

H is for history

solar

Galeria de
Arte Cinemática

18.07. — 29.08.2026
Exposição/Exhibition
Vila do Conde



Miranda
Pennell

N is for now



Coordenação *Coordination*

Mário Micaelo

Produção *Production*

Francisca Salvado

Apoio à produção

Production assistance

Cândida Martins,

Maria Ana Marques

Apoios *Sponsors*

Ana Oliveira,

Francisca Cardoso

Montagem da exposição

Exhibition set-up

Ricardo Ramos,

Diogo Ferreira

Comunicação e imprensa

Communication and Press

Mariana Vieira

Fotografia *Photography*

João Brites

Design gráfico *Graphic design*

João Faria, drop.pt

Bruno Carril

Spot vídeo *Video spot*

Loop Audiovisual Studio

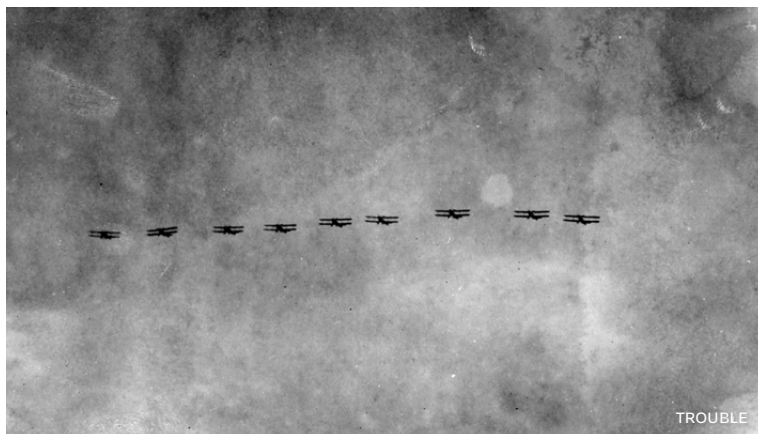
Direção artística

Solar Galeria de Arte Cinemática

Artistic direction

Miguel Dias, Mário Micaelo,

Nuno Rodrigues



ORGANIZAÇÃO / ORGANIZATION



SOLAR GALERIA DE ARTE CINEMÁTICA FINANCIADA POR / SUPPORTED BY



PARCERIAS / PARTNERSHIPS



SOLAR GALERIA DE ARTE CINEMÁTICA É PARTE INTEGRANTE DA / IS PART OF



APOIO / SPONSORS



APOIO À COMUNICAÇÃO / PROMOTION PARTNERS



H é de História

A é de Agora

Por Miranda Pennell

Deparou-se com centenas de fotografias antigas que pareciam cartografar a massa de terra que os britânicos viriam um dia a recortar e a chamar de Iraque. Foi imediatamente cativada pela beleza sensual e enigmática daquelas superfícies abstratas e monocromáticas. Os meandros dos afluentes dos rios pareciam-lhe ora algas ondulantes, ora os ramos de árvores pálidas de inverno. As cristas montanhosas surgiam como suaves pregas de tecido, e as extensões desérticas como folhas de papel sobre as quais pequenos objetos geométricos tinham sido ocasionalmente pousados, projetando sombras de contornos definidos e formando misteriosos símbolos e fórmulas ocultas.

À medida que lia sobre a política britânica de policiamento aéreo e imaginava a chuva de bombas incendiárias, aquelas superfícies padronizadas começaram a adquirir outras qualidades. As formas ondulantes inscritas nos retângulos revelavam agora partes de corpos gigantes e inchados, e as redes de rios transformavam-se em ramificações venosas e tecido cicatricial.

Os negativos em placas de vidro, primeiro mantidos em cativeiro no Museu Britânico, encontravam-se agora num instituto de arqueologia de uma universidade. Algumas das formas geométricas assinalavam ruínas antigas, ou os seus ténues vestígios. Incapaz de conter aquilo que capturara, toda uma série de negativos tinha estalado. As formas da superfície terrestre e os contornos das aldeias continuavam visíveis, mas através de fragmentos irregulares. Algo parecia irromper da documentação material de acontecimentos ocorridos muitos anos antes e a milhares de quilómetros de distância.

H is for history

N is for now

by Miranda Pennell

She came across hundreds of old photographs which appeared to map out the landmass that British men would one day carve out and name as Iraq. She was immediately struck by the sensual, enigmatic beauty of the abstract, monochrome surfaces. Winding river tributaries appeared to her now as swaying seaweed, now as the branches of pale wintry trees. Mountainous ridges appeared as soft folds of fabric, and desert expanses as sheets of paper onto which small geometric objects had occasionally been placed, casting sharply defined shadows and forming mysterious occult symbols and formulas.

As she read about Britain's policy of policing from the air, imagining the incendiary bombs raining down, the patterned surfaces took on other qualities. The undulating shapes in the rectangles now showed parts of giant, swollen bodies and the networks of rivers were transformed into venous tributaries and scar tissue.

The glass-plate negatives, first held captive first in the British Museum, were now housed in an archaeological institute at a university. Some of the geometric shapes marked ancient remains, or their faint traces. Unable to contain what they'd captured, one entire series of negatives had cracked. The shapes of land surfaces and the outlines of villages were still visible, but through jagged shards. Something was erupting from within the material documentation of events that had occurred many years ago and thousands of miles away.

Crawford, o arqueólogo-piloto, utilizara em tempos fotografias aéreas para interpretar vestígios arqueológicos na paisagem. Agora, curvada sobre as imagens que Crawford recolhera décadas antes, ela tomou consciência de si própria como um agente dentro de um arquivo e dentro de uma história inacabada da qual fazia parte. As centenas de formas misteriosas afetavam-na cada vez mais, e crescia a sua ansiedade perante a capacidade de interpretar aquelas abstrações, de gerir a proliferação aparentemente interminável de fotografias — e de alguma vez conseguir concluir o seu filme. Habitada por imagens que eram fruto da violência, atravessou inadvertidamente a moldura da representação.

A sua história começou a inclinar-se para a estrutura paranoica do horror gótico. Queria assegurar-se de que aqueles que, como ela, fossem seduzidos pelos prazeres da distância e da abstração saberiam que nem tudo estava bem dentro daquelas imagens; que aquelas eram cenas de trauma; que, daqui, não conseguimos ver os corpos meio enterrados na areia. E, no entanto, eles vêem-nos a nós.

Interrogava-se sobre todas aquelas ruínas. Ruínas para serem lembradas e ruínas destinadas ao esquecimento. A preservação do passado e a destruição do presente. «Que estranho feitiço lançaram estes homens!», pensou. ■

The archaeologist-pilot Crawford had once used aerial photographs to interpret archaeological features in the landscape. Now, hunched over the images that Crawford had collected decades before, she became aware of herself as an actor within an archive and within a history that was unfinished and of which she was part. She became increasingly affected by the hundreds of mysterious shapes and anxious about her capacity to interpret their abstractions, to manage the seemingly endless proliferation of photographs - and to ever complete her film. Inhabited by images which were the fruit of violence, she inadvertently stepped over into the frame of representation.

- *Her story began to lean towards the paranoid structure of gothic horror. She wanted to be sure that others who were seduced by the pleasures of distance and abstraction, as she had been, would know that all was not well inside these pictures; that these were scenes of trauma; that we cannot see the bodies half-buried in the sand from here. And yet they see us.*

- *She wondered about all those ruins. Ruins to be remembered and ruins to be forgotten. The preservation of the past and the destruction of the present. 'What a strange spell these men cast!' she thought. ■*



Histórias de violência: O cinema de Miranda Pennell

Por Daniel Ribas

Porto, julho de 2026

O cinema é uma arte persuasiva para nos contar a história do mundo. É pelas imagens e pelos sons que temos o potencial de dar visibilidade às circunstâncias que moldaram o devir do tempo. Nunca é fácil falar de história, porque ela é fugidia, assente em constantes invenções da tradição, tal como o historiador Eric Hobsbawm nos demonstrou. Um texto, uma fotografia, um filme só conseguem fazer aproximações parciais à memória doutros tempos. São espaços de combate das narrativas e dos discursos. Se os vencedores estão sempre do lado “certo” da história, pelo menos estas imagens obrigam-nos a pensar as possíveis reparações. Falar de história é, por isso, também falar sempre de representações, desses imaginários que são construídos para nós, sujeitos do mundo, incapazes de sair fora dele e das nossas redomas culturais. É nesse espaço poroso e escorregadio que o cinema de Miranda Pennell se coloca, sob o ângulo necessariamente contemporâneo de um imaginário que rompe com a tradição construtivista da história. Olhando para os arquivos, para o que está ou não está na imagem, para os discursos e o que eles revelam, Pennell construiu um percurso essencial, nas últimas duas décadas, num cinema de apropriação, que recupera o arquivo, fazendo-o falar, como em outros trabalhos contemporâneos, mesmo com abordagens diferentes, de Susana de Sousa Dias ou Kamal Aljafari.

No verão de 2024, um filme captou a nossa atenção – chamava-se *Man number 4* e era realizado por Miranda Pennell. Todos estávamos (e continuamos) a assistir a um genocídio em curso, pelas mãos de telemóveis que filmavam e fotogravam o terror em Gaza, Palestina. Impotentes, nós olhávamos para essas imagens nos feeds das redes sociais. Um assombro generalizado, que muitas vezes se transformava numa espécie de apatia. As imagens começavam a

Stories of Violence: The Cinema of Miranda Pennell

By Daniel Ribas

Porto, July 2026

Cinema is a persuasive art for telling the story of the world. Through images and sound, has the potential to give visibility to the circumstances that have shaped the course of history. Yet history is never easy to speak of, it is elusive, built on invented traditions, as historian Eric Hobsbawm showed us. A text, a photograph or a film can only ever offer an partial approximation of the memory of another time. They are sites where narratives and discourses are contested. To speak of history is therefore also to speak of representation, of those imaginaries that are constructed for us, as subjects of the world, unable to step outside it or beyond our own cultural frameworks. It is within this porous and slippery space that Miranda Pennell's cinema situates itself, from the perspective of a imaginary that breaks with the constructivist tradition of history. By examining archives, scrutinizing what is—or is not—present in the image, and analyzing discourses and what they reveal, Pennell has forged an essential path over the last two decades. Her work belongs to a cinema of appropriation that reclaims the archive and makes it speak, as other contemporary works, even with different approaches, by Susana de Sousa Dias or Kamal Aljafari.

*In the summer of 2024, one film caught our attention. It was called *Man number 4*, and it was directed by Miranda Pennell. We were all witnessing — and continue to witness — an ongoing genocide, recorded on mobile phones filming and photographing the terror unfolding in Gaza, Palestine. Powerless, we watched those images on our social media feeds. A widespread sense of shock often gave way to a kind of apathy. The images were beginning to lose their meaning. Their constant repetition seemed to draw on the logic of fiction. Without realising it, we began to feel detached, trapped within an endless stream of horrific images in which the victims kept*

perder significado. A sua mera repetição explorava o potencial de ficção. Sem querer, começávamos a sentir-nos afastados, encurralados nas imagens de terror, onde as vítimas se repetiam. Miranda Pennell pressentiu isso e *Man number 4* como que nos induzia a olhar de novo, para além da mera reprodução nos *feeds* intermináveis. E fazia-o utilizando a mesma forma tecnológica, expondo a abstração de uma imagem digital. A indexicalidade da fotografia analógica tinha-se perdido, era necessário voltar a estudar os mecanismos da nova indexicalidade digital. Demonstrar, de uma forma forense, clínica, as cores dos pixéis de uma imagem encontrada na Internet, permitia a Pennell voltar a introduzir a humanidade, e com essa introdução, as formas de violência que as imagens produzem. *Man number 4* é um filme *desktop*, se quisermos ser literais: vemos uma imagem a ser manipulada por um rato – o indicador anda pela imagem, faz *zoom out* ou percorre a imagem, para cima, para baixo, para os lados. Começamos em *zoom in* máximo, as cores quase que não significam nada. Permitem ver apenas limites e zonas diferentes da imagem. À medida que a imagem se torna mais nítida, formas aparecem – zonas escuras, zonas claras, um tanque militar, formas humanas. A descrição, em *off*, da imagem, também nos ajuda a entrar nela. É uma zona de guerra, é uma imagem de violência. É uma imagem de subjugação e humilhação. O homem número 4 é um médico, é possível até identificar onde foi capturada. Ela tem também força como fotografia: um clarão de um projetor à frente, iluminando homens, seminus, e deixando um grupo de outros atrás, escuros, como se fosse um monte de lixo. A imagem tem uma estética, parece pensada, há uma *mise-en-scène*, e o trabalho de Pennell é expor essa construção. As imagens não são neutras, elas carregam consigo o poder de violentar o outro que é exposto nelas. Esta é uma fotografia de poder, de um colonialismo contemporâneo, da força de um exército sobre um povo. Naquele verão de 2024, Miranda Pennell explicava, de forma simples, sincera, aquilo que estávamos a sentir: as imagens de Gaza estavam mesmo a mostrar a força colonizadora e violenta do Estado de Israel sobre a população palestina e isso era tão forte que uma fotografia conseguia encapsular toda a brutalidade que ali se praticava. De certa forma, o método de *Man number 4* é aquele método que, pacientemente, Pennell utiliza nos seus filmes, investigações forenses sobre o passado colonial feita a partir dos arquivos e aquilo que eles escondem.

multiplying. Pennell sensed this, and Man number 4 invites us to look again, beyond their endless reproduction in our feeds. It does so by using the very same technological form, exposing the abstraction of the digital image. The indexicality of analogue photography had been lost; it had become necessary to understand the mechanisms of this new digital indexicality. By examining, in a forensic, almost clinical manner, the colours of the pixels in an image found on the internet, Pennell restores a sense of humanity and, with it, the forms of violence produced by images themselves. Man number 4 is, quite literally, a desktop film. We watch an image being manipulated with a mouse. The cursor moves across it, zooms out, travels up, down and from side to side. We begin at maximum magnification. The colours hardly mean anything. They reveal only the limits and different areas of the image. As the image gradually becomes clearer, forms begin to emerge: dark areas, lighter ones, a military tank, human figures. The voice-over also helps us enter the image. It is a war zone. It is an image of violence. An image of subjugation and humiliation. The man number four is a doctor, and it is even possible to identify where the photograph was taken. Yet the image also possesses a striking aesthetic force: the glare of a spotlight illuminates a group of half-naked men, while another group remains behind them in darkness, piled together as though they were a heap of rubbish. The photograph appears carefully composed. There is a mise-en-scène, and Pennell's work lies precisely in exposing that construction. Images are not neutral. They carry within them the power to inflict violence on those they depict. This is an image of power, of contemporary colonialism, of an army's domination over a people. In that summer of 2024, Miranda Pennell gave simple and honest expression to what many of us were feeling: that the images from Gaza revealed the colonial violence exercised by the State of Israel against the Palestinian people, and that this violence was so overwhelming that a single photograph could contain the brutality of what was taking place. In many ways, the method of Man number 4 is the same method Pennell has patiently developed throughout her work: a forensic investigation of the colonial past through the archive and everything it conceals.

The first phase of Pennell's filmography is, however, distinctive because, unlike her later archive-based work, it is composed of images she filmed herself. It is important to note that, even at this stage, these films are concerned with gestures and with

No entanto, a primeira fase da filmografia de Pennell é singular porque, ao contrário do seu cinema de arquivo, é feita de imagens filmadas pela própria. Não deixa de ser necessário notar que, nesta fase, os filmes também procuram dar conta dos gestos e das performances dos corpos dentro do enquadramento – algo que será essencial para o trabalho forense das imagens de arquivo, onde os corpos humanos são aqueles que se destacam pelo olhar da cineasta. Assim, estes primeiros filmes – que também dialogam com a formação em dança de Pennell – são montados para uma coreografia do real. São performáticos e, nesse sentido, menos narrativos, apesar de não serem estritamente “documentais”. *You Made Me Love You* (2005) é, neste contexto, sintomático: ao contrário da “gramática” do cinema, aqui não é a câmara que acompanha o corpo humano, mas sim os bailarinos que procuram seguir a imprevisibilidade do movimento lateral que é proposto por Pennell. É uma subversão importante, até porque os bailarinos olham diretamente para o espectador, numa relação de constante (des)confiança, como se este “exercício” de três minutos encapsulasse o trabalho futuro da realizadora, a saber: a relação entre quem olha e quem é olhado (e que é, afinal, a relação base do cinema e do seu “contrato”, a sutura que se estabelece na enunciação cinematográfica). Filmes como *Human Radio* (2001), *Magnetic North* (2003), *Tattoo* (2001), ou mesmo *Fisticuffs* (2004), desenvolvem aspetos cruciais da linguagem do cinema (como o som, a relação de escalas, e dos movimentos dentro do plano), como que testando as potencialidades da imagem em movimento, da sua propensão narrativa e discursiva sobre o real, sempre dentro de uma perspetiva performática.

Com *Why Colonel Bunny Was Killed*, de 2010, de facto Miranda Pennell transforma o seu objeto de estudo, isto é, altera o seu movimento metodológico dentro do cinema. De certa forma, como dissemos, toda a sua obra é unida pelo interesse pelo corpo humano e pelas suas potencialidades fílmicas. Mas o foco passa a estar no arquivo, essencialmente fotográfico, que revelará as relações de poder colonial, sobretudo em geografias chave do último século – aquele que assistiu à introdução da fotografia e do cinema como método de inventariar o outro – de forma que Pennell se assume quase como uma arqueóloga, escavando o passado nos arquivos oficiais dos regimes coloniais. O filme parte das memórias escritas de um médico missionário (Dr. T. L. Pennell) em território afegão, e utiliza as

the performances of bodies within the frame — something that would later become essential to her forensic exploration of archival images, where it is the human body that most insistently draws the filmmaker's gaze. These early films — which also reflect Pennell's background in dance — are edited as a choreography of the real. They are performative and, in that sense, less narrative, although they are not strictly 'documentary' either. You Made Me Love You (2005) is particularly revealing in this respect. Contrary to the usual 'grammar' of cinema, it is not the camera that follows the human body; rather, it is the dancers who attempt to follow the unpredictability of the lateral movement proposed by Pennell. This is an important subversion, not least because the dancers look directly at the viewer, establishing a relationship of constant (dis)trust, as though this three-minute 'exercise' already contained the essence of the filmmaker's future work: the relationship between the one who looks and the one who is looked at (which is, after all, the fundamental relationship of cinema and of its own 'contract', the suture established through cinematic enunciation). Films such as Human Radio (2001), Magnetic North (2003), Tattoo (2001) and Fisticuffs (2004) develop crucial aspects of cinematic language — sound, shifts in scale, and movement within the frame — almost as if testing the possibilities of the moving image, its narrative and discursive potential in relation to reality, always from a performative perspective.

With Why Colonel Bunny Was Killed (2010), Miranda Pennell transforms her object of study, or rather, shifts her methodological approach to cinema. As we have seen, her work has always been united by an interest in the human body and its cinematic potential. Here, however, the focus turns to the archive, primarily photographic, revealing the relations of colonial power embedded in some of the key geographies of the twentieth century — the century that witnessed the emergence of photography and cinema as methods for cataloguing the Other. Pennell thus assumes the role of an archaeologist, excavating the past from the official archives of colonial regimes. The film draws on the written memoirs of a missionary doctor (Dr T. L. Pennell) in Afghanistan and on photographs of the North-West Frontier of British India preserved in several British archives. By bringing together different sources, and through its editing of the photographs — lingering on specific details of the frame through close-ups — the essay film establishes a series of contrasts

fotografias do North West Frontier of British India de vários arquivos britânicos. Ao juntar diversas fontes, mas também através do jogo de montagem com as fotos – o olhar para aspetos específicos do plano, com *close-ups* – o ensaio permite estabelecer contrastes constantes que potenciam o desvendar do discurso colonial (presente nas fotos e nas palavras do médico). É muito relevante que as paisagens naturais ocupem um espaço dominante na imagem, porque acentuam os métodos de controlo colonial britânico. Isto é especialmente notório nas roupas dos colonos e dos povos indígenas, mas também na forma como a realizadora utiliza o som, estabelecendo cortes bruscos, ou acentuando, por outro lado, uma certa “familiaridade” dos sons naturais. O filme acentua a diferença cultural e a arrogância colonial, e isso demonstra-se por um diálogo entre este médico e um mulá, sobre o sol ou as estações do ano, clarificando a distância nos entendimentos dos fenómenos naturais, e uma certa soberba científica colonial. O filme torna-se ainda mais paradigmático nas fotografias de pessoas, sobretudo homens, e a forma como detalhes mínimos (estar de pé versus sentado) reforça o preconceito colonial. Pennell acentua o lado forense quando se aproxima de uma foto que tem como legenda “Where Col. Bunny was killed”. É aqui que a aparente convivência é estilhaçada e o filme transforma-se numa exibição da guerra e do conflito. Mais uma vez, a paisagem natural acaba por ser a testemunha desta violência, e das ruínas que sobreviverão à destruição. Quase no fim do filme, Pennell mostra-nos como os povos indígenas aparecem, por vezes, nas fotografias, em cantos do enquadramento, quando no centro estão as famílias ou os militares colonos. Tudo está certo quando está “no seu lugar”.

O projeto de Miranda Pennell expande-se com os filmes seguintes, claramente posicionados sobre os arquivos, as suas fotografias, e o que elas dizem sobre um passado problemático. *The Host* (2016), *Strange Object* (2020) e *Trouble* (2023) são olhares angulares sobre aspetos diversos da colonização e da opressão sobre os povos colonizados, sobretudo na área do médio-orient. Estes filmes também introduzem a voz de Miranda, num gesto necessário de introdução da própria investigação forense no desvendamento das relações de poder, que estas imagens produzem, à distância de décadas. Neste aspeto, *The Host* é um filme particularmente singular nesta filmografia, já que parte da própria experiência familiar da realizadora. Ao investigar

that gradually uncover the colonial discourse embedded both in the images and in the doctor's words. It is particularly significant that natural landscapes occupy such a dominant place within the frame, reinforcing the methods of British colonial control. This is especially evident in the clothing worn by both colonisers and indigenous people, but also in the way Pennell uses sound, alternating abrupt cuts with moments that emphasise the apparent familiarity of natural sounds. The film underscores both cultural difference and colonial arrogance, nowhere more clearly than in a dialogue between the doctor and a mullah about the sun and the changing seasons, exposing the distance between their understandings of the natural world and revealing the scientific hubris of colonialism. The film is especially revealing in its photographs of people, particularly men, where the smallest details — standing rather than sitting — reinforce colonial prejudice. Pennell intensifies the film's forensic dimension when she lingers on a photograph captioned 'Where Col. Bunny was killed'. It is here that the appearance of coexistence is shattered, and the film becomes an exposition of war and conflict. Once again, the natural landscape stands as a witness to this violence, and to the ruins that will outlive destruction. Towards the end of the film, Pennell shows how the indigenous people occasionally appear only at the edges of the frame, while settler families or colonial soldiers occupy its centre. Everything is in order as long as everything remains 'in its proper place'.

Pennell's project expands in the films that follow, firmly rooted in the archive, its photographs, and what they reveal about a troubled past. The Host (2016), Strange Object (2020) and Trouble (2023) offer oblique perspectives on different aspects of colonialism and the oppression of colonised peoples, particularly in the Middle East. These films also introduce Miranda's own voice, in a necessary gesture that brings her forensic inquiries into the process of uncovering the relations of power these images continue to produce decades later. In this respect, The Host occupies a unique place within her filmography, as it begins from the filmmaker's own family history. While investigating the history of British Petroleum in Iran, the film also investigates the involvement of Pennell's parents, as well as her own appearance in the archive as a child. At times, it takes on the qualities of a family album, complicating the range of sources from which Pennell reconstructs this history, alongside institutional archives. In many ways, The Host is

a história da British Petroleum no Irão, o filme irá também investigar a participação dos pais de Pennell, e a sua própria aparição, ainda enquanto criança. Há uma sensação, e espaços, de álbum de família, o que complexifica as fontes das quais Pennell extrai esta história (que também inclui arquivos institucionais). De certa forma, *The Host* não deixa de ser um filme sobre a família e a história de Miranda – o seu nome está marcado em caixas e em desenhos – e, nesse sentido, há quase uma ternura impossível de ultrapassar das histórias íntimas. Em todo o caso, a narrativa principia por demonstrar a importância da BP para a própria história do Irão (e até das suas consequências contemporâneas). O petróleo, mais uma vez, é uma maldição. A Grã-Bretanha tratou o Irão como uma colónia e impediu que o seu povo tivesse o controlo das suas reservas de petróleo e, quando este o reclamou, foi sempre hostilizado internacionalmente, culminando na deposição de um governo que queria nacionalizar o petróleo. A partir desta história maldita, Pennell mostra-nos como a empresa foi registando esta história de poder através da fotografia, mas também de outros objetos, como mapas topográficos ou desenhos. É um caso evidente do poder de uma ciência colonial sobre um território virgem, de onde poderiam ser extraídos todos os recursos. O filme ganha especial relevância pela forma como estas fotografias estão sempre a olhar o outro colonial, aquele que já lá estava e que foi forçado a alterar os seus modos de vida em favor de um projeto extrativista. O que Pennell também introduz é como as vidas familiares foram também implicadas nesta geopolítica e fotografias dos pais da realizadora, assim como esboços da sua casa enquanto viveram no Irão, são também sinais desse colonialismo quotidiano. *The Host* apresenta uma foto impressionante do complexo petrolífero no Irão. Parece uma cidade-fantasma. Mas subitamente, num olhar mais cuidado, vêem-se manchas humanas. São os resquícios daqueles que mantiveram esta máquina colonial a funcionar.

Strange Object e *Trouble* partem da mesma premissa de investigação: a forma como o bombardeamento aéreo tornou a dominação colonial ainda mais violenta. As fotografias tiradas pelos aviões de guerra são perturbadoras, já que enunciam um poder telescópico, de uma precisão e força imparáveis. A voz *off* de Pennell demonstra isso mesmo, criando até uma relação intrigante entre a posição da realizadora no arquivo físico, observando para as fotos, e aquilo que elas mostram do terror provocado. Em *Strange*

also a film about Miranda's family and personal history — her name appears on boxes and drawings — and, in that sense, there is a tenderness to these intimate stories that is impossible to escape. The narrative begins by demonstrating the central importance of BP to Iran's modern history — and indeed to many of its present-day consequences. Once again, oil emerges as a curse. As a colonised country, Iran was denied Britain treated Iran as a colony and denied its people control over Iran's oil reserves, and, whenever it attempted to reclaim them, it faced international hostility, culminating in the overthrow of a government committed to nationalising the country's oil industry. From this fraught history, Pennell shows how the company documented its own structures of power not only through photography but also through maps, technical drawings and other artefacts. It is a striking example of the authority of colonial science over a territory regarded as untapped, whose resources existed to be extracted. The film is particularly compelling in the way these photographs constantly direct their gaze towards the colonial Other — those who were already there, and whose ways of life were transformed in the service of an extractive project. Pennell also reveals how family lives became entangled in this geopolitical history. Photographs of her parents, together with sketches of the house where they lived in Iran, become traces of this everyday colonialism. The Host includes a remarkable photograph of the oil complex in Iran. At first glance, it resembles a ghost town. Then, looking more closely, faint human figures begin to emerge. They are the traces of those who kept this colonial machine running.

Strange Object and Trouble begin from the same line of enquiry: the ways in which aerial bombing made colonial domination even more devastating. The photographs taken from military aircraft are deeply unsettling, articulating a telescopic form of power whose precision and force seem unstoppable. Pennell's voice-over makes this explicit, creating an intriguing relationship between the filmmaker's presence in the physical archive, looking at the photographs, and what those images reveal about the terror they record. In Strange Object, she turns to one of the earliest experiments in aerial photography and airborne military operations, carried out by the British 'Z Unit' in 1920. Although the geographical setting of this episode remains unspecified until the end credits, Pennell draws on the account of a Somali leader who put on his finest clothes to welcome

Object, olha-se para uma primeira experiência deste tipo de fotografia e deste tipo de voos, da 'Z Unit' britânica, em 1920. Apesar da geografia desta experiência não estar localizada até aos créditos finais, Pennell utiliza a reação de um líder da Somália, que vestiu as melhores roupas para receber estes "anjos" do céu. Inventava-se, naquele momento, umas das mais mortíferas máquinas de guerra, que semeia a sua destruição indiscriminadamente. Trouble é talvez um dos filmes mais pessoais, já que a presença da autora nos procedimentos de descoberta dos arquivos é muito relevante. Produzido ao longo do confinamento do COVID-19, o projeto transforma-se materialmente – fotografias impressas e colocadas na parede, sons da casa e da rua. A mistura do presente e do passado torna-se tão forte que Miranda Pennell como que transforma o seu cinema de arquivo – que já marcava o nosso presente histórico – numa máquina de imagens a que compreendem todas as camadas temporais da história. Para além disso, Trouble tem também uma engenhosa máquina de sons, introduzindo uma camada gótica, que está em sintonia com a perspetiva sobre o 'assombro' histórico que o filme desenvolve.

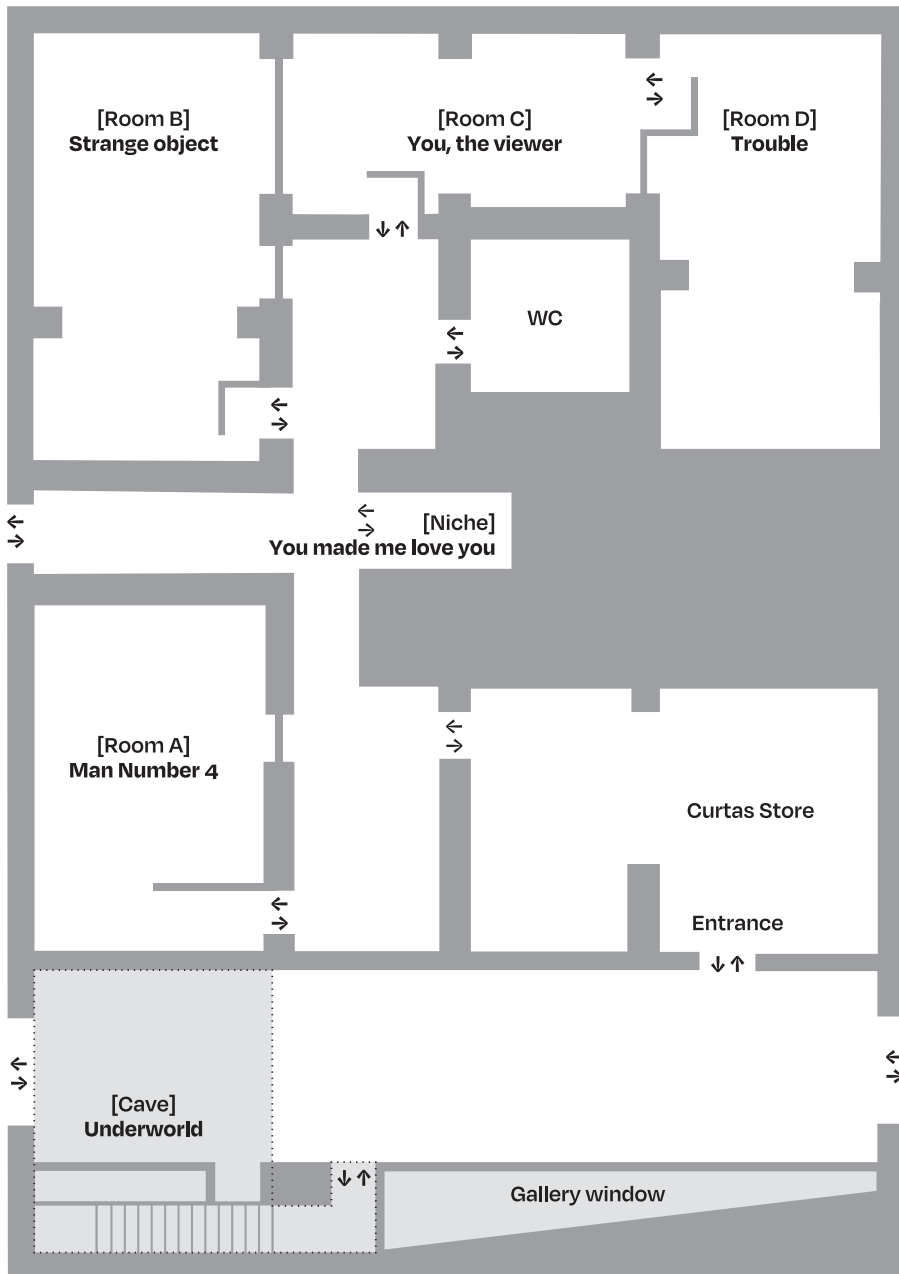
Os filmes de Miranda Pennell constroem-se a partir dos fragmentos da história colonial do Ocidente. São poderosos processos forenses sobre os nossos próprios crimes coloniais. São, por isso, histórias de violência. Como se diz em Trouble: "Some ruins are sites of romance and imagination and some ruins are sites of butchery and forgetting". A força destas imagens está – olhando para todo este percurso entre filmes e dentro dos filmes – na performance do passado. E esta performance constrói-se sobre as ficções das nossas histórias nacionais, criando mecanismos de análise e ação contra o poder. Histórias de violência que rimam com as nossas histórias do presente.

Daniel ■

these 'angels' descending from the sky. At that moment, one of the deadliest machines of war was being invented — one that would go on to spread destruction indiscriminately. Trouble is perhaps Pennell's most personal film, as the filmmaker's own presence in the process of uncovering the archive becomes central to its method. Produced during the COVID-19 lockdown, the project undergoes a material transformation: photographs are printed and pinned to the walls; the sounds of the house and the street become part of its fabric. The convergence of past and present becomes so powerful that Pennell turns her archival cinema — already deeply engaged with our historical present — into a machine of images capable of encompassing every temporal layer of history. Trouble also constructs a remarkably inventive sonic architecture, introducing a Gothic dimension that resonates with the perspective on historical 'haunting' which the film develops.

Miranda Pennell's films are built from the fragments of the West's colonial history. They are powerful forensic readings into our own colonial crimes. They are, in that sense, stories of violence. As Trouble puts it: "Some ruins are sites of romance and imagination – and some ruins are sites of butchery and forgetting." Looking across this body of work — from one film to the next and within each individual film — the power of these images lies in the performance of the past. And this performance is built upon the fictions of our national histories, creating mechanisms for analysing and resisting power. Stories of violence that rhyme with the stories of our present.

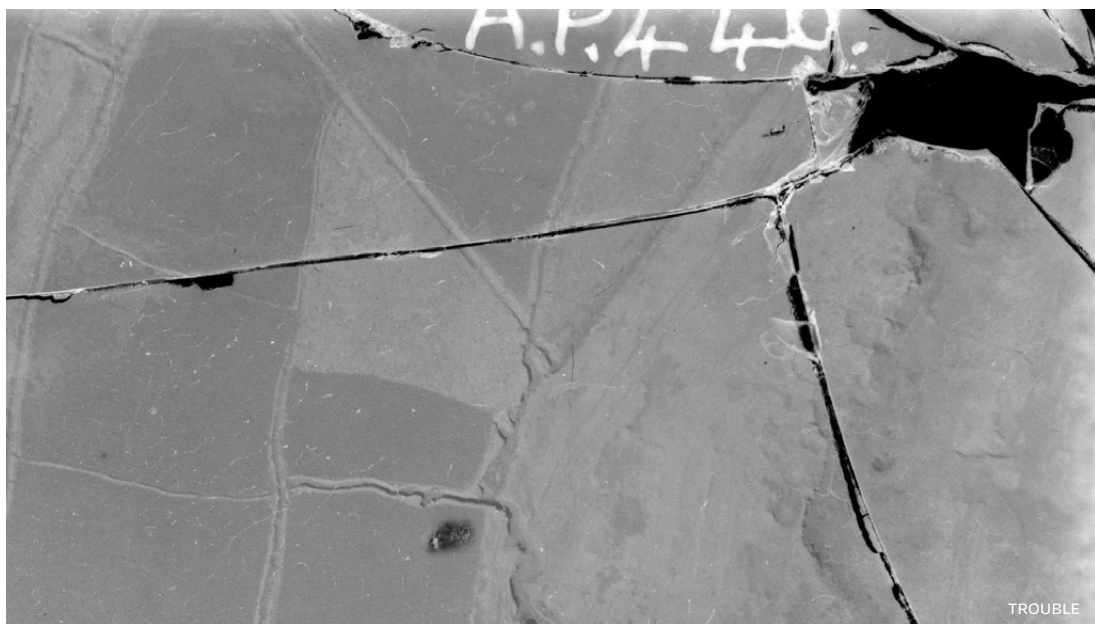
Daniel ■



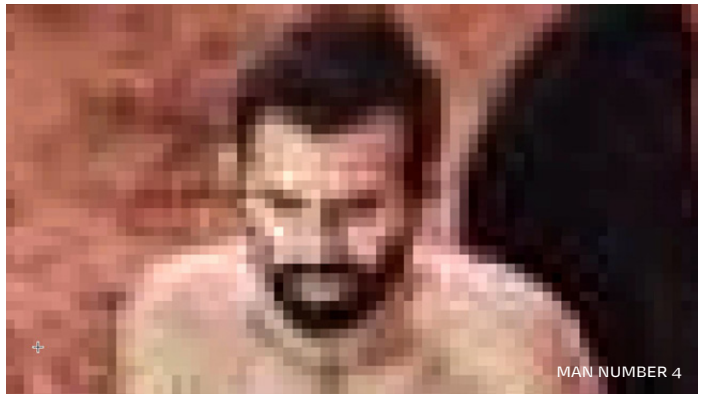
Miranda Pennell

18.07. — 29.08.2026
Exposição/Exhibition
Vila do Conde

H is for history
N is for now



TROUBLE



[Sala A Room A]

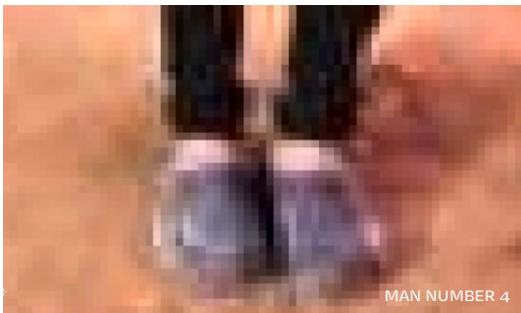
MAN NUMBER 4

Reino Unido · *United Kingdom*, 2024

Vídeo HD, loop, som · *HD Video, loop, sound* · 9'52"

Gaza, dezembro de 2023. O confronto com uma fotografia perturbadora publicada nas redes sociais desencadeia uma reflexão sobre o que significa ser espectador.

Gaza, December 2023. A confrontation with a disturbing photograph on social media triggers questions about what it means to be an onlooker.



[Nicho Niche]

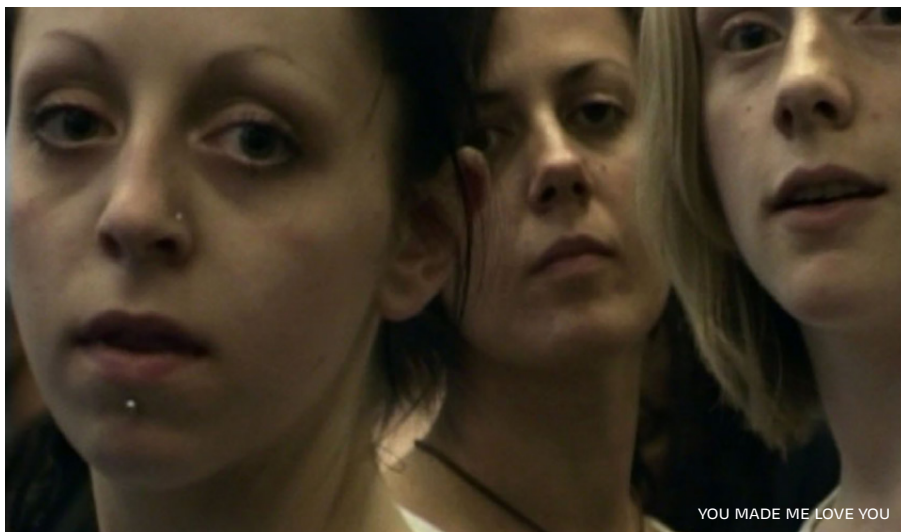
YOU MADE ME LOVE YOU

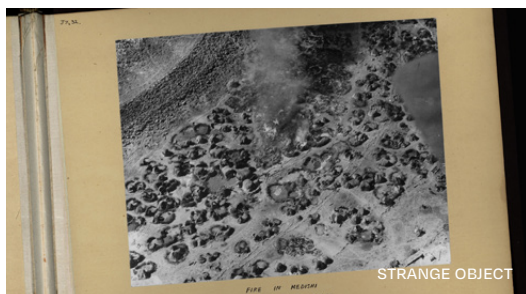
Reino Unido · *United Kingdom*, 2005

Vídeo SD, loop, som · *SD Video, loop, sound* · 3'30"

Vinte e um bailarinos jogam ao gato e ao rato com uma câmara imprevisível. Perder o contacto pode ser traumático.

Twenty-one dancers play a game of cat and mouse with an unpredictable camera. Losing contact can be traumatic.





[Sala B Room B]

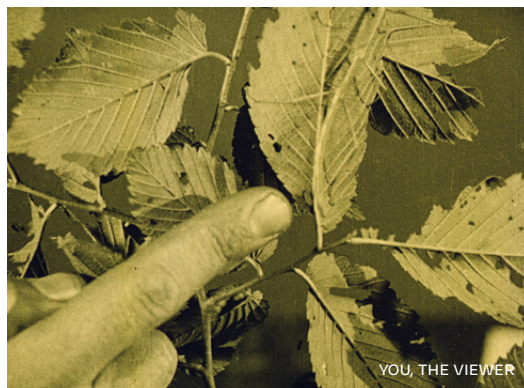
STRANGE OBJECT

Reino Unido · United Kingdom, 2020

Vídeo HD, loop, som · HD Video, loop, sound · 15'30"

A operação da Unidade «Z» num mundo distante do nosso foi uma espécie de experiência, um teste. Este lugar, habitado por seres diferentes de nós, tornou-se um laboratório. O êxito da missão abriria caminho à expansão da Unidade «Z» e à aplicação dos seus métodos noutros territórios. Primeira parte de uma investigação sobre a produção e destruição de imagens imperialistas.

The 'Z' Unit's operation in a world far from our own was an experiment of sorts, a test. And this place, inhabited by beings different from ourselves, served as a laboratory. A successful outcome would secure the Z Unit's future, enabling its enterprise to expand and its methods to be applied to other lands. The first part of an investigation of imperial image-making, and destruction.



YOU, THE VIEWER



YOU, THE VIEWER

[Sala C Room C]

YOU, THE VIEWER

Reino Unido · *United Kingdom, 2026*

Vídeo HD, loop, sem som · *HD Video, loop, silent* · 54"

Uma criatura, uma câmara, uma mão —
e tu, o espectador.

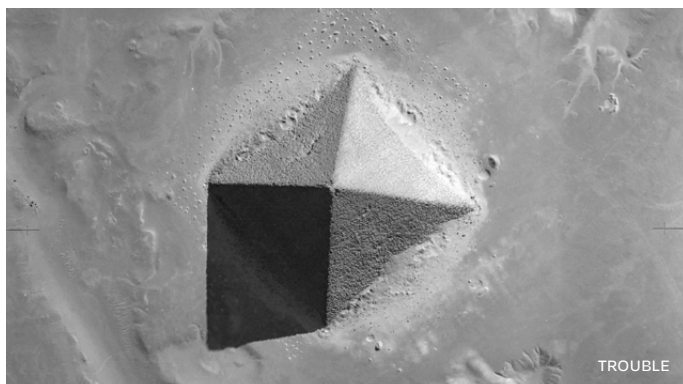
A creature, a camera, a hand - and you the viewer.



YOU, THE VIEWER



YOU, THE VIEWER



[Sala D Room D]

TROUBLE

Reino Unido · *United Kingdom*, 2023

Vídeo HD, loop, som · *HD Video, loop, sound* · 33'

Enquanto tenta decifrar fotografias aéreas do Iraque e do Egito do início do século XX, uma cineasta sente-se cada vez mais inquietada por imagens que parecem querer revelar os seus segredos violentos. A Inglaterra foi colonizada por um espírito saqueador e os mortos-vivos do Império começam a responder à investigadora. Oscilando entre o passado recente e o passado distante, o filme assume a forma de uma história de fantasmas que explora o horror, real e imaginado.

While puzzling over aerial photographs from early 20th century Iraq and Egypt, a filmmaker finds herself increasingly unsettled by images that want to share their violent secrets. England has been colonised by a marauding spirit and the Empire's undead start to speak back to the film's troubled investigator. Moving between the recent past and the distant past, this film is a ghost story that explores horror — both real and imagined.

[Cave]

UNDERWORLD

Reino Unido · *United Kingdom*, 2026

Vídeo HD, loop, som · *HD Video, loop, sound* · 2'

Disseram-nos que iríamos trabalhar em jardins de carvão.

They told us we would work in charcoal gardens.



Visita Guiada

Guided Tour

22 JUL • QUA WED • 16:00 + 16:30

Solar Galeria de Arte Cinemática • Cinematic Art Gallery

A artista e cineasta Miranda Pennell conduzirá duas visitas guiadas à sua exposição *"H is for history N is for now"*, patente na Solar – Galeria de Arte Cinemática. Nestas visitas abordará o processo de criação dos seus filmes e os pilares temáticos que os relacionam. Ao caminhar pelos espaços da galeria, refletirá sobre a evolução do seu trabalho ao longo dos vários anos que tem de carreira. No final das duas visitas, convida os espectadores a desfrutarem de uma conversa informal no Pátio da galeria.

The artist and filmmaker Miranda Pennell will lead two guided tours of her exhibition "H is for history N is for now", on display at Solar – Cinematic Art Gallery. During these tours, she will discuss the creative process behind her films and the thematic threads that link them. As she walks through the gallery spaces, she will reflect on the evolution of her work over the course of her career. At the end of both tours, she invites visitors to enjoy an informal chat in the gallery's Patio.

Gestures of love and violence – Palestra performativa

Lecture-performance

24 JUL • SEX FRI • 14:30

Teatro Municipal de Vila do Conde Sala 2 [60']

Uma performance sobre crença, dúvida, poder e possessão no cinema e através do cinema. Nesta palestra-performance-projeção, recorro às minhas experiências como bailarina e cineasta para refletir sobre os poderes da presença e da ausência corporais no ecrã e na imaginação, enquanto exploro aspetos da projeção, tanto psíquica como cinematográfica. Escrevi esta apresentação pela primeira vez em resposta a um convite para falar sobre o corpo no cinema, num festival de dança contemporânea em Londres. Achei que o corpo do espectador não devia ser deixado de fora desta discussão, por isso tentei reunir corpos, imagens e a imaginação humana, e utilizar acompanhamento audiovisual para refletir sobre a relação entre o corpo, o cinema, a modernidade e a magia.

A performance about belief, doubt, power and possession in film, and through film. In this lecture-performance-screening, I draw upon my experiences as a dancer and as a filmmaker to consider the powers of corporeal presence and absence on screen and in the imagination, as I explore aspects of projection, both psychic and cinematic. I first wrote this presentation in response to an invitation to talk about the body in film, at a contemporary dance festival in London. I thought that the body of the film viewer should not be left out of this discussion, so I tried to put bodies, images, and the human imagination back together, and to use audio visual accompaniment to think about the relationship between the body, cinema, modernity and magic.

ALONE. LIFE WASTES ANDY HARDY

Martin Arnold, 1998

Áustria • Austria, 14'

Desconstruindo os códigos do cinema clássico de Hollywood, a repetição de fotogramas isolados e a remontagem de filmes de adolescentes dão origem a um intenso drama edipiano.

In a deconstruction of classic Hollywood codes, using repetitive single frame images, the re-editing of teenager movies produces an intense Oedipal drama.



ALONE. LIFE WASTES ANDY HARDY

SLAP HAPPY HUNTERS

Eddy Donnelly, 1940

Estados Unidos da América • United States, 7'

Gandy Goose e o seu inseparável companheiro, o gato Cat, partem para uma caçada na selva. Fartos de serem perseguidos, os animais e as aves reúnem-se para expulsar os intrusos. Incapazes de resistir à resposta coletiva da selva, Gandy e Cat acabam derrotados e postos em fuga.

Gandy Goose and his bullying, tormentor Cat buddy, are hunting in the jungle. The jungle birds and animals are irritated at being hunted, hold a counsel and devise ways and means to harass the unwelcome invaders. Gandy and Cat put up an inept fight and driven away.

Programa Paralelo

Parallel Program

FILMES EM EXIBIÇÃO NO 34º CURTAS VILA DO CONDE
FILM SCREENINGS AT THE 34ND CURTAS VILA DO CONDE

This was now

18 JUL • SÁB SAT • 21:45
Teatro Municipal de Vila do Conde Sala 2 [88']

WHY COLONEL BUNNY WAS KILLED

Miranda Pennell, 2010
Reino Unido • United Kingdom, EXP, 28'

Inspirado pelas memórias de um missionário médico na fronteira afegã, o filme constrói-se a partir de fotografias de arquivo da vida colonial na Fronteira Noroeste da Índia britânica, na viragem para o século XX. Explorando os detalhes nas margens das imagens captadas no meio da resistência ao domínio colonial, o filme contrapõe o som à imagem e descobre continuidades marcantes nas representações britânicas de um lugar e de um povo distantes.



Triggered by the memoirs of a medical missionary on the Afghan borderlands, the film is constructed from archive photographs of colonial life on the North West Frontier of British India at the turn of the 20th century. Searching for clues at the margins of images framed in the midst of resistance to colonial rule, the film plays sound against image and finds striking continuities in British portrayals of a distant place and people.



THE HOST

Miranda Pennell, 2015
Reino Unido • United Kingdom, 60'

Uma cineasta assume o papel de detetive forense ao reconstruir centenas de fotografias em busca daquela que acredita ser uma história soterrada, apenas para descobrir que faz parte da própria narrativa que investiga. "The Host" acompanha esta investigação sobre a atividade da British Petroleum (BP) no Irão, revelando uma história de poder, arrogância imperial e catástrofe. Enquanto as placas tectónicas da conspiração geopolítica se deslocam em segundo plano, o filme convida-nos a olhar, e a olhar novamente, para as imagens produzidas pela empresa petrolífera, juntamente com fotografias pessoais tiradas pelo seu pessoal britânico no Irão — incluindo os pais da cineasta —, não pelo que mostram, mas pelo que revelam. «The Host» trata das histórias que contamos sobre nós próprios e sobre os outros, dos factos e ficções pelos quais nos regemos — e das suas consequências.

A filmmaker turns forensic detective as she pieces together hundreds of photographs in search of what she believes to be a buried history, only to find herself inside the story she is researching. The Host investigates the activities of British Petroleum (BP) in Iran; a tale of power, imperial hubris and catastrophe. While the tectonic plates of geopolitical conspiracy shift in the background, the film asks us to look, and look again, at images produced by the oil company, together with personal photos taken by its British staff in Iran— including the filmmaker's parents— not for what they show, but for what they betray. The Host is about the stories we tell about ourselves and others, the facts and fictions we live by – and their consequences.

We moved like this

19 JUL · DOM SUN · 20:00

Teatro Municipal de Vila do Conde Sala 2 [64']



HUMAN RADIO

Miranda Pennell, 2005

Reino Unido · United Kingdom, 9'

Em momentos íntimos de entrega, várias pessoas dançam em diferentes locais de Londres no verão de 2001. O filme nasce do encontro da realizadora com os primeiros dez participantes que responderam a um anúncio num jornal local, onde procurava «dançarinos de sala de estar» – pessoas que adoram dançar atrás de portas fechadas.

People dance in private moments of personal abandon across London in the summer of 2001. The film is the result of the director's work with the first ten respondents to a local newspaper advertisement that she placed seeking 'living-room dancers' – people who love to dance behind closed doors.

YOU MADE ME LOVE YOU

Miranda Pennell, 2005

Reino Unido · United Kingdom, 3'30"

Vinte e um bailarinos jogam ao gato e ao rato com uma câmara imprevisível. Perder o contacto pode ser traumático.

Twenty-one dancers play a game of cat and mouse with an unpredictable camera. Losing contact can be traumatic.



TATTOO

Miranda Pennell, 2001

Reino Unido · United Kingdom, 9'

Árvores e animais observam enquanto um regimento de soldados se perde e invade a paisagem rural, repetindo um mesmo ritual. O ritual do exercício militar é, por vezes, absurdo e, por vezes, sinistro. Os soldados da Light Division executam uma coreografia que foi aperfeiçoada e estetizada com um objetivo específico: ser eficaz. Para transformar muitos corpos num único corpo e para hipnotizar os espectadores com a sua unidade «impressionante».

Trees and wildlife look-on as the countryside is invaded by a lost regiment of soldiers engaged in a repetitive display. The ritual of military drill is by turns absurd and sinister. The soldiers of the Light Division perform a choreography that has been perfected and aestheticized in order to serve a function: to be effective. To transforming many bodies into a single body, and to mesmerize onlookers with their 'stunning' unity.

FISTICUFFS

Miranda Pennell, 2004

Reino Unido • United Kingdom, 11'

Um homem entra num pub... Seis atores dão vida a uma rixa digna de um *western*, agora transferida para um clube operário do leste de Londres. O ritual da briga de bar ao estilo do Oeste é transposto para um clube de trabalhadores de Londres. A violência parece desprovida de consequências, enquanto os corpos, elásticos e invulneráveis, evocam os dos *westerns* televisivos que inspiraram o filme.

A bloke walks into a pub... Six actors punch, kick and wrestle their way through the Wild West of an East London drinking establishment. The ritual of the Western bar-brawl, is re-located to a London working mens' club. The violence appears to have no consequences, the actors' bodies being as rubbery and invulnerable as those in the TV Westerns that inspired the film.

MAGNETIC NORTH

Miranda Pennell, 2003

Reino Unido • United Kingdom, 8'30"

Rituais da adolescência desenrolam-se nas paisagens invernais de uma pequena localidade finlandesa. Uma rapariga patina sobre um lago gelado, enquanto um rapaz posa com uma guitarra no seu quarto. Sonhos e anseios da adolescência.

Adolescent rituals are played out across the wintry landscapes of small-town Finland. A teenage girl skates on a frozen lake, while a teenage boy poses with a guitar in his room. Adolescent dreams and yearning.

NIE PLACZ

Don't Cry

Grzegorz Królikiewicz, 1972

Polónia • Poland, 8'30"

Um filme-impressão sobre a despedida de um grupo de amigos chamados a cumprir o serviço militar. Nas suas últimas horas de vida civil, partilham um derradeiro banho e embarcam depois no comboio que os levará ao quartel, entre a exaltação, a rebeldia e a nostalgia. Um retrato do fim da liberdade e da dimensão antropológica dos primeiros momentos de um ritual de iniciação.

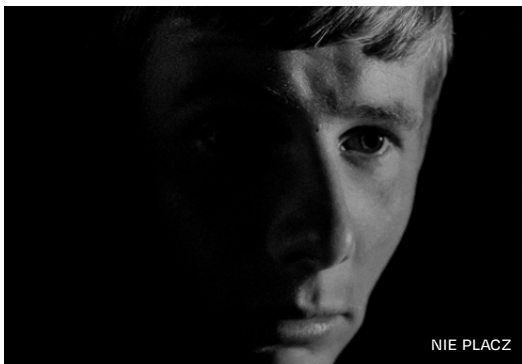
Submitting to the energies of the beyond, the body is the route to some kind of freedom. The power of the collective, rhythm, bodily movements and alcoholic substances help us on our way. Beautiful and ugly, creative and destructive. The last day and night of freedom before they join the army, Poland 1972. Krolikiewicz's films were frequently censored at the time he made them.

FIORUCCI MADE ME Hardcore

Mark Leckey, 1999

Reino Unido • United Kingdom, 14'44"

A vídeo-instalação "Fiorucci Made Me Hardcore" (1999), de Mark Leckey, é uma montagem hipnótica de imagens de arquivo que percorre a evolução da cultura underground da dança no Reino Unido, desde o movimento Northern Soul dos anos 1970 às raves dos anos 1990, explorando a euforia coletiva da juventude.



|||||

Teatro Municipal de Vila do Conde Sala 2 [90']

Palestina, Franca • *Palestine, France, 21'*

During the Second Intifada in occupied Palestine, fear, siege, and death define the reality of the city of Hebron. Moments from the past are revived through childhood memory, intersecting with the collective memory. Amid the continuity and repetition of it all, what do we remember? What do we forget?

Reino Unido • United Kingdom, 15'

Em 1985, no âmbito de uma investigação sobre o estado do abastecimento de água potável, Lis Rhodes e Mary Pat Leece, artista norte-americana radicada no Reino Unido, viajaram até à Virgínia Ocidental, onde a exploração mineira a céu aberto havia contaminado as fontes de água. Durante a estadia, descobriram que os efeitos devastadores da exploração mineira a céu aberto não eram o único problema da região.



In 1985, as part of research into the state of drinking water supplies, Lis Rhodes and Mary Pat Leece, an American artist living in the UK, visited West Virginia where open cast mining had polluted the water sources. During their stay, they discovered that the devastating effects of open-cast mining were not the region's only problem.





THE BAN

Roisin Agnew, 2024

Irlanda, Reino Unido • Ireland, United Kingdom, 27'

Durante o período conhecido como *The Troubles*, na Irlanda do Norte, os media britânicos recorreram a atores para dobrar as vozes de pessoas associadas ao IRA. Através de imagens de arquivo e entrevistas atuais, "The Ban" revisita esta política de censura, refletindo sobre a instrumentalização do «terrorismo» para justificar a censura, estabelecendo inevitáveis paralelismos com o presente.

During The Troubles in the north of Ireland a practice developed that saw actors hired to dub those associated with the IRA on broadcast media. Via unseen archive footage and present-day interviews, "The Ban" reflects on the British government's use of the threat of 'terrorism' to justify censorship, drawing inevitable comparisons with the present.

WOMANNIGHTFILM

Lee Anne Schmitt, 2015

Estados Unidos da América • United States, 7'

Uma meditação sobre a ameaça da noite e a memória do trauma. Um filme sobre a violência e o rasto que esta deixa. Filmado em 16mm ao longo de vários anos, refotografa sucessivamente as imagens até que estas próprias se tornam fantasmas. Um instante no tempo que, logo de seguida, desaparece.

A meditation. The menace of night and the memory of trauma. A film about violence and the trace it leaves. Shot on 16mm over a number of years, the film rephotographs and rephotographs, until the image itself is a ghost. It is a moment in time, and then that moment is gone.

VIA DOLOROSA

Oraib Toukan, 2021

Palestina, Estados Unidos da América •

Palestine, United States, 21'

Imagens filmadas pelo fotógrafo e diretor de fotografia Hani Jawharieh são desaceleradas, analisadas e remontadas a partir de bobinas de filme encontradas em antigos centros culturais soviéticos em Amã, na Jordânia. O filme é acompanhado pelos comentários Nadia Yaqub, investigadora de literatura e cinema.

Footage shot by the late photographer and cinematographer, Hani Jawharieh, slowed-down, studied, and re-assembled with material from where it was found — piles of film reels discarded by former Soviet cultural centers in Amman, Jordan, accompanied with commentary by literary and film scholar Nadia Yaqub.





VIA DOLOROSA

Carte Blanche 2

23 JUL • QUI THU • 20:15

Teatro Municipal de Vila do Conde Sala 2 [70']

THE THREE DISAPPEARANCES OF SUAD HOSNI

Rania Stephan, 2011

Líbano, França • *Lebanon, France*

Uma elegia arrebatadora a um período áureo do cinema egípcio, através da obra de uma das suas mais emblemáticas atrizes, Soad Hosni, que deu corpo à complexidade da mulher árabe moderna. Composto exclusivamente por imagens em VHS dos seus filmes, "The Three Disappearances of Soad Hosni" celebra o poder redentor da ficção.

A rapturous elegy to a rich era of Egyptian film production, through the work of one of its most revered actress and star: Soad Hosni, who embodied the modern Arab woman in her complexity, pieced exclusively from VHS footage of her films. Irreverent, playful, marvellous and serious, "The Three Disappearances of Soad Hosni" underscores the saving grace of fiction.



THE THREE DISAPPEARANCES OF SUAD HOSNI



Miranda Pennell

Miranda Pennell realiza filmes que revisitam imagens provenientes dos arquivos coloniais britânicos para refletir sobre situações contemporâneas. Os seus filmes enfatizam o papel da imaginação na interpretação de documentos e objetos históricos, recorrendo por vezes à ficção de género como forma de tornar visível a violência oculta.

As suas obras, distinguidas com vários prémios, foram exibidas em numerosos festivais internacionais, entre os quais o New York Film Festival, a Berlinale, o FIDMarseille, a Viennale, o Open City Documentary Festival e o Dokufest. A sua curta-metragem "Man Number 4" foi nomeada para os Prémios da Academia Europeia de Cinema de 2026.

Entre os programas individuais dedicados ao seu trabalho destacam-se *Returning the Gaze*, apresentado no Documenta Madrid (2025); *Strange Objects* (2023), no Close-Up Film Centre, em Londres; e retrospectivas no Stuttgart FilmWinter Festival for Expanded Media (2019) e no UnderDox, em Munique (2017).

Participou também em exposições coletivas como *Eye/s Open – New Perspectives on Colonial Film Heritage*, no Eye Filmmuseum, em Amesterdão (2026); *Evil Eye: the Parallel Histories of Ballistics and Optics* (2023), no Tabakalera Centre for Contemporary Culture, em San Sebastián; e *Tanzbilder*, no New Museum for Art and Design, em Nuremberga (2019).

Miranda vive e trabalha em Londres.

Miranda Pennell's films rework images from British colonial archives in order to reflect on contemporary situations. Her films emphasise the role of the imagination in the interpretation of historical documents and objects, sometimes using genre-fiction as a means to make hidden violence visible.

Her award-winning films have been screened at many international festivals including New York Film Festival, Berlinale, FID Marseille, Viennale, Open City Documentary Festival, and Dokufest, among others. Her short film "Man Number 4" was nominated for a 2026 European Film Academy Award.

*One-person programmes include *Returning the Gaze* at Documenta Madrid (2025); *Strange Objects* (2023) at Close-Up Film Centre, London; retrospectives at Stuttgart FilmWinter Festival for Expanded Media (2019) and UnderDox, Munich (2017).*

*Group exhibitions include *Eye/s Open – New Perspectives on Colonial Film Heritage* at Eye Filmmuseum, Amsterdam (2026), *Evil Eye: the parallel histories of ballistics and optics* (2023) at Tabakalera Centre for Contemporary Culture, San Sebastian; *Tanzbilder*, at New Museum for Art and Design, Nuremberg (2019).*

Miranda lives and works in London.

An aerial photograph of a desert landscape, likely in the Algarve region of Portugal, showing ancient rock art (petroglyphs and pictographs) on the sandstone surface. The art includes various geometric shapes, lines, and what appear to be stylized human figures or animals. The terrain is arid and sandy, with some darker patches of rock or soil.

Solar Galeria de Arte Cinemática

Exposição *Exhibition*
18 JUL JUL—29 AGO AUG

Inauguração *Opening*
18 JUL JUL • Sáb Sat • 16:30

Visita guiada *Guided Tour*
22 JUL JUL • Qua Wed • 16:00 + 16:30

Horário *Opening hours*
18 – 26 JUL JUL
Todos os dias *Everyday*
14:00 - 22:00

27 JUL JUL—29 AGO AUG
Seg – sáb *Mon – sat*
14:00—18:00

Entrada gratuita *Free admission*

Rua do Lidador 139
Vila do Conde
T 252 646516 • 252 138191
solar@curtas.pt

facebook.com/solar.gac
instagram.com/solar_galeria
www.solar.curtas.pt