

**DO LABIRINTO AO ANJO: CORPO, IDENTIDADE E TECNOLOGIA NA  
OBRA DE MARI KLONARIS E KATERINA THOMADAKI****FROM THE LABYRINTH TO THE ANGEL: BODY, IDENTITY AND TECHNOLOGY  
IN THE WORK OF MARIA KLONARIS AND KATERINA THOMADAKI**Andreia MATOS<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo oferece uma análise crítica da obra pioneira de Maria Klonaris e Katerina Thomadaki, com foco nos seus ciclos *Double Labyrinthe* e *Le Cycle de l'Ange*. Através de um enquadramento crítico feminista e pós-humanista, examina como as artistas subvertem as narrativas dominantes sobre o corpo, a identidade e a tecnologia; centralizando a sua prática enquanto desafio radical ao binarismo de género e às estruturas patriarcais da representação. A análise de *Double Labyrinthe* destaca o seu conceito de *cinema corporal* como um acto político, onde o corpo feminino recupera a sua agência do olhar masculino através da autorrepresentação ritualística. Subsequentemente, *Le Cycle de l'Ange* é explorado como uma meditação profunda sobre a identidade não-normativa, empregando a figura do anjo intersexo para dismantelar categorias fixas de sexo e género e propor uma subjetividade em constante e fluida transformação. O uso inovador de tecnologias analógicas e digitais emergentes é apresentado enquanto ferramenta crucial para essa desconstrução. O artigo posiciona a obra de Klonaris e Thomadaki como um precursor vital da arte feminista digital contemporânea, demonstrando a sua relevância para os debates sobre a corporização pós-humana e as políticas da identidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pós-Humanismo. Cinema Experimental. Cinema Expandido. Feminismo. Género. Tecnologia.

**ABSTRACT:** This paper offers a critical analysis of the pioneering work of Maria Klonaris and Katerina Thomadaki, focusing on their cycles *Double Labyrinthe* and *Le Cycle de l'Ange*. Through a critical feminist and posthumanist framework, it examines how the artists subvert dominant narratives surrounding the body, identity, and technology, centering their practice as a radical challenge to gender binarism and the patriarchal structures of representation. The analysis of *Double Labyrinthe* highlights their concept of *cinema of the body* as a political act, where the feminine body reclaims its agency from the male gaze through ritualistic self-representation. Subsequently, *Le Cycle de l'Ange* is explored as a profound meditation on non-normative identity, employing the figure of the intersex angel to dismantle fixed categories of sex and gender and to propose a subjectivity in constant, fluid transformation. Their innovative use of emerging analog and digital technologies is presented as a crucial tool for this deconstruction. The paper positions the work of Klonaris and Thomadaki as a vital precursor to contemporary digital feminist art, demonstrating its relevance to debates on posthuman embodiment and the politics of identity.

**KEYWORDS:** Posthumanism. Experimental Cinema. Expanded Cinema. Feminism. Gender. Technology.

---

1. Estudante de Mestrado em Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-NOVA). É também Mestre em Engenharia Informática pelo Instituto Superior Técnico (IST-UL), com especialização em Inteligência Artificial e Computação Gráfica, e Licenciada na mesma área e instituição. E-mail: a2022143915@campus.fcsh.unl.pt. ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-4814-7567>.

## Introdução

A partir de um interesse na relação entre arte feminista e arte digital – uma conexão profunda e ainda muito por explorar – este artigo situa-se num ponto de confluência onde o cinema se funde com novas práticas digitais, desafiando as narrativas tradicionais e possibilitando novas formas de expressão.

O foco centra-se nas artistas Maria Klonaris e Katerina Thomadaki, destacando a singularidade da sua exploração do corpo e da identidade, marcada pela inovação tecnológica e sustentada por um discurso pós-humanista. Com orientação da seguinte hipótese de investigação, as obras de Maria Klonaris e Katerina Thomadaki, com foco em *Double Labyrinthe* e *Le Cycle de L'Ange*, subvertem as narrativas tradicionais artísticas, feministas e tecnológicas, ao desafiar as convenções estabelecidas de representação, oferecendo novas perspectivas que refletem as complexidades da identidade contemporânea; procura-se evidenciar uma das obras pioneiras da relação entre a arte feminista e digital assim como o seu impacto no pensamento contemporâneo, recorrendo a uma análise crítica dos ciclos artísticos invocados, articulada com o enquadramento teórico do pós-humanismo crítico e dos estudos feministas.

## 1. Contexto

Iniciamos com uma exploração de como o contexto masculinista dominante resulta na ascensão de movimentos artísticos e críticos que promovem a pluralidade.

### 1.1. Masculinismo na Arte e na Tecnologia

Historicamente, tanto a arte quanto a tecnologia foram moldadas por uma visão masculinista que condicionou as suas estruturas e influenciou as suas evoluções; uma perspectiva que prevalece, tendo apenas recentemente vindo a ser desafiada e desconstruída.

O masculinismo, a base da sociedade patriarcal, é uma hierarquia em que os homens brancos heterossexuais são dominantes, exercendo poder sobre as mulheres, a população LGBTQI, grupos indígenas e pessoas de cor, oprimindo o que é diferente e elevando a autoridade da esfera masculina heteronormativa branca para impor as suas crenças e códigos de conduta a todos os outros (Brodsky, 2021, p. 2).

Nas tradições artísticas ocidentais, a criatividade e a representação foram associadas ao olhar masculino, definindo a maneira como o corpo e a identidade foram interpretados e idealizados. O corpo feminino aparece como objeto passivo, destinado a ser contemplado, “os homens agem e as mulheres aparecem”, a mulher “transforma-se num objeto de visão: uma imagem” (Berger, 1972, p. 47), determinando também a sua relação consigo mesma, a sua identidade perpetuamente dividida em duas, o observador e a observada.

Outro reflexo do impacto masculinista na arte é o seu sistema hierárquico, que privilegia a arte erudita em detrimento de outras formas artísticas, tipicamente associadas às mulheres e consideradas então como ‘ofício’, assim como marginaliza expressões artísticas que se manifestam fora do museu, como a cultura popular. Embora esta divisão já estivesse em processo de desconstrução, este foi acelerado pela ascensão do digital (Brodsky, 2021).

Por sua vez, a tecnologia digital tem também raízes masculinistas, como é evidente pela origem da internet, enquanto ferramenta militar patrocinada pelo governo dos Estados Unidos da América como resposta à Guerra Fria e ao sucesso russo no desenvolvimento do Sputnik, segundo uma lógica de poder e dominação (Lafontaine, 2007).

A categorização da tecnologia como pertencente à esfera masculina tem também por base estereótipos patriarcais e persistiu após a Segunda Guerra Mundial, apesar do envolvimento de centenas de mulheres na tecnologia da informação durante os anos da guerra.

Mulheres? Tecnologia? As palavras repelem-se com força magnética. Durante milénios, a tecnologia foi considerada um domínio masculino, fruto do estereótipo cultural de que os homens criam conhecimento e as mulheres não (Brodsky, 2021, p. 2).

Esta ideia de que a tecnologia pertence aos homens resultou no encobrimento do registo da participação das mulheres nas tecnologias de antes e continua a tornar invisível a participação das mulheres na era digital. O termo “computadores” foi aplicado pela primeira vez a mulheres, e a história das mulheres *computadoras* no século XIX mostra como o trabalho das mulheres na tecnologia passou a ser considerado tão pouco importante como as próprias mulheres perante a sociedade (Brodsky, 2021).

A história da arte, assim como a da tecnologia, reforçam o problema ao celebrar predominantemente a figura do “génio criador” masculino; enquanto artistas, engenheiros e cientistas homens são enaltecidos, outras contribuições são frequentemente ignoradas ou minimizadas. Este apagamento não é incidental, mas sim estrutural, refletindo a abordagem limitativa que privilegia a perspectiva masculinista.

[...] as coisas como são e como têm sido, nas artes como em muitas outras áreas, são estagnantes, opressivas e desanimadoras para todos aqueles, incluindo as mulheres, que não tiveram a sorte de nascer brancos, preferencialmente de classe média e, acima de tudo, homens. A culpa não está nas nossas estrelas, nas nossas hormonas, nos nossos ciclos menstruais ou nos nossos espaços internos vazios, mas nas nossas instituições e na nossa educação – educação entendida como tudo o que nos acontece desde o momento em que entramos neste mundo de símbolos e sinais significativos (Nochlin, 1971, p. 176).

A técnica como extensão do homem, e os sistemas de representação que dela derivam, artísticos e/ou tecnológicos, são produtos de contextos sociais, carregam os valores e as estruturas de poder que os sustentam. Funcionam como mediação do pensamento dominante e traçam as suas narrativas limitadoras, moldando a percepção da identidade e do corpo, reforçando as

normas ocidentais e visões de mundo hegemónicas, controlando significados e representações, excluindo narrativas alternativas e empobrecendo a nossa visão do mundo.

## **1.2. Novas Abordagens Críticas e Movimentos Artísticos**

O controlo masculinista que domina todos os sectores impulsiona o crescimento de uma contracultura que procura romper barreiras e promover a pluralidade. O século XX é, então, marcado por um espaço de contestação e experimentação, surgindo novas narrativas na tecnologia, artes e ciências sociais, desafiando as normas estabelecidas.

A tecnologia digital começa a desenvolver-se e a ganhar proeminência, com avanços eletrónicos e computacionais significativos, à medida que se acessibiliza e se torna parte do quotidiano de um público cada vez mais amplo. Nas artes, dá-se uma expansão da exploração de formas não convencionais de expressão, além das pioneiras provocações dadaístas e futuristas, que romperam com os ideais clássicos, em direcção à permeabilização do conceptual nas artes visuais e sonoras, ao regresso ao corpo como meio e mensagem, como território de contestação e reinvenção, assim como à inclusão da computação enquanto novo meio de experimentação, resultando numa centralização dos novos média em muitas das frentes destes movimentos expansivos, marcando o início de uma convergência inédita entre arte e tecnologia.

O cinema, ao se afirmar como filosofia e meio de expressão autónomo, parte para um romper das convenções narrativas e estéticas, e turvam-se rapidamente as fronteiras com as artes visuais e sonoras, a performance, abrindo lugar a novos tipos de interatividade, e originando novos formatos, como a vídeo-arte, orientando a transcendência dos média na era digital.

No feminismo, a exploração de formas não convencionais de expressão expande-se além das conquistas basilares, para questões mais amplas, procurando uma reivindicação em todas as esferas da sociedade, e abrindo caminho para as questões interseccionais e identitárias profundas que então se sucedem. Inicia-se o processo de reconhecimento da influência das mulheres na arte, que permanece ainda em curso, sendo muito recente, por exemplo, o reconhecimento do papel crucial da arte feminista no desenvolvimento da arte digital e da própria tecnologia (Brodsky, 2021).

Todo o progresso foi marcado por uma crescente hibridação entre as diferentes áreas do saber, onde as fronteiras se tornaram cada vez mais fluidas, permeadas por uma crescente perspectiva filosófica – o pós-humanismo – que desafia a centralidade do ser humano em prol de uma abordagem mais integrada, que inclui outras entidades e sistemas, considerando as interconexões entre todas as formas de existência. Que, contrariamente às tendências masculinistas instauradas, a nossa relação para com o mundo não deve ser uma de dominação, mas sim, de pertença, uma vez que a própria existência se define pela interdependência, “os seres humanos estão com e são da terra” (Haraway, 2016, p. 55), ou “nos tornamos-com os outros ou não nos tornamos de todo” (p. 4). Enquanto sujeitos pós-humanos, devemos procurar ver-nos como “[...] uma amálgama, uma coleção de componentes heterogéneos, uma entidade material-informa-

cional cujos limites estão em contínua construção e reconstrução” (Hayles, 1999, p. 3), enquanto seres que operam fora de estruturas binárias e hierárquicas, e que encaram as oposições, os zeros e uns, não como dinâmicas de polarização, mas sim, de possibilidade, de construção de novos significados (Plant, 1997).

Esta fase de transformação radical define o debate contemporâneo em todos os campos e continua em crescimento até os dias de hoje, onde a expansão identitária, a arte, os média e a tecnologia digital convergem para criar novos espaços de expressão e diálogo, desafiando as normas estabelecidas e promovendo uma visão mais diversa e inclusiva do mundo, procurando resposta às questões existenciais intemporais aliadas às questões contemporâneas que se têm vindo a solidificar na sua emergência.

## 2. Klonaris / Thomadaki

É no cerne destas expansões multifacetadas que tem origem o trabalho de Maria Klonaris e Katerina Thomadaki. Artistas com raízes gregas, estabelecem-se em Paris, em 1975, no auge do período de efervescência cultural e artística.



Maria Klonaris – Klonaris / Thomadaki – Katerina Thomadaki.

Maria Klonaris, nascida no Cairo e crescida em Alexandria, fez uma formação interdisciplinar que inclui artes gráficas, cenografia, literatura inglesa, egiptologia, cinema, estética e computação gráfica. Katerina Thomadaki, nascida em Atenas, seguiu um percurso semelhante, com estudos em letras, filosofia, teatro, estética, ciências da arte e computação gráfica, e foi professora e investigadora na Universidade de Paris I Panthéon Sorbonne. Co-assinam uma obra multidisciplinar, composta por mais de uma centena de criações estruturadas em ciclos, que desafia os limites do cinema e dos média, do corpo e da identidade, explorando o lugar do humano no panorama contemporâneo. Foram as principais articuladoras da sua própria arte, publicando manifestos, artigos e participando em debates a todos os níveis. Klonaris e Thomadaki dinamizaram uma proposta totalmente diferente de qualquer ortodoxia, quer artística, cinematográfica ou política. Introduziram um outro imaginário, transgressivo em todos os aspectos, estabelecendo, através da sua arte, um território intermédio singular de hibridações conceptuais, simbólicas e tecnológicas (Chich, 2009).

## 2.1. Cinema do Corpo

Em 1976, Klonaris e Thomadaki apresentaram a sua primeira colaboração, o filme *Double Labyrinth*, com o qual introduziram o conceito de cinema corporal (*cinéma corporel*), central em toda a obra posterior, que se manifesta como uma exploração radical do corpo feminino e da identidade através de performances, filmes e instalações.

Demarcaram-se de imediato na cena do cinema experimental europeu, então ainda sob o domínio do estruturalismo, com esta colaboração dissidente, entre duas mulheres que se apresentam como um único autor, centrando-se no corpo feminino e explorando memórias e imagéticas de diversas culturas, desafiando as convenções do olhar do espectador, também pela introdução de meios alternativos na prática cinematográfica (Chich, 2009).

O cinema corporal surge como uma extensão e transformação das práticas da arte corporal (*body art*), que se serve do corpo como meio e mensagem, explorando a sua materialidade, limites e simbolismos, amplamente explorado na performance por artistas como Carolee Schneemann, Yoko Ono, Marina Abramović, Valie Export, entre outras referências que permanecem essenciais na arte contemporânea.



Carolee Schneemann, *Eye Body #11*, 1963; Yoko Ono, *Cut Piece*, 1964; Marina Abramovic, *Rhythm 0*, 1964; Valie Export, *Tapp und Tastkino*, 1968-1971.

Klonaris e Thomadaki ampliam estas práticas e reflexões, transportando-as para o domínio do audiovisual, redimensionando as possibilidades de narrativa, imagética e duração.

Em 1978, lançam o *Manifeste pour un Cinéma Corporel*, no qual declaram os seus corpos de mulher/sujeito como ponto de partida para a criação como desejo de ruptura, apresentam-se enquanto corpos não livres, dos quais nascem imagens que são “sangue manifesto” de “identidade ilimitada”, imagens que fazem existir uma revolta sem retorno, um desejo de desordem, de ruptura com os códigos impostos, de e para uma “vivência amorosa absoluta e política” (Klonaris/Thomadaki, 1978).

Sinto a necessidade de me envolver cada vez mais corporalmente na minha produção cinematográfica, de me revelar cada vez mais, de me consumir pela auto-revelação. [...] Ao revelar-me, passo do individual para o social. Projeção no social do meu eu/mulher-diferença, mulher-palavra, mulher-identidade, mulher-criação: o meu eu/mulher proibido. [...] Subverto um meio tecnológico ao corporalisá-lo pela minha presença. O táctil ressurgue (Klonaris/Thomadaki, 1978).

Manifestam um desejo pelo regresso ao corpo, pelo toque enquanto “sentido mais ávido”, pelo real que emerge na beleza e abjeção da imposição corpórea, acompanhada das suas implicações de perpétua desconstrução e transformação, e se impõe sobre a realidade que oprime, sobre os “estereótipos do imaginário social e do corpo social que perpetuam o aprisionamento” (Klonaris/Thomadaki, 1978).

Numa procura pela subversão dos sistemas simbólicos dominantes, que acreditavam passar pelo questionamento do uso convencional do meio cinematográfico, elas “reconfiguraram as relações entre quem filma e quem é filmado, e reinventaram o cinema como experiência corpórea que abrange todos os sentidos (e não apenas a visão), misturaram todas as formas artísticas e estenderam a imagem além da tela (...) exigindo um tipo completamente diferente de envolvimento, convidando os espectadores a serem transformados pelo poder quase hipnótico das suas imagens”, em contraste com o cinema comercial, que define um lugar passivo para o espectador (Jacquin, 2016, p. 2).

O cinema surge como uma ferramenta política ativa nesta subversão, também ao questionar as hierarquias da indústria cinematográfica da época através da utilização de *Super-8*, uma técnica considerada marginal e não reconhecida pelos padrões estabelecidos, “*Double Labyrinth* foi um dos primeiros, se não o primeiro, filme rodado em *Super-8* a ser reconhecido como uma verdadeira obra de arte” (Bassan, 1998, p. 22), através da “(...) simplicidade do trabalho, a precisão dos planos, a mensagem feminista que não ofusca a realização cinematográfica, mas que se funde com ela”, as artistas “incentivaram os jovens cineastas a testar suas próprias habilidades nessa nova técnica” (Courant, 1978).

Klonaris e Thomadaki focam-se no cinema corporal em duas épocas distintas, a da *Tétralogie Corporelle* e a do *Cycle de L’Unheimlich*. Segundo as artistas, na primeira época, actuam sobre a identidade e a relação interpessoal, “é a mulher/*self* que é questionada, refletida, colocada em imagens” (Klonaris & Thomadaki, 1999). Enquanto que na segunda, iniciam um movimento da mulher/*self* em direção ao feminino, associando-o ao conceito de *unheimlich*, enquanto “tudo aquilo que deveria permanecer secreto, oculto, e que se revela” (Schelling *apud*. Freud, 2003, p. 132).

*Double Labyrinth*, é a primeira e crucial obra, na qual as artistas se estabelecem enquanto duplo criativo e definem os fundamentos basilares da sua prática; desenvolvem o primeiro olhar sobre si mesmas, tomam posse da própria imagem e partem para a autorrepresentação como procura de identidade.

Um filme *Super-8*, projetado em silêncio, que estabelece a estética e os princípios do cinema corporal por meio de seis acções performáticas realizadas pelas cineastas, uma de cada vez, numa lógica de espelho.



Double Labyrinth.

As artistas posicionam-se em lados opostos da câmara, uma como *actante*, a realizar a ação, e a outra como cineasta, a registar a presença e emoções da outra, assim como as suas. Trata-se de *M filmando K e K filmando M* como desafio à dicotomia de sujeito/objecto, à estrutura de poder da câmara, enquanto o material e o mental se fundem, o abstracto e o concreto, aliando o corpo, na sua materialidade, ao espectro perpétuo que é a imagem projetada.

Esta dualidade literal em *Double Labyrinth*, está inscrita tanto na metodologia das suas obras, assim como no cinema que criaram, num conceito de duplo autor único e que transcende, em muito, a ideia habitual de trabalho colectivo. Este filme demonstra como “a política do método, o duplo criativo, influencia a poética das suas imagens, dos corpos das mulheres e da sua expressividade [...] e no seu retrato duplo, nega uma posição tradicional (presumivelmente masculina), mas também abre, no espaço de troca entre as duas mulheres, algo novo que transcende uma simples estética negativa” (Mulvey, 2016, p. 3).



Double Labyrinth.

As ações são realizadas contra um fundo preto, destacando o corpo enquanto linguagem simbólica, projectando o seu lado psicológico e explorando a intimidade e a profundidade da experiência corporal. Por meio de gestos, materiais e objetos, o filme transforma o corpo como matéria-prima, sujeito a transformações e metamorfoses. O conceito de *actante*, cunhado pelas artistas, posiciona-as como agentes da ação, nunca passivas, explorando movimentos que são ao mesmo tempo coreografados e espontâneos, permitindo a apropriação da própria imagem e uma expressão verdadeiramente transformadora. O corpo assume uma função semântica, superando a palavra com uma linguagem contra-verbal, contra-racional e contra-cultural, redefinindo a relação entre o inconsciente, os sentidos e a comunicação, num acto contínuo de auto-reinvenção (Klonaris & Thomadaki, 1999).

Este é um excelente exemplo de arte corporal filmada, onde o corpo, nu ou vestido, se torna o veículo de ações que podem ser sangrentas, para lentos e fascinantes casamentos com elementos comuns (arroz, farinha, etc.) ou com objetos. Mas é mais do que apenas o registo de ações: a escolha do fundo preto, a técnica de iluminação e o sentido de tempo, comparável ao de Marguerite Duras ou Chantal Akerman, demonstram um verdadeiro domínio cinematográfico (Noguez, 1976).

Este sentido de tempo, é caracterizado por uma imersão lenta e profunda, remetendo a uma temporalidade interna que desafia a linearidade histórica tradicional, através de “(...) camadas de tempo familiares às pessoas que vêm de lugares com grande profundidade temporal, de terras que são o lar de civilizações antigas, [...] a atemporalidade do filme é uma afirmação de tempos essenciais marginalizados pelas culturas ocidentais contemporâneas” (Thomadaki, 2022).

Nos rituais e simbolismos das acções, as artistas expandem o seu pensamento ao misticismo transcultural, com a intenção de construir uma narrativa que “(...) vai contra a imagem negativa do pensamento mítico do mundo ocidental (...) que, ao rejeitá-[lo], rejeitou quase todas as outras culturas e colocou-se novamente no topo da sua própria pirâmide hierárquica” (Brenez, 2002, p. 104). As obras de Klonaris e Thomadaki, não são apenas “inspiradas por mitos antigos e cerimónias sagradas, mas (...) em si mesmas, rituais completos com todas as partes necessárias – metamorfose, transformação, reconstrução, o inefável” (Terzopoulou, 2016).

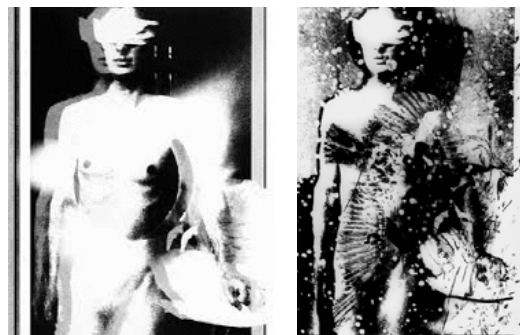
Através do caminho pelo (duplo) labirinto, Klonaris e Thomadaki, empregam o corpo como muito mais do que uma entidade física, como veículo de uma expressão sempre mutável e inexplicável, evidenciando o seu retorno iminente.

Sangue, couro, arroz, máscara e véu... e as imagens que gritam: Eu sou uma mulher; mi-se-en-scène; um corpo construído, carregado de significados, portador de sinais; corpo exibido, exposto; mesmo quando está oculto [...] Este filme diz apenas o que quer mostrar. Mostrar com confiança, nem um texto transcrito, nem um discurso decifrado ou ilustrado, mas imagens baseadas no espectro contido de crenças profundas. Mostrar este corpo, os sinais que ele transmite e o que eles dizem sobre a nossa solidão, a nossa beleza, a nossa distância; a nossa ausência; este corpo que precisamos de reconstruir, disfarçar, observar, para evocar de volta (Funchs, 1977, p. 31).

## 2.2. Ciclo do Anjo

Em meados dos anos 80, Klonaris e Thomadaki iniciaram uma exploração do conceito de anjo, utilizando-o como espaço para aprofundar as questões existenciais e a desconstrução de binarismos masculinistas já presentes no cinema corporal; resultando num extenso ciclo artístico, o *Cycle de l'Ange*.

Este projecto parte de uma fotografia descoberta na adolescência de Maria Klonaris nos arquivos médicos do seu pai, uma fotografia de uma pessoa com características sexuais fora das noções binárias de corpo masculino/feminino, com os olhos vendados e uma pose imponente.



Imagens do *anjo* alteradas digitalmente, *Angélophanies*.

A fotografia, segundo Klonaris, “irradiava uma aura poética”, representava “um corpo mágico que estava oculto, proibido, mas também brilhante, fatal e metafísico”, que classificou como sendo um anjo.

Anghelos, segundo a etimologia grega, significa mensageiro. Na gnose neoplatónica e zoroastriana, assim como nas teologias cristã, judaica e islâmica, assume uma função teofânica. Representa uma ligação entre o mundo empiricamente sensível e o mundus intellectualis. Acredita-se que são entidades intermediárias surgidas da abstração do mundo imaginal para integrar a estrutura antropomórfica do nosso mundo: não-imagens que se transformam em imagens (Klonaris & Thomadaki, 1996, p. 11).

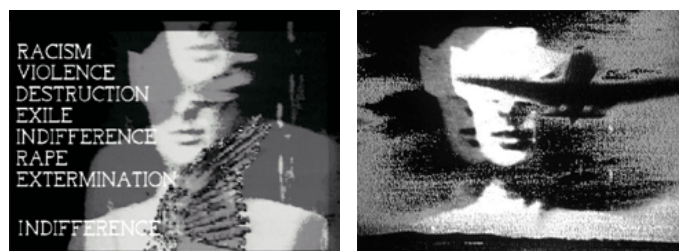
O anjo surge como figuração de contacto transcultural e transhistórico, não se limitando a uma única cultura ou mitologia mas funcionando como um símbolo multidimensional, aberto e diacrónico, que liga a memória e arquétipos ao mundo contemporâneo, impulsionando uma expansão espiritual e emocional, assim como sociopolítica, “o anjo pode ser visto como um ideograma para novas formas de liberdade” (Klonaris & Thomadaki, 1996, p. 11).

As artistas enfatizam a origem médica da fotografia e esclarecem como, pela natureza híbrida deste corpo, a sociedade o categoriza como inaceitável, e a medicina procura normalizá-lo. A base deste processo é o conceito de norma, e a pressão social que recai sobre ele, fundamentada por uma definição de *natural* herdada do século XIX, sustentada em autoridades religiosas, sociais e científicas, e não na Natureza que, na verdade, se caracteriza pela produção de diferença.

Muito à frente das ideias políticas de sua época sobre identidade de género, elas redirecionam a sua atenção do feminino para o intersexual e lançam as bases de um discurso pioneiro. (...) Construíram um holograma para as aventuras políticas dos seres intermediários (...) em torno de um ícone [o anjo] sujeito a diversas interpretações, que neste caso são tecnológicas (Gattinoni, 2002, p. 36).

Utilizando o anjo como novo território do corpo, subvertem a dominação da norma binária “que considera os dois sexos como categorias sólidas e rígidas, polos opostos de um dualismo hierárquico, (...) que aprisiona os indivíduos numa construção de género unívoca, codificada e irreversível”, enquanto apresentam esta divisão como ilusória, a ideia de que há uma equivalência obrigatória entre sexo genético, biológico, mental, social e cultural como ultrapassada, apelando a uma reconsideração em direção a uma perspectiva interconectada e permeável, a uma substituição dos conceitos de rigidez e separação por fluidez e transparência, visando uma reestruturação profunda das normas sociais, culturais e sexuais.

O anjo é também um emblema de reflexão, lucidez e pesar diante das atrocidades que permeiam a realidade, das ações humanas passadas, presentes e futuras, frutos do sistema masculinista dominante.

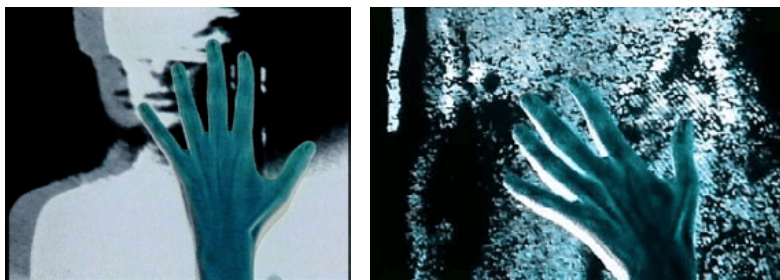


Requiem pour le XXe Siècle.

Em *Requiem pour le XXe Siècle* o anjo é associado a fragmentos da memória coletiva do século XX, imagens televisivas da Segunda Guerra Mundial, encontradas e reprocessadas através de diversos processos ópticos e eletrônicos. Uma guerra que produziu todas as formas de violência que continuam a ser perpetuadas nas guerras actuais, perante o corpo nu, erecto, e vendado do anjo, que, marcado pela diferença, sofre o impacto da violência que se repete incessantemente ao longo do tempo. Como uma consciência vaga e estática, presencia os eventos que ocorrem diante de seus olhos ausentes, assumindo papéis distintos, “um observador, uma testemunha, uma vítima e um juiz, um corpo perseguido pela diferença, um saber incinerado, um corpo irradiado, uma tela da memória” (Klonaris & Thomadaki, 1999).

[A figura do anjo] confrontad[a] com imagens de arquivo da Segunda Guerra Mundial, deixa de ser apenas uma figura mitológica e apresenta-se como um verdadeiro manifesto de consciência e melancolia. (...) É a mão que segura precisamente a imagem do século. O anjo mantém-se erecto perante o presente, sem pensar em fuga, como testemunha da catástrofe. Tal perseverança ressoa na dupla vibração da presença e da coragem infalível (Mondzain, 1999, p. 146).

Com os seus olhos vendados, é uma testemunha sem olhar, o símbolo definitivo de um mundo violento, “o que pode um anjo fazer diante de todas as atrocidades, além de ser um corpo intangível e cego, alternando entre estranho, testemunha, vítima ou juiz? (...) em toda a sua beleza reveladora, enfrenta a ressonante imagem da cegueira da história, (...) permanece imóvel, irradiado e violado, como a testemunha, como narrador último de uma alegoria escrita por Benjamin” (Buci-Glucksmann, 1998, p. 60).



Personal Statement.

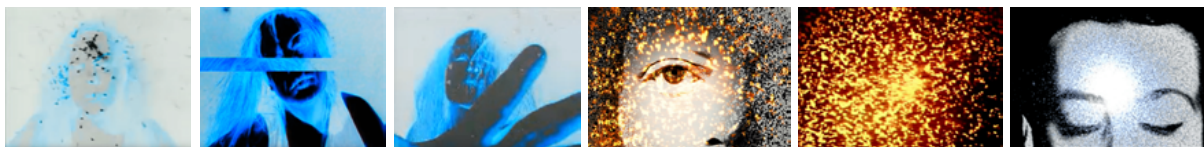
*Personal Statement* traz-nos um ritual de amor, pelas mãos de Katerina Thomadaki percorrem o corpo do anjo, acariciando-o, enquanto a voz de Maria Klonaris nos emerge num melódico encantamento, que se traduz numa evidência da proximidade entre o anjo e a identidade das artistas e do espectador, clarificando a nossa posição perante a figuração, “[i]sto é uma declaração pessoal sobre ti, sobre o teu corpo” (Buci-Glucksmann, 1998, p. 60).

Nas últimas obras do ciclo, *Pulsar* e *Quasar*, intensifica-se a dimensão cósmica do anjo, que agora se manifesta através do corpo das próprias artistas e se funde com corpos astronómicos, numa transição constante entre o físico e o metafísico. Através de imagens alteradas por meio da digitalização e computação, no sentido de induzir uma exploração sensorial pelos

efeitos estéticos e sinestésicos, as artistas subvertem os discursos visuais convencionais, questionando novamente, de uma outra perspectiva, o “acto cinematográfico como um acto instável e arriscado, que lança em crise o olhar do espectador e o propulsiona para um estado de exploração, de risco sobre a sua posição, a sua identidade, os seus limites, a sua imobilidade, a sua vida e a sua morte” (Mondzain, 2011, p. 124).

Pulsar e Quasar, na sua condição prometeica, são os eventos visuais finais, onde o visível nasce e emerge para depois desaparecer, superado pelo seu próprio poder. A luz irradia como uma forma inimaginável [...] não só faz a superfície da tela pulsar, mas também todo o espaço em volta do espectador, que se perde nela, se afoga nela, é absorvido por ela (Mauron, 2006, p. 294).

Esta crise na percepção do espectador propicia um questionamento sobre a identidade, o cosmos e os limites da existência. Por meio destas viagens sensoriais, ambas as obras provocam reflexões profundas sobre a vida, a morte, o feminino e a transcendência, levando o espectador a confrontar a sua própria relação com o cosmos e os limites da sua existência.



*Pulsar (esquerda) e Quasar (direita)*

O anjo surge e ressurgue de diversas formas neste ciclo, mas o foco revela-se na transformação angelical, no estado de estar na fronteira, no limite entre mundos, entre a ausência e a presença, entre o tempo e a anulação do tempo (Klonaris & Thomadaki, 1999).

## Conclusão

Este trabalho propôs-se a explorar a seguinte hipótese: as obras de Maria Klonaris e Katerina Thomadaki, com foco em *Double Labyrinthe* e *Le Cycle de L'Ange*, subvertem as narrativas tradicionais artísticas, feministas e tecnológicas, ao desafiar as convenções estabelecidas de representação, oferecendo novas perspectivas que refletem as complexidades da identidade contemporânea; numa expectativa de destacar estas artistas e estas obras enquanto pioneiras na intersecção entre a arte feminista e digital, e evidenciar a sua articulação com as questões do pensamento contemporâneo.

Começámos por identificar como as estruturas de poder instaladas, sustentadas por hierarquias patriarcais e pela construção do sujeito universal ocidental definido pelo modelo ocidental masculinista, moldaram as narrativas históricas na arte e na tecnologia, condicionando os sistemas de representação e relegando expressões alternativas a posições de marginalização e invisibilidade.

Este domínio opressivo impulsionou o surgimento de movimentos críticos, artísticos e sociais, que contestaram essas normas, promovendo a pluralidade e a experimentação. A ascensão do digital, acompanhada pela integração de práticas interdisciplinares e pela influência de um discurso pós-humanista, abriu espaço à reformulação de fronteiras em todos os campos, repositando o humano no universo, e promovendo uma lógica de tessitura, de multiplicidade que reflecte a complexidade contemporânea.

Foi apresentada a prática de Maria Klonaris e Katerina Thomadaki, enquanto marco na intersecção entre o feminismo e a arte digital, assim como um reflexo pioneiro do pós-humanismo, neste espaço único que criaram, de mediações conceptuais, simbólicas e tecnológicas. Embora hoje relegadas a um espaço de culto, as suas obras visionárias, que as próprias definiram como interculturais, intersexo e intermédia, não só influenciaram as discussões artísticas e sociais da época, como também anteciparam muitas das questões ainda em debate.

Através do conceito de *cinéma corporel* e do duplo autor, introduzido em *Double Labyrinth*, as artistas desafiaram as hierarquias da representação e do meio, através do corpo feminino enquanto território simbólico e político.

Nos seus primeiros filmes e obras de cinema expandido, Klonaris e Thomadaki reinventaram o corpo e o desejo feminino através da auto representação e da visualização do inconsciente, utilizando uma linguagem de rituais misteriosos. Estes rituais, simultaneamente descodificados e profundamente enraizados num imaginário transcultural, evocam a Grécia e o Egito antigos, mas também culturas orientais, africanas e nativo-americanas (Jacquin, 2016).

No *Cycle de l'Ange* servem-se do anjo intersexo enquanto figuração liminar que transcende o humano, que habita as fronteiras entre mundos, identidades e temporalidades, um ser em estado de transformação constante que oferece uma visão de corpo e ser em fluxo.

Klonaris e Thomadaki transgrediram os limites da identidade sexual ao representar corpos não normativos – que chamaram de “corpos dissidentes” – como o seu anjo intersexual. Ao recorrer ao poder simbólico dessas figuras em instalações e obras multimédia, híbridas e em constante transformação, deram forma a uma reflexão radical e pioneira (Jacquin, 2016).

Ao longo da exploração mais profunda das obras e dos conceitos que definem, evidenciam-se os paralelismos com os pilares do pós-humanismo que os permeiam. As artistas tecem uma forte crítica ao antropocentrismo e ao Homem enquanto sujeito ocidental universal, enquanto categoria neutra e medida universal; uma crítica que se estende ao humanismo ocidental, e à sua herança filosófica de definição do humano através de oposições binárias que acabam por o definir pela negativa, pelo que não é, enquanto apelam a uma redefinição do ser baseada na ética relacional (Braidotti, 1994).

Ilustram, na forma que o corpo toma nas suas obras e na relação que estabelece com o *medium*, a tensão entre a materialidade e a informação, repudiando o crescimento da valoriza-

ção social da segunda em detrimento da primeira (HAYLES, 1999), mas mantendo lugar para uma ética afirmativa, sugerindo que desta fricção poderá advir a consciência, a imanência, da qual emerge o novo ser humano, contínuo, incorporado, relacional, em *sympoiesis*, com os outros seres, entidades e sistemas que o rodeiam (Haraway, 2016).

Klonaris e Thomadaki exploram as várias camadas de significado através da transformação e da metamorfose, do corpo e da identidade, das relações, da comunicação, dos média, da arte; as suas obras procuram transcender a representação, numa mutação constante, como organismos vivos que se alteram, se recriam. As próprias artistas, segundo o seu conceito de duplo autor, dedicaram as suas vidas a esta produção conjunta, numa relação simbiótica que talvez seja o marco pós-humanista mais importante da sua obra.

O próprio trabalho já não poderia ser dividido em segmentos de produção. Em vez disso, ele operaria como um todo, onde as contribuições conceptuais e técnicas seriam entrelaçadas e viriam indiferentemente de uma, da outra, ou de ambas. Conceito, direção, produção, imagem, montagem, projeção, cenários, figurinos, maquilhagem, etc., já não seriam campos separáveis. Com os seus limites tornados fluidos, seriam absorvidos numa abordagem abrangente. A redefinição do autor que então propusemos andava de mãos dadas com uma redefinição do trabalho (Klonaris & Thomadaki, 2002).

Klonaris e Thomadaki desenvolveram ao longo de décadas de trabalho conjunto, uma verdadeira *cognitive assemblage*, entre humanos e sistemas técnicos interconectados, numa retroalimentação constante (Hayles, 2016), numa exploração profunda dos territórios intermediários, entre o eu e o outro, a realidade e o imaginário, o consciente e o inconsciente, o físico e o mental, o masculino e o feminino, culturas ocidentais e não ocidentais, o microcosmo e o macrocosmo.

## Referências

- BASSAN, Raphaël. Pour une écologie des médias: du Super 8 à l'image de synthèse. Entrevista com Maria Klonaris e Katerina Thomadaki. **Bref**, Paris, n. 38, p. 22-24, 1998.
- BERGER, John. **Ways of seeing**. London: British Broadcasting Corporation; Penguin Books, 1972.
- BRAIDOTTI, Rosi. **Nomadic subjects**: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory. New York: Columbia University Press, 1994.
- BRENEZ, Nicole. Entretien avec Maria Klonaris & Katerina Thomadaki. Rites de l'intelligence et films cultes. In: KLONARIS, Maria; THOMADAKI, Katerina (org.). **Stranger Than Angel: Dissident Bodies**. Ljubljana: Cankarjev, 2002. p. 104-109.
- BRODSKY, Judith. **Dismantling the patriarchy, bit by bit**: art, feminism, and digital technology. London: Bloomsbury Visual Arts, 2021.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine. Sexe virtuel. In: KLONARIS, Maria; THOMADAKI, Katerina (org.). **Pour une écologie des médias: Art/cinéma/vidéo/ordinateur**. Paris: A.S.T.A.R.T.I., 1998. p. 60-61.

CHICH, Cécile. Beyond the Frame/Beyond the Gaze – The Multi-Media Projection Performances of Maria Klonaris and Katerina Thomadaki. In: EXPANDED CINEMA: ACTIVATING THE SPACE OF RECEPTION, 2009, Londres. **Apresentação em conferência**. Londres: The British Artists' Film & Video Study Collection, 2009. Disponível em: <https://vimeo.com/733200308>. Acesso em: 4 nov. 2024.

COURANT, Gérard. Le cinéma expérimental est un cinéma politique. **CinémAction I: Dix ans après mai 68 – Aspects du cinéma de contestation**, n. 3, 1978. Disponível em: <https://www.gerardcourant.com/index.php?t=ecrits&e=28>. Acesso em: 4 nov. 2024.

FREUD, Sigmund. **The uncanny**. Tradução de David McLintock. London: Penguin Books, 2003.

FUNCHS, Dominique. Resenha de Double Labyrinthe. **Cinéma Différent**, n. 11-12, p. 31, 1977.

GATTINONI, Christian. Klonaris/Thomadaki, Le destin politique des anges. **Art Press**, n. 275, p. 36-39, 2002.

HARAWAY, Donna J. **Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene**. Durham: Duke University Press, 2016.

HAYLES, N. Katherine. **How we became posthuman: virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics**. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

HAYLES, N. Katherine. Cognitive assemblages: technical agency and human interactions. **Critical Inquiry**, v. 43, n. 1, p. 32-55, 2016.

JACQUIN, Maud. **Manifeste: Le cinéma corporel**. Paris: Jeu de Paume, 2016. (Programa da retrospectiva Klonaris/Thomadaki).

KLONARIS, Maria; THOMADAKI, Katerina. **Archangel Matrix**. Paris: A.S.T.A.R.T.I., 1996.

KLONARIS, Maria; THOMADAKI, Katerina. **Double Labyrinthe**. Paris: RE:VOIR, 2023. 1 DVD.

KLONARIS, Maria; THOMADAKI, Katerina. **Klonaris/Thomadaki**. 1999. Website. Disponível em: <https://www.klonaris-thomadaki.net>. Acesso em: 4 nov. 2024.

KLONARIS, Maria; THOMADAKI, Katerina. **Le Cycle de L'Ange**. Paris: RE:VOIR, 2023. 1 DVD.

KLONARIS, Maria; THOMADAKI, Katerina. **Manifeste pour un Cinéma Corporel**. Paris, 1978.

KLONARIS, Maria; THOMADAKI, Katerina. Twin Dreamers: Figures du double et de la gémellité. In: ADOUE, E.; SOLVES, J. (org.). **Jumeaux**. Paris: Autrement, 2002. p. 70-83. (Coleção Mutations, n. 217).

LAFONTAINE, Celine. **O império cibernético: das máquinas de pensar ao pensamento máquina**. Lisboa: Instituto Piaget, 2007.

MAURON, Véronique. Le réenchantement et l'écart dans l'œuvre de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki. In: CHICH, Cécile. (org.). **Klonaris/Thomadaki, le cinéma corporel: Corps sublimes / intersexe et intermédia**. Paris: L'Harmattan, 2006. p. 287-295.

MONDZAÏN, Marie-José. La nuit égyptienne: À propos de Quasar. In: **Esthétique et complexité: création, expérimentations et neurosciences**. Paris: CNRS Éditions, 2011. p. 123-125.

MONDZAÏN, Marie-José. Requiem pour le XXe siècle. **Cahiers de la Médiologie**, n. 7, p. 145-148, 1999.

MULVEY, Laura. Introdução a Double Labyrinthe. In: **Klonaris/Thomadaki – Manifeste: Le cinéma corporel**. Paris: Jeu de Paume, 2016. p. 2-4. (Catálogo da retrospectiva).

NOCHLIN, Linda. Why have there been no great women artists?. In: HESS, Thomas B.; BAKER, Elizabeth C. (org.). **Art and sexual politics**. New York: Macmillan Publishing, 1971. p. 145-178.

NOGUEZ, Dominique. **Double Labyrinthe**. Toulon, 1976. (Catálogo do Festival Internacional do Jeune Cinéma).

PLANT, Sadie. **Zeros + ones: digital women + the new technoculture**. London: Fourth Estate, 1997.

TERZOPOULOU, Miranda. Retrospectiva Klonaris/Thomadaki. **Feministiqá**, n. 2, 2019.

THOMADAKI, Katerina. **Entretien sur Double Labyrinthe**. Entrevista com Cécile Chich para Scratch Projections. Paris: Light Cone, 2022.