu einer gängigen Münze geworden; es wird sogar gelegentlich auch von Bundesräten verwendet, wenn es um die Bemessung bzw. Vermeidung von Bundesleistungen an grosse zürcherische Bauprojekte geht. Es ist wohl ein Ausdruck jener Mischung von Bewunderung, Neid und Missgunst, mit der viele Miteidgenossen auf den ersten (in der amtlichen Aufzählung) und volksreichsten Kanton unserer Eidgenossenschaft blicken. Vielfach verbirgt sich dahinter die Furcht, dass dieser Kanton Zürich, in dem ein Sechstel der Schweizer wohnt und der, wie F. R. Allemann in seinem Buch «25mal die Schweiz» geschrieben hat, «der kräftigste und leistungsfähigste Motor ist, der das industrielle wie das finanzielle Getriebe der modernen schweizerischen Wohlfahrtsgesellschaft in Gang gebracht und in Gang gehalten hat», allmählich das Gleichgewicht unseres föderativen Staates sprenge.

Kein Monolith — sondern eine Welt

Je weiter man vom Kanton wegkommt, desto stärker wird er übrigens mit der Stadt Zürich identifiziert, die beispielsweise für viele Welsche das ausmacht, was sie mit dem Worte «Zürich» an angenehmen und an unheimlichen Vorstellungen und nicht zuletzt an Abwehrreaktionen verbinden. Dass dieses Zürich kein «Monolith», sondern in sich eine Welt, eine sehr unterschiedliche Welt ist, dass die Kantonshauptstadt darin ein zwar wichtiges, aber bereits innerhalb des Kantons oft mit Misstrauen betrachtetes Glied ist, dass es daneben aber das selbst- und auch kulturbewusste Winterthur gibt, die Zürichseebezirke, ein Ober- und Unter- und sogar ein Weinland, ein Limmattal und ein «Säuliamt» mit allen ihren besonderen landschaftlichen Charakteren und ihren Unterschieden im Volksschlag, das nehmen viele kaum oder nicht zur Kenntnis. Und doch wäre es wichtig, zu wissen, dass der Kanton Zürich nicht nur ein Industrie- und ein Dienstleistungskanton, ein Handels- und Finanzplatz ist, sondern dass er auch einen Sechstel des landwirtschaftlichen Ertrages aufbringt und grosse Rebberge besitzt.

20 Steuerprozente für Solidaritätsleistungen

Es ist zwar unbestritten, dass der Kanton Zürich zu jenen Kantonen mit einem erheblich über der schweizerischen Durchschnitt (1977 20 467 Franken) hinausreichenden *Volkseinkommen pro Kopf* der Bevölkerung gehört. Mit seinen 25 115 Franken kommt er unmittelbar nach Basel-Stadt mit 34 589 Franken, Zug mit 31 296 Franken und Genf mit 30 247 Franken; er gehört gewissermassen also ins obere Mittelfeld. Aber der Kanton und seine Städte vor allem, aber auch seine Agglomerationsgemeinden haben auch *bedeutende Infrastrukturaufgaben*, die in grossem Masse auch der ausserkantonalen Bevölkerung zugute kommen. Bei der Einweihung der neuen Universität Zürich-Irchel wies Bundespräsident Hürlimann darauf hin, dass rund ein Viertel aller Universitätsstudenten in der Schweiz an der Hochschule des Kantons Zürich studieren, dass fast ein Drittel aller Universitätsausgaben auf Zürich entfallen, dass aber nur etwas mehr als zwei Fünftel der Studenten der Universität Zürich aus dem eigenen Kanton stammen.

Dieses Beispiel kann leicht ergänzt werden. Von den grossen staatlichen Leistungen an die *Gesundheitspflege* profitieren auch heute noch die zahlreichen Patienten mit Wohnsitz ausserhalb des Kantons, die die hochspezialisierten — und auch teuren — Einrichtungen an unsern kantonalen Spitälern benützen und sich von den an ihnen tätigen Aerzten operieren und pflegen lassen. Auch über den Flughafen — und mit der Inkaufnahme seiner Immissionen — leistet der Kanton Zürich einen beträchtlichen Solidaritätsbeitrag an die Volkswirtschaft zumindest der deutschen Schweiz; nicht zu unterschätzen sind schliesslich die beträchtlichen kulturellen Aufwendungen, von denen nicht nur die Zürcher profitieren. Der ehemalige Finanzdirektor Mossdorf hat diese Solidaritätsleistungen einmal *auf rund 20 bis 30 Steuerprozente* oder rund einen Fünftel der kantonalen Steuern geschätzt.

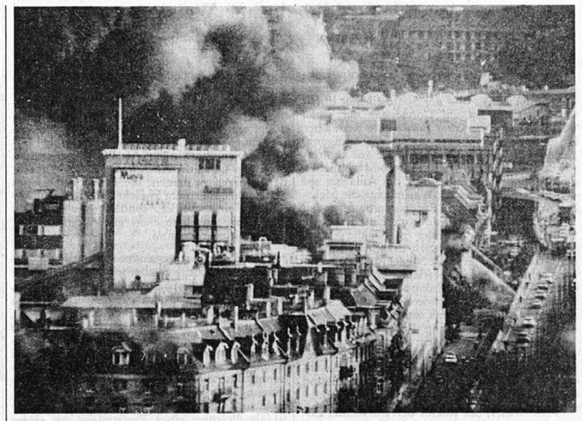
Das grösste aller kantonalen Defizite

Diese höchst bedeutenden Infrastrukturleistungen dürfen nicht vergessen werden, wenn man vom «reichen Kanton» spricht, auch wenn die Aufrechnung der Nach- und Vorteile eines wirtschaftlichen, kulturellen und wissenschaftlichen Zentrums schwierig und kontrovers ist — und wahrscheinlich immer bleiben wird. Dass die Rechnung für den Kanton Zürich aber nicht nur oder nicht einmal vor allem positive Seiten hat, kann aus einem *Vergleich seiner gegenwärtigen finanziellen Situation* mit derjenigen anderer Kantone ersehen werden. Von den gesamten *Defiziten der Staatsrechnungen* aller Kantone im Jahre 1977 von 520 Mio. Franken entfielen nicht weniger als 244, also annähernd die *Hälfte, auf den Kanton Zürich;* weitere 143 Mio. übrigens auf den Kanton Genf, der ebenfalls grosse Infrastrukturaufgaben zu bewältigen hat. Auch mit dem Zinsendienst für seine Verschuldung steht der Kanton Zürich einsam an der Spitze.

Während 1978 und 1979 insgesamt 15 Kantone angesichts ihrer günstigen Finanzlage Steuererleichterungen gewährten, konnten der Zürcher Regierungs- und der Kantonsrat angesichts der immer noch stark defizitären Lage des Staatshaushalts diesen Schritt nicht wagen. Dies fällt um so mehr ins Gewicht, als sich die Steuerbelastung *für höhere und höchste Einkommen im Kanton Zürich an der obersten Grenze* aller Kantone bewegt, während allerdings die untern Einkommen zum Teil erheblich schwächer belastet werden. Die maximale Steuerbelastung (Kantons-, Gemeinde-, Wehr- und Kirchensteuer im Kantonshauptort) betrug 1977 in Schaffhausen 47,1 Prozent, in Basel 46,4 Prozent, in Zürich 46,2, in Aarau 41,5, in Luzern 37,3, in Zug jedoch 30,1 und in Altdorf gar nur 25,4 Prozent. Auch in der Belastung des Ertrags der Aktiengesellschaften steht Zürich bei den grösseren Gesellschaften an der Spitze, zum Teil erheblich über jener anderer Kantone. Ueberflüssig, darauf hinzuweisen, dass der Kanton Zürich einiges mehr an eidgenössischen Steuern und Abgaben entrichtet, als er vom Bunde an Anteilen und Subventionen wieder empfängt.

Solidarität keine Einbahnstrasse

Man hat Zürich schon den schweizerischsten unter allen Kantonen genannt — nicht zu Unrecht, weil den Zürchern der kantonale Egoismus nicht liegt, weil sie, vielleicht aus der historischen Tradition des «Vororts» in der Alten Eidgenossenschaft heraus, den Blick vor allem aufs Ganze richten und durchaus auch gewillt sind, Solidaritätsleistungen zu erbringen. Wenn seine Einwohner mit höheren Einkommen aber heute weit höhere Lasten zahlen als in zahlreichen andern Kantonen — beispielsweise rund die Hälfte mehr als in Zug —, dann stellt sich doch dringend *die Frage des Masses*, dann stellt sich die Frage, ob solche Kantone beispielsweise über Beiträge der Nichthochschulkantone an die Universitätslasten nicht auch eine etwas grössere Solidarität üben sollten. Und es stellt sich die weitere Frage, wie weit der Bund noch den reichen Kanton Zürich vorschieben kann, wenn er aus seiner rechtlichen Kompetenz und Verpflichtung heraus Beiträge an wichtige Infrastrukturaufgaben leisten sollte wie etwa den Ausbau des öffentlichen Verkehrs durch den Bau eines S-Bahn-Systems, der übrigens nicht nur den Zürchern zugute kommen würde. *Solidarität darf keine Einbahnstrasse sein.*



Das vom Feuer verheerte Areal liegt zwischen Josefstrasse, Neugasse und Hardstrasse.

Grossfeuer im Zürcher Industriequartier

Explosionsartiger Brandausbruch

Schwere Schäden an Zentralwäscherei und weiteren Gebäuden

ier. Bei einem Grossbrand sind am Freitag abend an der *Josefstrasse* mehrere Gebäude zerstört worden. Aus unbekannten Gründen brach kurz vor 18 Uhr in einem alten Lagergebäude ein Feuer aus, das sich innerhalb weniger Minuten *explosionsartig* ausbreitete. Die angerückte Feuerwehr musste sich vorerst damit begnügen, die umliegenden Liegenschaften zu schützen. Dennoch sprang der Brand auf das Haus *Josefstrasse 227* über, das weitgehend zerstört wurde. Auch das benachbarte Gebäude der *Zentralwäscherei* blieb nicht verschont. Nach ersten Angaben der Polizei sind bis zwei Stunden nach Ausbruch des Brandes *keine Verletzten* gemeldet worden.

Augenschein am Brandort

Weithin sichtbar schraubte sich eine schwarze Rauchsäule in den Himmel, und männiglich rätselte, wo es wohl brenne. Je näher man zum Brandort kam, desto dichter wurde die Fussgängerkolonne, welche sich Richtung Brandherd bewegte. Rund um die hermetisch abgeriegelte Feuersbrunst versammelten sich schliesslich mehrere tausend Schaulustige.

Schon kurze Zeit nach dem Brandausbruch war das Gebäude, in welchem das Feuer ausgebrochen war, in sich zusammengestürzt. Haushohe Flammen züngelten in die Höhe, und immer wieder ereigneten sich Explosionen, bei welchen russgeschwärzte Fässer gegen hundert Meter in die Luft geschleudert wurden. Von der grossen Hitze war bereits der Dachstock der benachbarten Liegenschaft in Brand geraten, in welcher unter anderem ein Papier-Engros-Geschäft untergebracht ist. Mit zahlreichen Spritzen versuchte die Feuerwehr, die gefährdeten Häuser zu schützen. Dennoch griff das Feuer auch auf die kantonale *Zentralwäscherei* über. Bald loderten auch dort die Flammen Dutzende von Metern in die Höhe. Die aus Metallblech bestehenden Hauswände verbogen sich unter der Hitze und barsten schliesslich. Auf dem gegenüberliegenden Fabrikareal der Firma Steinfels wurden zwei Eisenbahntankwagen, in welchen Fette und Oele transportiert werden, mit Wasser gekühlt.

Schäden in Millionenhöhe

bv. Der Feuerwehr — es standen rund 200 Mann im Einsatz — gelang es nur mit Mühe, das sich nach drei Seiten ausbreitende Flammenmeer nach rund zwei Stunden einzudämmen. Als erstes konnte ein mehrstöckiges Wohnhaus an der *Neugasse 246* gerettet werden, da der Brand im angegliederten Fabrikgebäude gelöscht werden konnte. Dann gelang es Gasschutzeinheiten, in die Zentralwäscherei einzudringen und ein Uebergreifen des Feuers vom beschädigten Trakt an der Josefstrasse auf die übrigen Gebäudeteile zu verhindern. Der Brand in der *Fournierfabrik* an der Josefstrasse 227 geriet erst nach rund drei Stunden endgültig unter Kontrolle; das Gebäude wurde jedoch völlig zerstört, da sich die Flammen vom Dachstock aus, wo sich Gastarbeiterwohnungen befanden, bereits in die unteren Stockwerke durchgefressen hatten.

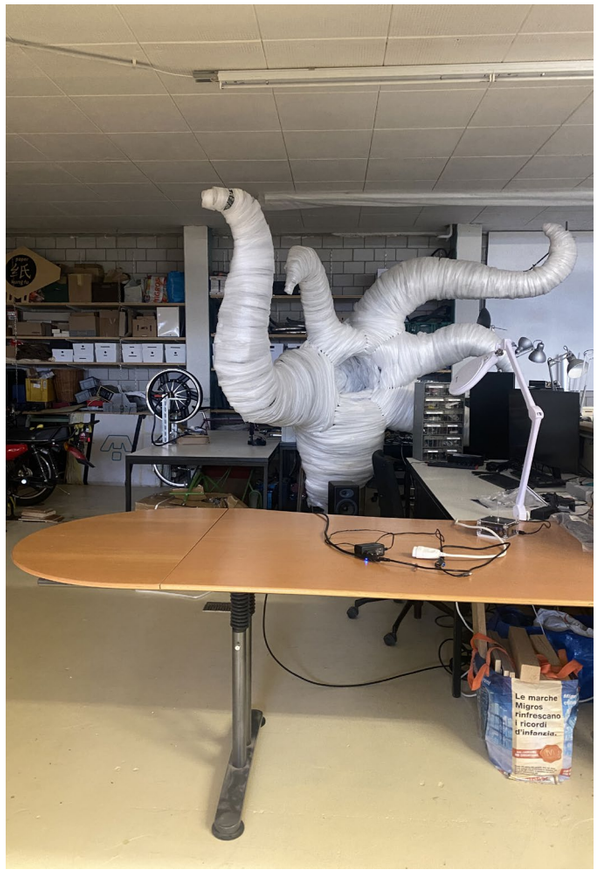
Ueber die *Brandursache* wie auch über den genauen Ort des Brandausbruchs besteht vorläufig noch Unklarheit. Im alten hölzernen Lagergebäude, das dem Feuer zuerst zum Opfer fiel, hatten verschiedene Unternehmen Holz und Papier, die benachbarten Firma Steinfels auch einige *Chemikalien* untergebracht. Auch über die durch den Grossbrand verursachten Sachschäden liegen noch keine genauen Angaben vor: nach ersten Schätzungen dürften sie jedoch in Millionenhöhe liegen.

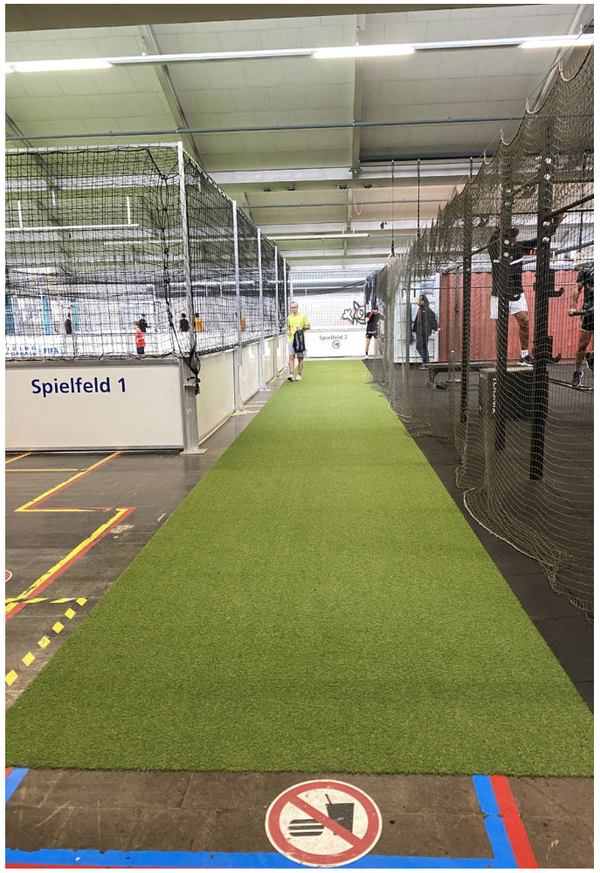
Blick auf die Brandstätte an der Josefstrasse, von wo sich das Feuer ausbreitete; links ein Trakt der Zentralwäscherei.

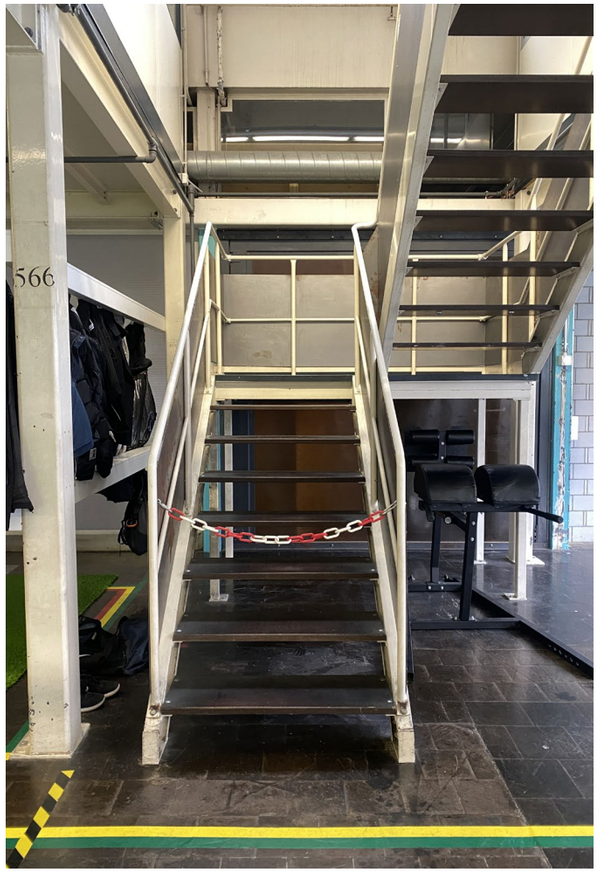
26
SIBUMAA

YNOT
EN
LUGANO
ZÜRCHER SÜDKURVE

Zentralwäscherei
Konzertreihe 2022


Le marche
Migros
rinfrescano
i ricordi
d'infanzia.


Spielfeld 1


566

Bibliography

Alloway, Lawrence. *Artists and Photographs*. New York: Multiples, Inc., 1970.

Andrews, Max. "A Dark Spot of Exasperation: From Smithson to the Spime." in *Robert Smithson - Art in Continual Movement*, ed. Ingrid Commandeur and Trudy van Riemsdijk-Zandee. Amsterdam: Alauda Publications, 2012.

Arkesteijn, Roel. "Robert Smithson in Emmen." In *Robert Smithson: The Invention of the Landscape*, edited by Eva Schmidt, 79-89. Köln, Germany: Snoeck Verlagsgesellschaft mbH, 2012.

Ashbee, Paul, and Peter Jewell. "The Experimental Earthworks Revisited 1." *Antiquity* 72: 485–504.

Barikin, Amelia. "Robert Smithson's Crystal Lattices: Mapping the Shapes of Time." Holt/Smithson Foundation. Last moified July 2019. https://holtsmithsonfoundation.org/robert-smithsons-crystal-lattices-mapping-shapes-time.

Guggenheim Bilbao. "Yucatan Mirror Displacements,1–9, 1969." Accessed March 7, 2023. https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/learn/schools/teachers-guides/yucatan-mirror-displacements-1-9-1969.

Hobb, Robert. *Robert Smithson: Sculpture*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

Housefield, James. "Sites of Time: Organic and Geologic Time in the Art of Robert Smithson and Roxy Paine." *Cultural Geographies* 14, no. 4 (2007).

James Cohan. "Mapping Dislocations." Accessed March 10, 2023. https://www.jamescohan.com/exhibitions/robert-smithson2?view=slider#7.

Kokora, Michael. "The Mirrored Projects of Foucault and Smithson." Object Territories. Accessed March 6, 2023. https://object-territories.com/the-mirrored-projects-of-foucault-and-smithson.

Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field." *October*, vol. 8 (Spring, 1979).

O'Sullivan, Simon D. "Fictioning the Landscape: Robert Smithson and Ruins in Reverse." *Take On Art Magazine* 3, no. 2 (2017): 60-63.

Schindler, Anna. "Urban Production is not Utopian." In *The Industrious City: Urban Industry in the Digital Age*, ed. Hiromi Hosoya and Markus Schaefer, 258-262.Zürich: Lars Müller Publishers, 2021.

Siegert, Bernhard. "From Landscape to Mapscape: Robert Smithson's Maps." *DMJournal–Architecture and Representation*, no. 1. https://drawingmatter.org/dmj-from-landscape-to-mapscape-robert-smithsons-maps/.

Smithson, Robert, and Jack D Flam. 1996. *Robert Smithson: the Collected Writings*. Berkeley: University of California Press.

Smithson, Robert, Nancy Holt, Philip Leider and Sol LeWitt. 1979. *The Writings of Robert Smithson: Essays with Illustrations*. New York: New York University Press.

Sobieszek, Robert. *Robert Smithson : Photo Works*. Los Angeles. Albuquerque: Los Angeles County Museum of Art, 1993.

SOCKS. "Theory of Non-Sites, by Robert Smithson (1968)." Accessed March 12, 2023. https://seenthis.net/messages/544504.

Tafuri, Manfredo. *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*. Cambridge: The MIT Press, 1979.

Ursprung, Phillip, and Fiona Elliott. *Allan Kaprow, Robert Sithhson, and the Limits to Art*. University of California Press, 2013.

Vöckler, Kai. "The Entropic Landscape: On Robert Smithson's 'Land Reclamation' Projects." In *Robert Smithson: The Invention of the Landscape*, edited by Eva Schmidt, 79-89. Köln, Germany: Snoeck Verlagsgesellschaft mbH, 2012.

Zeleny, Barbara. "Learning-Progress-Plan: From Workshop to Werkstadt." In *The Industrious City: Urban Industry in the Digital Age*, ed. Hiromi Hosoya and Markus Schaefer, 263-281. Zürich: Lars Müller Publishers, 2021.

→ *Blue Dinosaur*, by Robert Smithson. 1969. Dimensions and medium unknown. (© Holt/Smithson Foundation; DACS, London, 2021).

Credits

EDITING AND RESEARCH: Alan von Arx
Carolina Cerchiai
Clara He
Weichen Wang
Chaoyi Yu

CONTRIBUTORS: Emilie Appercé
Tibor Bielicky
Adam Caruso
Claudio Schneider
Barbara Thüler

PRINTED IN ZURICH 2023