L'arte relazionale: essere umani in un mondo-più-che-umano

di Orsola Rignani

In problematizing instances of ontological-relational rethinking of the human in the world such as those brought forward by Michel Serres and Posthumanism, my investigation proposes an interpretation of art as (re)activation and catalyst of relations of the human with the "more-than-human" world, in a perspective of continuity and artistic cooperation whereby the human emerges as co-agent.

Keywords: Relational Art, Human, Michel Serres, More-Than-Human, Posthumanism

1. Tutto è occhi: verso un'arte più-che-umana

«Gli occhi di Klimt hanno visto i papaveri del campo come se questi occhi-fiori lo e ci guardassero»[1] e «gli occhi di Monet hanno visto le ninfee dello stagno di Giverny come se questi occhi-fiori lo e ci guardassero»[2]. Anche se l'arte è uno dei fili che intessono l'intera trama della riflessione di Michel Serres, spiccando in occasioni molteplici che di volta in volta, in tempi diversi e a partire da svariati interessi e intenti teorici ne hanno illuminato toni, sfumature, nodi e snodi – basti solo pensare ai lavori su Carpaccio del '75[3] e del 2007[4], alle riflessioni dell'87 sui significati-ruoli della statua e della scultura[5], a quelle del 2011 sulla musica[6], a quelle sempre del 2011 sull'architettura[7] e a quelle sulla pittura del 2014[8] –, scelgo di focalizzarmi specificamente sulle sopra richiamate osservazioni contenute in questa opera del 2014, *Yeux*, perché, al di là e prima di tutto, mi sembrano restituire l'idea di uno *smarcamento*. Che è tale, a mio vedere, sia rispetto a un antropomorfismo "ingenuo", sia rispetto a una concezione *umanista* del processo artistico, sia, a monte e nel complesso, rispetto a una prospettiva antropocentrica e dualista. E che, in quanto tale appunto, per così dire intercetta, come talvolta felicemente accade alle idee nel loro "percolare"[9], istanze di riposizionamento post antropocentrico e post dualista dell'umano, e quindi di ripensamento post umanista del pro-

1 - M. Serres, *Yeux*, Le Pommier, Paris 2014, p. 81, la traduzione è mia.

2 - *Ibid.*, p. 78, la traduzione è mia.

3 - M. Serres, *Esthétiques sur Carpaccio*, Hermann, Paris 1975.

4 - Id., *Carpaccio. Les Esclaves libérés*, Le Pommier, Paris 2007.

5 - Id., *Statues*, François Bourin, Paris 1987.

6 - Id., *Musique*, Le Pommier, Paris 2011.

7 - Id., *Habiter*, Le Pommier, Paris 2011.

8 - Id., *Yeux*, cit.

9 - La percolazione, termine fisico che designa una transizione di stato, gioca un ruolo cruciale nella concezione serresiana del tempo, secondo la quale quest'ultimo non ha appunto un percorso lineare, ma scorre secondo ritmi diversi, talora si blocca in nodosità, si fonde in una molteplicità di direzioni che aprono una pluralità di possibilità e biforca in modo inaspettato, alla maniera dei colpi di scena di un racconto (cfr. M. Serres, *Récits d'humanisme*, Le Pommier, Paris 2006; Id., *Darwin, Napoleone e il samaritano. Una filosofia della storia*, Bollati Boringhieri, Torino 2017). Ed è proprio secondo questo andamento percolante che mi sembrano "muoversi", *tra* la riflessione postumanista e il pensiero di Serres, temi come il post dualismo, il post antropocentrismo, il post umanismo etc. Cfr. in particolare O. Rignani, *Emergenze "post-umaniste" dell'umano. Prove di analisi storico-comparativa dal presente al passato e ritorno*, Mimesis, Milano-Udine 2014; Ead., *Emergenze "post-umaniste" del corpo. Una prova di analisi "orizzontale"* via *Michel Serres*, Mimesis, Milano-Udine 2016; Ead., *Metafore del corpo post-umanista: Michel Serres*, Mimesis, Milano-Udine 2018; Ead., *Umani di nuovo. Con il postumano e Michel Serres*, Mimesis, Milano-Udine 2022.

cesso artistico (ho in mente segnatamente Wolfe[10], Sorgner[11], Stępień[12], Micali e Pasqualini[13], Galati[14], Doove[15], Marchesini[16], Andersen[17]) quali quelle avanzate dal postumanesimo contemporaneo (penso in particolare a Marchesini[18], Ferrando[19], Hayles[20], Braidotti[21], Haraway[22], Barad[23], però sono molti altri i nomi che potrei richiamare).

Voglio però procedere per gradi. Parlare da parte di Klimt e di Monet del *vedere* fiori come occhi che *li guardano* (e *ci guardano*) vuole dire non semplicemente proiettare l'organo e il senso umano della vista sui papaveri e sulle ninfee (cioè sul non umano) né agganciare la sostanza e l'efficacia del processo artistico e l'essenza e il valore dell'opera d'arte alla fedeltà della "rappresentazione" e della riproduzione di un oggetto (i papaveri del campo e le ninfee dello stagno), ma piuttosto appunto smarcarsi da queste posizioni aprendo faglie di antropomorfismo "consapevole", nonché di relazionalità e di intrecci (artistici) di tipo più-che-umano, per prendere in prestito il termine che David Abram ha coniato nel 1996 per riferirsi

10 - C. Wolfe, *Zoontologies: The Question of the Animal*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2003.

11 - S.L. Sorgner, *Philosophy of Posthuman Art*, Schwabe Verlag, Basel Berlin 2022.

12 - J. Stępień, *Posthuman and Nonhuman Entanglements in Contemporary Art and the Body*, Taylor & Francis, London 2022.

13 - A. Micali - N. Pasqualini, *Estetica posthuman. Percezione e relazionalità, mappare il campo tramite la lente del postumanesimo critico*, in G. Galati (ed.), *Ecologie complesse*, Meltemi, Milano 2021, pp. 61-105.

14 - G. Galati, *L'archivio come pratica etica del vivente*, in G. Galati (ed.), *Ecologie complesse*, cit., pp. 157-177.

15 - E. Doove, *Il curator animale. L'infrasottile in Duchamp e l'animalità*, in G. Galati (Ed.), *Ecologie complesse*, cit., pp. 13-35.

16 - R. Marchesini, *Estetica postumanista*, Meltemi, Milano 2019.

17 - R. Marchesini - K. Andersen, *Animal appeal. Uno studio sul teriomorfismo*, Alberto Perdisa Editore, Bologna 2003.

18 - R. Marchesini, *Il tramonto dell'uomo. La prospettiva postumanista*, edizioni Dedalo, Bari 2009.

19 - F. Ferrando, *Philosophical Posthumanism*, Bloomsbury, London-New York 2019.

20 - K. Hayles, *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, The University of Chicago Press, Chicago 1999.

21 - R. Braidotti, *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge 2013.

22 - D. Haraway, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, in D. Haraway, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York 1991, pp. 149-181.

23 - K. Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press Books, Durham 2007.

alla natura, e che qui impiego per indicare l'ibridazione e la miscela delle implicazioni dell'umano e del non umano.[24]

Rispetto all'antropomorfismo "comune" o anche per così dire ingenuo, come attribuzione di caratteristiche peculiari dell'*homo sapiens* ad altri esseri animati, inanimati o a fenomeni, e quindi come espressione di un antropocentrismo eccezionalista ed esclusivista, Serres si ricava un'area di manovra che, nella maturazione della consapevolezza dell'accettazione dell'antropomorfismo stesso[25], consiste nel riconoscere e additare un "corridoio comunicativo"[26], una "traduzione"[27], una comunanza e quindi una co-appartenenza secondo la prospettiva che *occhieggiare dei fiori* e *fiorire degli occhi* (per spingere al limite l'immagine in questione) arrivino a "corrispondersi", a incontrarsi, a intrecciarsi e a scambiarsi, e che il culmine dell'arte stia in definitiva nell'esprimere questo.

In altre parole, con affermazioni del tipo *noi facciamo come il mondo*, *tutto è occhi*, *le cose godono della visione*, *vedi il cielo vederti*, Serres mi sembra mettere in atto uno smarcamento rispetto ai processi antropocentrici di proiezione antropomorfa, interrompendone da un lato gli "automatismi" e sospendendone dall'altro la "condanna" per rivederla criticamente e arrivare a una ri-declinazione e a un "impiego" consapevoli. Per cui il *vedi il cielo vederti* et similia, nello smarcarsi appunto sia dalla tendenza all'assimilazione, all'appiattimento e alla proiezione, che dalla demonizzazione dell'attribuzione di comportamenti umani alle alterità non umane in onore di scientificità, obiettività etc., emergono nella loro inter-implicazione con un'arte, come ho accennato, relazionale, non (solo) umana e/o più-che-umana.

Dunque, l'antropomorfismo *c'è* e, se e in quanto consapevole e critico, costituisce verosimilmente un corridoio, un processo traduttivo, un ponte comunicativo tra umano e non umano, per non dire uno strappo all'antropocentrismo, nella prospettiva del riconoscimento della continuità di natura e cultura e di un mondo ipercomplesso più-che-umano in cui il non umano si rivela una parte dell'umano e vi-

---

24 - D. Abram, *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than-Human World*, Random House USA Inc, New York 1997.

25 - Sulle tematiche dell'antropomorfismo si veda in particolare E. Coccia, *Metamorfosi. Siamo un'unica, sola vita*, Einaudi, Torino 2022.

26 - Cfr. E. Vecchi, «Antropomorfismo», in E. Baioni – L. M. Cuadrado Payeras – M. Macelloni (edd.), *Abbecedario del postumanismo*, Mimesis, Milano-Udine 2021, pp. 66-67.

27 - Occorre precisare che l'opera di Serres è complessivamente informata dallo sforzo di "mettere in relazione" "cose" (campi, contesti, scienze, etc.) di per sé eterogenee, il che significa scambiare, negoziare, passare dalla parte dell'altro, e in particolare appunto tradurre. Cioè mettere in atto un'"operazione" che rende possibile "misurare" le trasformazioni di un "messaggio" e il ventaglio delle variazioni tra i limiti estremi della "trazione" che sta sotto la soglia di ciò che è invariante. A questi temi egli ha dedicato in modo specifico *La Traduction. Hermès III*, Les Éditions de Minuit, Paris 1974.

ceversa, in cui l'umano si manifesta un co-agente, e in cui l'arte e le pratiche artistiche hanno luogo "con" e "per" questo stesso mondo più-che-umano, e non "su" di esso.

2. Arte relazionale e (ri)scoperta più-che-umana del mondo

Nell'ambito di questa (ri)scoperta eco(nto)logica/più-che-umana del mondo, non impedita appunto dall'antropomorfismo ma anzi favorita da un suo impiego consapevole e critico, l'opera artistica quale che sia, lo ripeto, emerge nella sua relazionalità e anche nella sua non (solo) o più-che umanità: *è vista e vede, è sguardo attivo* e «l'arte suprema del pittore consiste nel fare vedere queste visioni che danno al mondo un potere strano di azione»[28].

Lo *smarcamento* serresiano rispetto all'umanesimo antropocentrico umanista e alla sua considerazione del processo, dell'oggetto e dell'opera artistici è perciò appunto ampio. Se, (anche) *via* l'antropomorfismo, viene in luce che in definitiva è la relazione a creare l'essere che è relazione, che, come a più riprese Serres precisa e sottolinea, ogni cosa, pur con gradualità diverse, processa informazione (riceve, emette, conserva, trasmette informazione – nel senso ampio di novità –)[29] e che quindi i non umani sono produttori di significati e "soggetti" di etica, di estetica, di politica etc., questo implica per negazione che le pratiche artistiche non sono manipolazioni e trasformazioni di una per così dire materia passiva, che le opere d'arte non sono oggetti né riflettono meramente il mondo, e che l'arte non è espressione umana né rappresentazione o proiezione esterna di contenuti della mente umana. E viceversa in senso affermativo implica che le pratiche artistiche sono *con e per* il mondo più-che-umano, sono *co-operazioni* dell'artista con gli agenti non umani e sono processi che si alimentano dello stratificarsi, contaminarsi e congiungersi di molteplicità in relazione; e perciò implica anche che l'opera d'arte è attiva, relazionale e più-che-umana, e quindi nel complesso che l'arte, per usare il termine di Lorimer, è più-che-rappresentativa[30] e più-che-umana. E come tale è relazione/catalizzatore di relazioni virtuose con e per il mondo più-che-umano.

---

28 - M. Serres, *Yeux*, cit., p. 11, la traduzione è mia.

29 - Secondo per così dire un "materialismo algoritmico". Cfr. M. Serres, «Information and Thinking», in R. Braidotti – R. Dolphijn (Edd.), *Philosophy after Nature*, Rowman and Littlefield International, London-New York 2017, p. 13; R. Dolphijn, «Introduction: Michel Serres and the times», in R. Dolphijn (Ed.), *Michel Serres and the Crises of the Contemporary*, Bloomsbury Academic, London-New York 2019, p. 7.

30 - Il termine "più-che-rappresentazione" (*more-than-representation*) è infatti di Hayden Lorimer, *Cultural Geography: The Busyness of Being 'More-than-representational'*, in «Progress in Human Geography», 29 (2005), pp. 83-94, che lo ha introdotto per indicare che il "più-che" (*more-than*) è più efficace del prefisso "non" nell'esprimere l'apertura alle differenze che si allontanano dalla rappresentazione.

Pertanto, tornando al caso specifico, quando Serres afferma che il dipinto, attivo, inonda la stanza di luce e l'osservatore di felice intelligenza, immagine, forse, ma, meglio ancora, fuoco di uno sguardo[31], ha in mente un'opera (dipinto ma anche altro) che è relazione e processo di relazioni pluristratificate e agente di (riconfigurazione di) pensiero, di conoscenza, di riconoscimento, attraverso pratiche di *implicazione tra-* e di *connessione tra-*: il dipinto è attivo, è meno immagine che sguardo, "illumina" in senso lato l'osservatore e lo spazio circostante, additando nuovi significati; in altre parole, l'opera d'arte non è oggetto da contemplare o da ammirare, ma campo e catalizzatore di forze (pensiero, conoscenza, informazione/novità, significati), intreccio relazionale e catalizzatore di intrecci più-che-umani; nel caso del dipinto, è, *antropomorficamente*, un *visage* nel senso di *ciò che è visto* e al tempo stesso *vede come vedrebbe un occhio*.[32]

A proposito del dipinto, mi sembra opportuno puntualizzare per inciso che la scelta antropomorfica di Serres d'indicare la vista come ponte relazionale tra umano e non umano non è casuale. Se teniamo presente il ripensamento critico del sistema dei sensi da lui proposto ne *Les Cinq Sens* in cui la vista stessa slitta dal significato/funzione "classico/a" di senso privilegiato quale via di accesso alla realtà e fondamento di conoscenza (contemplazione *dall'esterno*), a quello/a di *visita* (*visite*), di andare a vedere, di spostarsi per vedere, ossia di "uscire", di (in)tendere, di avvicinarsi, di entrare psico-fisicamente nelle cose, di fare corpo (in senso psicofisico cioè come anima incorporata e corpo animato) con loro, per vederle appunto e conoscerle secondo un processo intenzionale e di miscela[33], il carattere mirato della scelta viene in chiaro: la vista è esemplare nell'incarnare la relazionalità, funzione di intrecci più-che-umani, e, al tempo stesso, è una leva di Archimede nello sdoganamento del riconoscimento di funzioni sensibili, cognitive, etiche, estetiche etc. (ossia di agentività) al e nel non umano. Rilevare che tutto è occhi, e in particolare che un dipinto è un *visage*, può lasciare pochi dubbi!

E d'altra parte l'agentività non umana Serres la propala a più riprese, e ne *Il Mancino zoppo* poi lo fa in modo eclatante, affermando quanto segue:

> Il vento scrive la sua partitura musicale sulle onde del mare e sulle dune del deserto; l'acqua che scorre tesse le copiose ramaglie delle arborescenze fluviali; le polveri incidono le falesie già scolpite o disegnate dall'erosione; grazie allo stilo dei sismi, le placche tettoniche marcano i rilievi; il magnetismo resta inciso sulle rocce molli in via di cristallizzazione, per indicare il tempo del loro indurimento; il clima lascia tracce nelle polveri sepolte nei ghiacci; l'evoluzione

31 - M. Serres, *Yeux*, cit., p. 11, la traduzione è mia.

32 - *Ibidem.*

33 - M. Serres, *Les Cinq Sens. Philosophie des corps mêlés-1*, François Bourin, Paris 1985, pp. 259-340.

si legge sugli organismi, più disparati che sistemici; i viventi lasciano dei resti, anche se si tratta solo di ossa. Non siamo i soli in grado di contare o memorizzare – gli alberi calcolano i loro anni nel legno aureolato… – né i soli a poter codificare […].[34]

3. Arte e "riconoscimento"

Mi preme ora tornare all'arte: quest'ultima, quale processo di miscela delle implicazioni dell'umano e del non umano e più-che-rappresentazione in quanto appunto il suo culmine consiste nell'esprimere l'agentività e relazionalità multistrato del mondo come, per esempio, fa *Les Belles Relations* di Magritte che non rende un volto né un occhio e nemmeno un pallone ma è «un'estasi per la quale vedi il cielo vederti»[35], è quindi, in definitiva, dinamica di riconoscimento, di (ri)attivazione e di trasformazione. *Fa vedere* quello che normalmente non *si vede*, ossia *il mondo disseminato di miliardi di occhi che ci guardano*, *lo sguardo dell'universo*; cioè, relazione essa stessa, capta, intercetta, catalizza e restituisce l'agentività e la relazionalità universale. E nel fare questo promuove, (ri)attiva e condivide questa stessa relazionalità, favorendo nell'umano la consapevolizzazione del carattere relazionale e processuale del mondo-più-che-umano, in cui organismi, forze, cose etc. si incrociano, si intrecciano, si contaminano, nonché perciò favorendo anche la consapevolizzazione della propria co-appartenenza (che si potrebbe dire, harawayanamente, *respons-abile*, cioè *capace di risposta e che rende possibile la risposta*)[36] *con* questo contesto.

La riflessione di Serres sulle pratiche artistiche ha pertanto una portata antropologico-ontologico-etica che si esprime nel richiamo al ritornare, essere e divenire *con il*, *per il* e *nel* mondo come intreccio delle implicazioni dell'umano e del non umano; l'idea è infatti quella di una (ri)attivazione, *via* l'antropomorfismo "consapevole" e l'arte relazionale stessa, di una relazionalità multistrato per cui e in cui l'umano colga per così dire *dall'interno* e negli intrecci sé stesso e il e nel mondo, divenendo *respons-abile* (capace e facilitatore di risposte) *con* le alterità, da parte loro irriducibili e inter-connesse.

In altre parole, nella visione serresiana, il processo artistico, nella sua relazionalità, contribuisce validamente a rafforzare il senso (antropo-eccentrico) della nostra implicazione con il mondo più-che-umano, mostrando che questa connessione

---

34 - Id., *Il mancino zoppo. Dal metodo non nasce niente*, Torino, Bollati Boringhieri 2016, pp. 225-226.

35 - Id., *Yeux*, cit., p. 187, la traduzione è mia.

36 - Cfr. in particolare D. Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Prickly Paradigm, Cambridge 2003.

è *inter/intra-implicazione*, ossia condizione intrinseca di ogni intreccio, la quale, come tale, può essere motore e catalizzatore etico di azioni respons-abili da parte di attori umani e non umani.

Agire, *lato sensu*, *con* e *per* gli agenti non umani è, in ultima istanza, il messaggio generale che la riflessione serresiana (artistica e non solo) lancia e che in certo modo, come anticipato sopra, si incrocia e si intercetta con quello del postumanesimo, sintetizzabile nell'incisiva affermazione più volte impiegata da Rosi Braidotti secondo cui «we're all in this together, but we are not one and the same»[37]. Questo assunto si può considerare infatti una sorta di motto in cui convergono visioni post antropocentriche e post dualiste, tese, in netta cesura rispetto appunto a modelli essenzialisti ed eccezionalisti, a dissolvere i confini tra umano e animali non umani, organismi biologici e macchine, anima e corpo etc., e a suggerire posizioni mutevoli e relazionali non dialettiche e non antropocentriche dell'umano[38] all'interno del mondo più-che-umano (un *noi* più-che-umano ancora da costruire). Nel quale le differenze sono valori aggiunti produttivi e creativi di novità e cambiamento, gli agenti non umani sono produttori di significati e, per estensione, il processo artistico si profila come dinamica relazionale di riposizionamento umano, ossia di riconfigurazione ontologica-antropologica-etica attraverso pratiche di coinvolgimento relazionale, di ibridazione e contaminazione tra umano e non umano; oltre le resistenze antropocentriche e binarie.

Faccio a quest'ultimo proposito solo qualche esempio. Edith Doove invita a «vedere artisti e curatori come uccelli»[39]. Alberto Micali e Niccolò Pasqualini parlano di un processo artistico che «da espressione dell'umano, da rappresentazione e proiezione esterna dei contenuti interni della mente umana, da manipolazione demiurgica di una materia non-umana passiva e inerte, trasmuta divenendo il deposito enattivo ed emotivo dello stratificarsi, del contaminarsi e del congiungersi di molteplici alterità in rapporto fra di loro»[40]. Justyna Stępień dedica un intero volume ai *posthuman and nonhuman entanglements in art* .[41]

In definitiva, quindi, Serres e la riflessione postumanista, in certo modo intercettandosi nella loro istanza generale di riposizionamento *più-che-umano* dell'u-

---

37 - R. Braidotti, *Posthuman Knowledge*, Polity Press, Cambridge 2020, p. 52; cfr. anche J. Stępień, *Posthuman and Nonhuman Entanglements*, cit., pp. 127-128.

38 - Cfr. K. Hayles, *How We Became Posthuman*, cit.; R. Braidotti, *Transpositions: On Nomadic Ethics*, Polity Press, Cambridge 2006; D. Haraway, «A Cyborg Manifesto», cit.; K. Barad, *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding How Matter Comes to Matter*, in «Signs. Journal of Women in Culture and Society», 28 2003/3, pp. 801-831.

39 - E. Doove, *Il curator animale*, cit., p. 18.

40 - A. Micali - N. Pasqualini, *Estetica posthuman*, cit., p. 91.

41 - J. Stępień, *Posthuman and Nonhuman Entanglements*, cit.

mano, si intercettano appunto anche nell'individuare nel lavoro artistico suggestioni e catalizzatori di prospettive virtuose che al tempo stesso coinvolgano gli attori non umani con le loro pratiche e rendano l'umano capace di dare risposte per così dire adeguate a ciò che ha imparato e imparerà a "vedere".

Nel suo essere e operare relazionalmente *d/all'interno* del mondo, l'arte, dunque, può, più-che-umanamente, implementare azioni specifiche *per* il mondo alla volta della realizzazione di relazioni positive *con* e *per* il mondo più-che-umano. Farci vedere, in collaborazione con un sano antropomorfismo, *il mondo disseminato di occhi che ci guardano* è da parte dell'arte stessa esprimere e operare in modo che ci rendiamo conto che non siamo unici o eccezionali; che non possiamo essere autoreferenziali; che *qualcuno altro*, che non sospettavamo lo facesse, ci guarda; che siamo all'interno del e per il dinamismo del guardare ed essere guardati; che siamo nella e per la relazione; e che siamo tutti *respons-abili*.

Chiudo richiamando la risposta che Michel Serres, nell'intervista fattagli da Hans Ulrich Obrist nel maggio del 2014, ha dato alla domanda se riteneva possibile collegare l'arte con la giustizia ecologica, e che suona così: «potrebbe benissimo essere l'evoluzione fondamentale dell'arte di oggi, il che significa tornare a un'ispirazione piuttosto tradizionale, ma anche nuova: aprirsi alle specie viventi, aprirsi alla vita e alla natura»[42]. Ossia appunto (tornare a) essere relazionale e catalizzatore di relazioni in un mondo più-che-umano…

ORSOLA RIGNANI
Ricercatrice a tempo indeterminato in Storia della Filosofia, Dipartimento di Discipline Umanistiche, Sociali e delle Imprese Culturali, Università di Parma
orsola.rignani@unipr.it

42 - H.-U. Obrist, *Michel Serres*, https://032c.com/magazine/michel-serres