



# Spuren sichern

## Zu Klaus Mosettigs Werkserien *Handwriting*, *Negative Handwriting* und *Planes*

Als im Frühjahr 2015 immer mehr Menschen aus dem kriegsgeplagten Syrien und anderen Krisengebieten des Nahen Ostens über das Meer auf die griechischen Inseln nach Europa flüchteten, waren die örtlichen Behörden mit der Aufnahme und Registrierung dieser Menschen schnell überfordert. Erst nach Wochen sollten sich halbwegs standardisierte Praktiken etablieren, bei denen die Geflüchteten mittels Formularen mit Namen, Nationalität und anderen Angaben registriert wurden, die ihre Pässe – soweit verfügbar – bestätigten; außerdem wurden den Ankommenden Fingerabdrücke abgenommen, und dies – bis zum Eintreffen der elektronischen Scanner der europäischen Grenzpolizei – auf althergebrachte Weise: Jedem Geflüchteten ab dem Alter von 12 Jahren wurden die Hände mit Druckerschwärze eingefärbt und die einzelnen Finger auf den dafür vorgesehenen Formularen abgerollt. Bei täglich hunderten ankommenden Menschen dauerte dieses Prozedere Stunden, mitunter Tage, derweil die von der Überfahrt und dem zuvor Erlebten Gezeichneten bei Regen, Hitze oder Kälte in den meist offenen Transiträumen der lokalen Hafengebäude ausharren mussten, bis alle registriert waren.

Aus dieser Zeit und aus diesem Kontext stammt die Platte eines Tisches, die Klaus Mosettig als Vorlage für die fünfteilige Serie *Handwriting* diente. Auf diesem Tisch, der sich seinerzeit im Transit des Hafengebäudes auf der Insel Leros befand, haben sich die Spuren von tausenden Registrierungen niedergeschlagen, sind partielle Fingerabdrücke, Farbreste von Stempelkissen und Farbwalzen zu sehen – wie der *white noise* einer überforderten und heiß gelaufenen Bürokratie. Der Tisch war der Ort, an dem sich die Hände der Geflüchteten und der Polizeibeamten unmittelbar trafen; auf ihm wurden Identitäten hergestellt und verworfen, indem im Schnellverfahren verhandelt und entschieden wurde, ob jemand schutzbedürftiger unbegleiteter Minderjähriger war oder alleinreisender Erwachsener, ob man aus dem syrischen Kriegsgebiet stammte

oder etwa aus Algerien, kurz: ob man Flüchtling oder Migrant war; Entscheidungen also, die durchaus folgenreich für das weitere Schicksal der Ankommenden waren.

Unbeeindruckt von den jeweiligen Lebensgeschichten dieser Menschen und den Versuchen der griechischen Behörden, Identitäten fest- und herzustellen (meist ohne über relevante Vergleichsdaten zu verfügen), bringt der Tisch indessen etwas anderes zur Evidenz, etwas, das außerhalb der auf ihm ausgestellten Dokumente liegt: Er registriert das Registrierungsverfahren selbst. Die Farben dieser Prozesse haben sich als Muster aus Flecken und Schlieren in die Oberfläche des Tisches gefressen, deren unregelmäßige Verteilung dennoch Schlüsse auf dessen Gebrauch zulässt: Man kann erahnen, wo die Hände für die Fingerabdrücke vorbereitet, wo die Finger auf den Papieren abgerollt wurden und die Löschpapierwalze zum Einsatz kam; und noch in den harten Rändern mancher Flecken finden sich *ex negativo* die Ecken und Kanten der behördlichen Formulare wieder.

Dieses ausdrucksstarke Muster zeichnet Klaus Mosettig für die Serie *Handwriting* ab. Er bleibt dabei seinem künstlerischen Verfahren der letzten Jahre treu: Die abfotografierte Tischplatte wurde als Diapositiv auf ein an der Wand befestigtes Zeichenblatt projiziert und dann mittels Bleistiftlinien auf das Papier übertragen. Mechanisch ist dieser Übertragungsprozess in dem Sinn, dass der Künstler seine Tätigkeit darauf reduziert, einzelne, möglichst gleichartige Striche zu setzen, die – um den unterschiedlichen Lichtwerten der Vorlage gerecht zu werden – mal mit etwas mehr, mal mit etwas weniger Druck aufgetragen werden; unter- oder überschreitet der darzustellende Lichtwert das Spektrum des jeweiligen Bleistifts, wird zum nächsthärteren oder -weicheren gegriffen. Am Ende des Prozesses ist das gesamte Blatt, auch die hellen, scheinbar unmarkierten Stellen, mit einer gleichmäßigen Bleistiftschraffur überzogen. Das Licht des

Projektors kann nun ausgeschaltet werden. Die Vorstellung ist zu Ende, und anstelle der unterschiedlichen Licht- und Schattenwerte, die zuvor vom Projektor auf das Papier geworfen wurden, findet sich die Grauzeichnung des projizierten Bildes auf dem Blatt.

Auf diese Weise hat Mosettig bereits Ablichtungen der Mondoerfläche festgehalten, von Kuhfladen, Kunstwerken (etwa von Jackson Pollock und Josef Albers), Kritzeleien seiner Tochter und von zufällig entstandenen Staubkonstellationen in seinen Projektoren. Unabhängig vom ästhetischen, emotionalen oder auch finanziellen Wert der zu zeichnenden Vorlage zieht er beharrlich und unbeeindruckt seine Striche, als ginge ihn das ausgewählte Sujet schlichtweg nichts an, als wäre dieses nichts als eine Oberfläche ohne Tiefe und Gehalt, gleichgültiges Ausgangsmaterial eines immer gleichen Prozesses der Verarbeitung von vorliegenden Informationen. In diesem Sinne wird der Künstler zum bloßen Werkzeug eines vorgegebenen Programms: Strich für Strich wird dieses ausgeführt, bis das Blatt eben vollständig schraffiert ist und die Zeichnung damit vollendet. Dann wird zur nächsten Zeichnung übergegangen und das Programm wiederholt, in den *Handwritings* insgesamt fünfmal bis zur Vollendung der Serie.

Auf den ersten Blick scheint sich Mosettigs Verfahren damit dem der Bürokratie anzugleichen, das auf dem Tisch seine Spuren hinterlassen hat: Alle Fingerabdrücke wurden auf die gleiche Weise abgenommen, alle Fingerabdrücke sind verschieden. Andererseits konterkarieren die Zeichnungen die bürokratische Ökonomie, indem sie dem administrativen Schnellverfahren den langen Atem des künstlerischen Prozesses entgegensetzen. Das Zeichnen nimmt Wochen, zuweilen Monate und damit ein beträchtliches Stück Lebenszeit in Anspruch. Und in dieser tagtäglichen Auseinandersetzung, bei der mit aller Aufmerksamkeit und Intensität den einzelnen Details nachgegangen, jeder Nuance nachgespürt wird, Künstler, Vorlage und Arbeitsmaterialien ein nahezu geschlossenes System bilden, findet beinahe so etwas wie ein Energieaustausch statt. Nicht stilistische Finesse, nicht die Klugheit der Interpretation eines Motivs oder irgend eine triviale Form des Selbstausdrucks definieren für Mosettig die Qualität seiner Arbeit, sondern der Prozess an sich, der Akt der Hingabe an das Motiv.

Diese Hingabe, die einen Verzicht auf Spontaneität voraussetzt, erweist sich dabei auch als Mittel der Freilegung. Der Tisch aus Leros wie auch die anderen von Mosettig gezeichneten Sujets, etwa die von kindlichem Gestaltungswillen zeugenden Kritzeleien seiner Tochter, die wie von Narben übersäte Oberfläche des Mondes oder der Kuhfladen, dessen Oberfläche und Form sich seiner Konsistenz und der Einwirkung der

Gravitation verdanken, sind ihrerseits ja schon in ganz unterschiedlicher Weise Resultate von Ausdruck. Und die selbstvergessene Vertiefung in diese Phänomene steht mit dem, was an ihnen ausdrucksvoll erscheint, nicht im Widerspruch. Ausdruck – das lehren diese Zeichnungen – hat eben nicht nur und vielleicht auch nicht vordringlich damit zu tun, dass sich jemand oder etwas ausdrücken will, er verdankt sich nicht zuletzt einer geduldigen und feinfühligem Rezeption, die allen Formungen, seien sie zufällig entstanden oder mit Absicht hervorgebracht, eine unbedingte Aufmerksamkeit entgegenbringt.

Von Gleichmacherei kann ohnehin keine Rede sein: Der Künstler hat nach jeder vollendeten Zeichnung die Vorlage jeweils um 90 Grad gedreht, d. h. das Motiv von vier Seiten gezeichnet. Anschaulich wird das nicht nur in der Präsentation im Ausstellungsraum – zwei der Zeichnungen sind als Querformate, zwei als Hochformate gehängt; es manifestiert sich auch in der Ausrichtung der Strichlagen, denn die Linien sind stets von rechts oben nach links unten (oder umgekehrt von links unten nach rechts oben) gezogen und das ungeachtet der Orientierung der Bilder auf der Wand. Dass die Ausrichtung der Strichlagen gleich bleibt, während das durch sie wiedergegebene Lichtbild rotiert, bedeutet, dass das wolkige, zugleich aber auch ungemain dichte Phänomen – letztlich steht dahinter die Tischplatte als Träger unabsehbar vieler, nicht selten einander überlagernder Spuren – auf jeweils verschiedene Weise von Mosettigs Schraffuren „geschnitten“ wurde. Bei allen Zeichnungen lässt sich so etwas wie ein Eigengeräusch des vom Künstler gewählten Darstellungssystems vernehmen, doch jedes Mal rauscht es ein wenig anders. Man könnte auch umgekehrt sagen: Jedes Mal entzieht sich das Phänomen, das dargestellt werden sollte, auf andere Weise, denn je nachdem, in welchem Winkel das Darstellungssystem auf das Lichtbild traf, hat es bestimmte Helligkeitsunterschiede erfasst, andere vernachlässigt. Und zum Rauschen des gewählten Darstellungssystems kommt noch dasjenige von Mosettigs Sensorium hinzu, das abhängig von den Effekten der Einübung, der jeweiligen Tagesverfassung und vielleicht auch von variierenden Lichtverhältnissen im Atelier unterschiedlich affiziert wurde und diskrete Abweichungen zuließ.

Die fünfte Zeichnung, die aber tatsächlich die erste ist und von Mosettig als „Prototyp“ bezeichnet wird, tanzt in mehr als nur einer Hinsicht aus der Reihe. Sie weist minimal andere Proportionen auf als die vier anderen, und auch ihre Textur wirkt irgendwie anders, wiewohl sie das idente Fleckenmuster zeigt. Man ringt in der Beschreibung um das adäquate Wort – verpixelt kommt dem Phänomen vielleicht am nächsten und erklärt auch gleich den Unterschied, denn die allererste fotografische Aufnahme des Tisches erfolgte mit

einer Digitalkamera, die schlichtweg ein anderes Bild produzierte als die folgend gemachte Analogfotografie. Das Digitalverfahren rechnet Farbnuancen und Lichtwerte anders um, verstärkt dabei Kontraste und schluckt mitunter Übergänge. So wird noch einmal deutlich, dass Mosettig nicht etwa die Oberfläche des Tisches selbst abgezeichnet hat, sondern die Ablichtung der Tischplatte. Und gleichwohl gibt es hier eine Konzession an das Primärobjekt, den Tisch, da der „Prototyp“ im Ausstellungskontext jeweils mobil bleibt, an einer Wand isoliert, am Boden liegend oder auch einfach irgendwo angelehnt präsentiert werden kann. Er bleibt gegenüber den anderen vier Zeichnungen der Serie also ein Solitär.

Zu den nach Tisch-Lichtbildern angefertigten Zeichnungen gesellen sich zwei weitere, die den Titel *Planes* tragen und den Beginn einer weiteren Serie darstellen. Auch sie gehen auf Vorlagen aus demselben Kontext wie die Tischplatte zurück: Auf die Ausfertigung ihrer Papiere wartend, hatten die Geflüchteten allerhand in die umstehenden Platanen geritzt – ein Herz, Initialen mit einem Datum, manchmal ganze Namenszüge in arabischer Schrift. Manche der Bäume sind förmlich übersät mit diesen Ritzzeichnungen. Im Unterschied zum nivellierenden Aufnahmeverfahren der Behörden wurde hier emphatisch Subjektivität als Handlung zum Ausdruck gebracht, insofern sind die Ritzzeichnungen gewissermaßen das Gegenstück zum anonymisierenden Verfahren der Bürokratie, der es einzig um Feststellung von Identität ging, die die jeweilige Individualität dabei aber systematisch übergibt. Doch die Platane ist kein guter Datenspeicher: Bekanntlich ist sie ein Baum, der sich jährlich häutet, d. h. seine Rinde in Fetzen abwirft, sodass die Zeichnungen je nach Tiefe der Ritzung nach und nach verschwinden werden. Um zum Ausgangspunkt dauerhafter Gedächtnisspuren zu werden, müssen die Rinden daher ihrerseits noch einmal aufgezeichnet werden – was Mosettig wiederum nach fotografischen Vorlagen getan hat. Die Geflüchteten, die sich in die flüchtige Rinde der Bäume eingeschrieben hatten, sind längst weitergezogen oder auch wieder in ihre Herkunftsländer zurückgedrängt worden, sie ahnen nicht, dass die von ihnen auf Leros hinterlassenen Spuren noch von jemand anderem als den Behörden aufgenommen wurden und in den *Handwritings* und den *Planes* ein Nachleben haben.

## Postskript

Eine der Zeichnungen der Serie *Handwriting* hat ihrerseits wieder eine Vervielfältigung erfahren: Von mir angeregt, hat Klaus Mosettig einen für ihn künstlerisch stimmigen Weg gefunden, den Reproduktionsprozess über die Zeichnungen hinaus fortzusetzen, eine druckgrafische Edition zu entwerfen und mit dem Verkauf die auf der Insel in der Flüchtlingshilfe tätige NGO – Echo100Plus ([www.echo100plus.com](http://www.echo100plus.com)) – zu unterstützen. *Handwriting 4* wurde in vier Sektoren geteilt, von denen jeweils Negative angefertigt wurden, die Tomas Eller in seinem Synchrotronverfahren auf der Handpresse gedruckt hat. Es handelt sich dabei um ein Tiefdruckverfahren, das zeichnerische Grauwerte optimal wiederzugeben vermag. Mosettig hat diesen Radierungen den Titel *Negative Handwriting* gegeben, was darauf hindeutet, dass er sie nicht etwa als bloße Reproduktionen, sondern als Elemente eines übergreifenden Werkprozesses betrachtet. Die druckgrafische Wiederholung führt dabei einerseits an den Ursprung der Bilder zurück: zu den Fingerabdrücken mittels derer die Autoritäten im Transit von Leros einst die Identität der Geflüchteten festzustellen trachteten. Andererseits vervielfältigt die Auflage die Möglichkeiten der Teilhabe und Anteilnahme. Letzterer bedarf es heute nicht weniger als 2015. Denn nach wie vor kommen Flüchtlinge auf den griechischen Inseln an, auch wenn heute ihre im Kontakt mit den Behörden entstehenden Spuren – das manuelle Aufnahmeverfahren wurde längst durch elektronische Scanner ersetzt – in unzugänglichen Datenbanken verschwinden.\*

Catharina Kahane  
Leros, im September 2018

\* An dieser Stelle sei Oscar Steffen gedankt, der mich im Zuge eines gemeinsamen Freiwilligeneinsatzes im November 2015 auf den Tisch aufmerksam gemacht und dem Künstler die fotografische Aufnahme als Vorlage großzügig zur Verfügung gestellt hat.

# Reading Traces

## Klaus Mosettig's Work Series *Handwriting*, *Negative Handwriting*, and *Planes*

As more and more people began to flee war-torn Syria and other crisis regions in the Middle East in the spring of 2015, crossing the sea to get to the Greek islands and Europe, the local authorities were quickly overwhelmed by the task of taking in and registering these people. It took weeks for even halfway standardised practices to be established for registering the refugees by way of forms for recording their name, nationality and other details, and for verifying their passports (so far as these were available). In addition to this, the new arrivals had their fingerprints taken, and until the European border police's digital scanners arrived, this was done the old-fashioned way, with all refugees 12 years of age and above having their hands coated in black ink, and each finger rolled over the fields on the form. With hundreds of people arriving every day, this procedure took hours, sometimes days, while those marked by the experience of the crossing and all that had come before it had to wait in the largely open transit halls of the local harbour building, by rain, hail or shine, until everyone was registered.

It is from this time and this context that the table top that Klaus Mosettig used as a point of departure for his five-part series *Handwriting* issues. On this table, which in its day was located in the transit hall of the harbour building on the island of Leros, the traces of thousands of these registrations have been deposited, with partial fingerprints, blotches from ink pads and rollers visible like the *white noise* of an overwhelmed and overheating bureaucracy. The table was the site where the hands of the refugees came into direct contact with those of the police officers. At this table, identities were produced and discarded, with decisions being negotiated and determined in simplified procedures as to whether somebody was an unaccompanied minor in need of protection or an adult travelling alone, whether somebody came from a war-torn region of Syria or perhaps from Algeria, in short: whether they were refugees or migrants; decisions that would have radical consequences for the future of these new arrivals.

Unmoved by the individual life stories of these people and the attempts of the Greek authorities to produce and determine identities (mostly without access to comparative data), the table now bears witness to something else, something that lay beyond the documents that were issued on it: it registers the registration process itself. The colours of these processes have eaten into the surface of the table in a network of stains and smears, the uneven distribution of which then allows us to draw conclusions about its use. We can intimate where hands were prepared to have their fingerprints taken, where the fingers were rolled onto the paper, and where the rolls of blotting paper were used. And in the hard edges of some stains, the corners and margins of the official forms are reproduced *ex negativo*.

Klaus Mosettig traces this highly expressive patterning for his series *Handwriting*. In doing so, he remains true to his artistic process of recent years. A slide of the photographed table top was projected onto a sheet of drawing paper fastened to a wall and then transferred to the paper by way of pencil strokes. The process of transferral is mechanical in the sense that the artist reduces his activity to placing individual strokes, as uniform as possible, which – in an effort to remain faithful to the light values of the source image – are applied with varying pressure. If the spectrum of a particular pencil exceeds or falls short of the light value to be reproduced, he grabs a harder or lighter pencil. At the end of the process, the entire sheet, including the lighter, seemingly unmarked sections, is coated in an even network of pencilled hatching. The light of the projector can now be turned off. The screening is over, and in place of the diverse light and shade values that had previously been projected onto the paper, we find a grey pencil drawing on the sheet.

With this technique, Mosettig has previously captured impressions of the surface of the moon, of cow dung, of artworks (by artists such as Jackson Pollock and Josef Albers), his daughter's scribbles, and constellations of

dust that have gathered randomly inside his projectors. Regardless of the aesthetic, emotional or financial value of the image he is reproducing, the artist traces his strokes, persistently and unmoved, as if the chosen subject matter had no effect on him whatsoever, as if it were nothing but a surface without depth or content, the indifferent source material of an ever-constant method of processing the information at hand. In this sense, the artist becomes a mere tool of a predetermined programme, which is enacted stroke by stroke until the sheet is completely textured and the drawing is complete. Then he moves onto the next drawing, and the programme begins anew until the series is complete, which in the case of *Handwriting* is a total of five times.

At first glance Mosettig's procedure resembles that of the bureaucracy that left its traces on the table: Though each set of fingerprints is different, they were all recorded in a uniform fashion. On the other hand, the drawings thwart the bureaucratic economy by counteracting the simplified administrative process with the long breath of the artistic process. The drawing process consumes weeks, sometimes months, and thus a significant period of the artist's life. And in this daily confrontation, in which the individual details are studied with utmost attention and intensity and every nuance rendered, and in which artist, source image and working materials form a virtually closed system, something like an exchange of energy takes place. It is not stylistic finesse or the cleverness of the interpretation of the subject matter or some trivial form of self-expression that defines the quality of his work for Mosettig, but the process itself, the act of devotion to the subject matter.

This devotion, which requires the artist to surrender all spontaneity, also proves to be a means of revelation. The table from Leros, as with the other subject matter drawn by Mosettig, such as the scribbles of his daughter, which bear witness to the childish desire to create, the seemingly scar-strewn surface of the moon or of the cow dung – the surface and form of which are produced by its consistency and the influence of gravity – are for their part already outcomes of expression in diverse ways. And the artist's utter immersion in these phenomena does not stand in contradiction with that which seems expressive in them. Expression, these drawings teach us, is not exclusively – perhaps not even primarily – a matter of somebody wanting to express something; it results in no small part from a patient and sensitive reception that unconstrained attention brings to all formations, whether they have been produced by chance or shaped with intention.

However, this in no way produces uniform objects. After every completed drawing, the artist rotates the source image 90 degrees, meaning that the subject matter is drawn from four sides. This is made apparent not just in the mode of presentation in the exhibition space, with two of the drawings hung vertically and two horizontally, it also manifests in the orientation of the strokes, for the lines are always drawn from top right to bottom left (or from bottom left to top right), regardless of the orientation of the images on the wall. The fact that the orientation of the strokes remains unchanged while the projection they are reproducing rotates means that the cloudy but simultaneously incredibly dense phenomenon – ultimately the table top is the base and bearer of an incalculable number of often overlaid traces – is “cut” by Mosettig's textures in continually varying ways. In all the drawings, we can hear something like the background noise of the representational system chosen by the artist. But the noise is slightly different in every iteration. Conversely, we could also say: The phenomenon that is to be represented draws away from us each time in a different way, for depending on the angle at which the projection was hit, it has captured specific variations of lightness and neglected others. And the noise of the chosen system is joined by that of Mosettig's sensorium, which – depending on how rehearsed the artist has become in the procedure, on his respective mental and physical state, and perhaps also on varying light conditions in the studio – is affected in different ways, allowing discrete deviations.

The fifth drawing, which in reality is the first one and which Mosettig refers to as the “prototype”, diverges from the series in more ways than one. It exhibits minimally different proportions to the other four and its texture also seems somehow different, even though it bears the same pattern of marks. It is difficult to find an adequate word to describe it – *pixelated* might be the closest description of the phenomenon and also explains the difference, for the original photographic image of the table was taken with a digital camera, which produced an altogether different image to the later analogue photograph. The digital procedure converts nuances of colour and light values differently, amplifying contrasts and sometimes swallowing up the transitions between them. This makes it clear once again that Mosettig has not drawn the surface of the table itself but rather an image of the table top. And nevertheless, there is a concession here to the primary object (the table), since this “prototype” always remains mobile in the exhibition setting and can be presented separately on a wall, lying on the floor, or simply propped up against a wall. In contrast to the other four drawings in the series, it thus remains a stand-alone work.

There are two other drawings that share an affinity with the images of the authorities' table. Bearing the title *Planes*, they form the beginning of yet another series pursue further trails on the island. Waiting for their papers to be produced, the refugees had carved all kinds of things into the surrounding plane trees – a heart, initials with a date, sometimes entire names in Arabic script. Some of the trees are positively covered in these engravings. Unlike in the anonymous reception process of the authorities, these inscriptions are emphatic expressions of subjectivity as action, making the engravings in a certain sense the counterpart to the anonymising and homogenising procedure of the bureaucracy, which was focused solely on identification, while systematically ignoring each person's individuality. But a plane tree is poorly suited to data retention. It is known for being a tree that sheds its skin annually, casting off its bark in scraps, meaning that the drawings will gradually disappear, in line with the depth of the incisions. In order to form the basis for enduring traces of memory, the bark itself must be recorded – which is what Mosettig has done here, again using photographs as templates. The refugees who sought to immortalise themselves in these trees have long since moved on or been forced back to their homelands, unaware that the traces they left on Leros were recorded by somebody other than the authorities, and now have an afterlife in Mosettig's *Handwriting* and *Planes*.

## Postscript

One of the drawings from the *Handwriting* series has in turn undergone its own process of reproduction. Encouraged by the author of this text, Klaus Mosettig found a way that was artistically coherent for him to continue the reproduction process beyond the drawings and produce an edition of prints, with funds from the sale providing support to the NGO Echo100Plus ([www.echo100plus.com](http://www.echo100plus.com)), which works with refugees on the island. *Handwriting 4* was divided up into four sections, with negatives being fabricated of each section, which Tomas Eller then printed on a hand press using his *synchrotron* method, a kind of intaglio printing able to reproduce the greys of pencil drawings in a highly effective fashion. Mosettig gave these etchings the title *Negative Handwriting*, which implies that he does not view them as mere reproductions but as elements in an overarching work process. On the one hand, the printed repetition leads back to the origin of the images: to the fingerprints that the authorities in the transit hall on Leros once sought to use to determine the identities of the refugees. On the other hand, the edition multiplies the opportunity for interaction and compassion. The latter is no less urgent today than it was in 2015. For refugees continue to arrive on Greek islands, even if today, with the manual reception process having long been replaced by electronic scanners, the traces of their contact with the authorities disappear into inaccessible databanks.\*

Catharina Kahane  
Leros, September 2018

\* I would like to thank Oscar Steffen, who while volunteering on Leros in November of 2015 brought the table to my attention and generously provided the artist with the photographic source image.

