

BALCONY

Balcony  
Contemporary  
Art Gallery

Elizabeth Prentis  
*SKEWER*  
27.06.24 – 13.09.24

## WHEN THE FUTURE MEETS THE PAST IN THE PRESENT (EN)

Elizabeth Prentis

Text by Luísa Santos

Elizabeth Prentis is a multidisciplinary artist working across sculpture, performance, and painting - often combining all of these elements into installations. Graduated from the Central Saint Martins & Chelsea College of Art, in London, her work stems from reflecting on her own personal experiences. Investigating issues surrounding gender expectations and sexism from a hetero-normative perspective, much of her work looks at her own sexual encounters and the social issues and politics that arise from the various power dynamics she has experienced.

I first met Elizabeth Prentis (Lizzie) over *e-mail*, through Lea Breyer. Lizzie told me about a collaborative project titled *Chain Reaction*, which she was starting with Hugo Brazão. *Chain Reaction* could be described as a sort of an informal network that operates as a growing living organism of artists, curators, and other creative practitioners, for mutual support and exchange of knowledge and experiences. Reciprocity is something that is key in her practice. While this might be clearer in collaborative projects like the *Chain Reaction* and the workshops that she organises rather than in her installations, it is always present. First, because upon encountering her work, our bodies are not supposed to stay still, in contemplation. On the contrary, the encounter with her work implies a physical experience. Depending on our own personal experiences, we are propelled to get closer or to stay away. Then, because we are asked to give our attention to each detail. In the process, our own personal experiences might be activated. In other words, we are given something to see and experience that urges us to give something back in the form of a physical reaction (get close or step away) and/or an emotion.

The first thing that I felt upon entering Lizzie's studio was that I had been taken into a sort of time machine. This feeling accompanied me for the whole visit. I was taken to a future, which, somehow, was merged with a distant past and, from there, to the present. At some point, I realised that future, past, and present were one in her studio. In this text, I'll adopt these merged temporalities to introduce the three parts of the work that are shown in her exhibition at the Balcony Gallery.

### Creatures from the future

With their work, many artists offer visions of alternative futures. Like sci-fi writing, these imagined worlds operate as fictional speculations for what the future could look like. Future, however, doesn't exist in a vacuum. Future emerges from the present and the past. In sci-fi writing, future emerges either from a desire of an alternative future or from the fear of what seems to be a likely but undesired future. Sci-fi writing could be understood as a child of Futurism. In their early experiments, the Futurist writers experimented only with free verse and the then new ideas of machinery and progress. As Futurism evolved, by 1912, Marinetti transitioned into a revolution in both content and style. A new literature that Marinetti would name of 'words-in-freedom' destroyed syntax, used verbs in the infinitive,

abolished adjectives, and adverbs, suppressed punctuation, and employed mathematical and musical symbols.

The large-scale sculptures in Lizzie's exhibition *Skewer*, at the Balcony Gallery, could be visual translations of both Futurist literature and sci-fi writing. Physically, the three massive, pinkish, papiermache-concrete creatures (sculptures) that greet us upon entering the exhibition room are composed of free shapes, put together in a very fluid and instinctual manner. Conceptually, they offer alternative futures.

When first introducing me to her sculptures, instead of telling me what / who they are, and what they are made of, Lizzie told me about one novel and one film. The novel (*Pig Tales*, from 1996, by Marie Darrieussecq) is about a sci-fi dystopian transformation of a woman whose body slowly transitions into a pig due to men's aggressions to her. She starts to grow extra nipples, starts walking on her hind legs, and she grows bristly hairs everywhere. The worse they treat her, the more she transitions into a sow, the more sow-like she becomes the more repulsive the behaviour is to her, which further transitions her into a pig-like creature. The film (*Teeth*, from 2007, by Mitchell Lichtenstein) tells the story of a girl who is born with teeth in her vagina - a mythical mutation. Only when she is abused by men the teeth in her vagina activate. Once she has finally understood when and why her vaginal teeth are activated, she takes the power and control over her body. In both cases, women's bodies respond to aggression and protect (or attempt to protect) themselves. While these popular culture references are sci-fi, they are connected, simultaneously, to a very lived, present reality and to a distant past. On the one hand, the estimates published by the World Health Organisation (WHO) in March 2024, indicate that globally about 1 in 3 (30%) of women worldwide have been subjected to either physical and/or sexual intimate partner violence or non-partner sexual violence in their lifetime. On the other hand, in a very early development stage, as Lizzie's research shows, human males had spikes in their penises. Human deletion of penile spikes "likely arose 800,000 years ago, potentially prior to the origin of the Homo lineage from ancestral hominids!" (Reno et. al. 2013:5). The loss of spikes in mammals is usually associated with a shift from polygamic to monogamic relationships<sup>2</sup> (McLean et. al. 2011:217).

The pink sculptures in *Skewer* are, simultaneously, confronting and intriguing. While the sculptures weren't made specifically as creatures, through the process of making them, they inherited a creature like form. The combination of somewhat soft materials like LIDL promotion leaflets turned into *papier maché* painted in various tones of pink with heavy, rough materials such as concrete, expanding foam, cardboard, sheep fencing wire, translate, simultaneously, hyper stereotypes of masculine and feminine. Like pufferfish, these creatures seem to have developed their physical features to turn themselves into a

---

<sup>1</sup> Reno PL, McLean CY, Hines JE, Capellini TD, Bejerano G, et al. (2013). "A Penile Spine/Vibrissa Enhancer Sequence Is Missing in Modern and Extinct Humans but Is Retained in Multiple Primates with Penile Spines and Sensory Vibrissae". *PLoS ONE* 8(12): e84258. doi:10.1371/journal.pone.0084258

<sup>2</sup> McLean, C. et al. (2011). "Human-specific loss of regulatory DNA and the evolution of human-specific traits". *Letter Research. Nature*. Vol. 471. doi:10.1038/nature09774

virtually inedible shape several times their normal size. Their bodies are composed of rough, jagged, sharp, and aggressive edges, but they also have these shades of pink and intriguing entries. The arms (or tentacles) have this fluidity that makes us fear that, like the tentacles of a sea anemone, they are triggered by the slightest touch, firing a harpoon-like filament into us (we the audience becoming their victims) and injecting a paralysing neurotoxin. We might become helpless prey.

While I look at Lizzie's creatures and I think of the stories of the films and how human (just like non-human) bodies evolve due to external factors, I can't stop wondering: what if women could develop their bodies in a way that we would be naturally protected from any physical abuse? Will we resemble pink pufferfish, or will we grow spikes? The problem with these speculations is that they are born of a lived and present reality. Resistance and imagination in sci-fi or futurist thinking, like future itself, don't exist in a vacuum. They exist out of the urgency to think and live otherwise.

### Prevented Pasts

On the wall of the gallery, we see steel drawings with sharp edges. Some of them resemble stylised machinery. Under a closer inspection, if we read their titles, such as "fig2: anti-rape devise, 432,795. Joel D Rumph, Lynda K. Warren, 1979", we will learn that these drawings are not referring to a fictional future but to scientific drawings, some as old as the 1970s and others as recent as the 2010s.

Each of the steel drawings introduces the story of one anti-rape devise that was designed by a scientist. Inventors like Lynda K. Warren, in 1979, Sandra L. Davis, in 1994, or Stanley Ngeyi, in 2017, have been trying to develop and patent anti-rape devices for more than five decades without success. One of the devices represented in the drawings is described by its author as:

"An anti-rape device having a hollow housing adapted to be worn within a human vagina. The housing has a front opening and contains a hypodermic syringe having a volume of rape-detering fluid and a needle facing and aligned with the front opening. Actuator means in the housing are provided which include housing means such as a spring to force the needle through the front opening and inject the fluid, cocking means to cock the device into a position which totally shields the needle within the housing, and prevents action of the spring, and trigger means which automatically releases the cocking means, upon forceful penis penetration of vagina containing the device, to permit the spring to protrude the needle and inject the fluid into the penis. Preferably, the fluid is a quick-acting, safe narcotic such as scopolamine, or the like to render the rapist unconscious" (Rumph, 1980:1).

The reason why this device, like all the others, have been refused is due to, according to US patent decision makers, not being ethical and for its brutality. There is no doubt that these devices are brutal, and any penis would suffer an imaginable pain. This pain, however, would only happen following any attempt to rape a woman, whose body would already be subjected to the presence of a strange and brutal device inserted in her body

to prevent her from a physical and emotional unbearable pain.

The juxtaposition of the scientific research in the steel drawings with the futuristic visions in the sculptures is what makes the work so shockingly real and present.

### Alter Egos, Alter Presents

While the large-scale sculptures on the ground floor take us to the future and seem to dare us to enter them or maybe to warn us to stay away, when we descend into the underground and encounter more small-scale ceramics we are taken to the present and, to some extent, to Lizzie's subconscious.

With similar textures to the large-scale sculptures, the ceramics are more like adorned creatures with simpler original forms. An upside down high-heel shoe, spikes that resemble extensions of nails, spikes inside holes, and chains cover the ceramics in a way that they become part of their shape in a process that is not too different from the ways in which we choose what we wear.

These ceramics are like self-portraits. In fact, they are the portraits of many women. I remember my older sister telling me that I should always carry my keys in between two fingers when walking alone, particularly at night in Lisbon. The keys, she would tell me, could be of use if someone attempted to grab me from the back. The keys were my spikes. Back in London, Lizzie would always wear stiletto high heel shoes. In the eventuality of an attempt of aggression, she could use it as a weapon in the eye of the attacker. I could add hundreds of strategies that are passed from generations of women in different geographies and cultural contexts, each one with its own specificities.

A high heel shoe, like the one we can see in one of the ceramics, just like long nails, keys in between fingers, or a sharp word and a strong-willed mind can be as powerful self-defence tools as sharp spikes. I wonder if there is a future in which women won't need any of those.

## QUANDO O FUTURO ENCONTRA O PASSADO NO PRESENTE (PT)

Elizabeth Prentis

Texto de Luísa Santos  
(texto escrito originalmente em Inglês)

Elizabeth Prentis é uma artista multidisciplinar que trabalha com escultura, performance e pintura, combinando muitas vezes todos estes elementos em instalações. Formada pela Central Saint Martins & Chelsea College of Art, em Londres, o seu trabalho resulta das suas experiências pessoais. Aprofundando questões relacionadas com estereótipos de género e sexismo a partir de uma perspetiva heteronormativa, muita da sua obra analisa os próprios encontros sexuais da artista bem como questões sociais e políticas que surgem das várias dinâmicas de poder por ela vividas.

Conheci a Elizabeth Prentis (Lizzie) por *e-mail*, através da Lea Breyer. A Lizzie falou-me do trabalho colaborativo *Reação em Cadeia*, que estava a começar com o Hugo Brazão. A reciprocidade é fundamental neste projeto que pode ser descrito como uma espécie de rede informal que opera como um organismo vivo de artistas, curadores e outros profissionais criativos, com apoio mútuo e troca de conhecimentos e experiências. Embora isto possa ser mais óbvio em projetos colaborativos, como *Reação em Cadeia*, ou nos *workshops* que organiza do que nas suas instalações, a reciprocidade está sempre presente na sua prática. Em primeiro lugar, quando nos encontramos com o seu trabalho, os nossos corpos não ficam parados, em contemplação. Pelo contrário, este encontro implica uma experiência física. Dependendo das nossas vivências, somos impulsionados a aproximar-nos ou a afastar-nos. Depois, porque as peças que cria pedem sempre atenção a cada detalhe. No processo, as nossas experiências podem ser ativadas. Por outras palavras, é-nos dado algo para ver e experimentar que nos impele a retribuir através de uma reação tão física (aproximar-se ou afastar-se) quanto emotiva.

A primeira coisa que senti ao entrar no atelier da Lizzie foi que tinha entrado numa espécie de máquina do tempo. Este sentimento acompanhou-me ao longo da visita. Primeiro, fui transportada para um futuro que, de alguma forma, se fundiu com um passado distante e, a partir daí, com o presente. A dada altura, apercebi-me de que futuro, passado e presente eram um só naquele espaço. Neste texto, irei adotar essas temporalidades para apresentar as três partes da obra expostas na sua exposição na Galeria Balcony.

### Criaturas do Futuro

Através das suas obras, muitos artistas oferecem diferentes perspetivas de futuros alternativos. Tal como na ficção científica, estes mundos imaginados funcionam como especulações ficcionais sobre o que poderá vir a ser o futuro. No entanto, o futuro não existe num vácuo. O futuro emerge das experiências do presente e do passado. Na ficção científica, vem do desejo de uma alternativa ou do medo daquilo que parece ser um futuro provável, mas indesejado. A escrita de ficção científica pode ser entendida em diálogo com o Futurismo. Nas suas primeiras tentativas, os escritores futuristas experimentaram apenas versos livres e as novas ideias de maquinaria e progresso. O movimento foi

evoluindo e, em 1912, Marinetti fez a transição para uma revolução de conteúdo e estilo. Uma nova literatura a que o artista chamaria de 'palavras livres' destruiu a sintaxe, conjugou verbos no infinitivo, aboliu adjetivos e advérbios, suprimiu a pontuação e usou símbolos matemáticos e musicais.

As esculturas de grande escala na exposição *Skewer* da Lizzie, na Balcony Gallery, poderiam ser traduções visuais tanto da literatura futurista quanto da escrita de ficção científica. Fisicamente, as três grandes criaturas (esculturas), cor-de-rosa, em papel machê e betão que nos recebem ao entrarmos na exposição são compostas por formas livres feitas de um modo fluido e instintivo. Conceptualmente, elas oferecem futuros alternativos.

Quando vi as esculturas pela primeira vez, a Lizzie não me disse o que são, quem são e do que são feitas, tendo referido apenas um livro e um filme. O romance (*Pig Tales*, de 1996, escrito por Marie Darrieussecq) é uma ficção científica sobre a metamorfose distópica de uma mulher que se transforma lentamente em porco devido às agressões sofridas por homens. Começam a crescer-lhe mais mamilos, passa a andar sobre patas em vez de pés e nascem-lhe pêlos eriçados por todo o corpo. Quanto mais maltratada é, mais se transforma em porco, quanto mais semelhante a um porco se torna, mais repulsivo é o seu comportamento, o que faz dela cada vez mais parecida com um porco. O filme (*Teeth*, de 2007, do realizador Mitchell Lichtenstein) conta a história de uma rapariga que nasce com dentes na vagina – uma mutação mítica. Só quando é abusada por homens é que os dentes da vagina são ativados. Quando finalmente se apercebe disto, assume o poder e o controlo do seu corpo. Em ambos os casos, os corpos das mulheres respondem à agressão protegendo-se (ou, pelo menos, tentando). Embora estas referências sejam de ficção científica, estão ligadas a uma realidade vivida e presente e, simultaneamente, a um passado distante. Por um lado, as estimativas publicadas pela Organização Mundial de Saúde (OMS) em Março de 2024 indicam que cerca de 1 em cada 3 (30%) mulheres em todo o mundo foram sujeitas a violência física e/ou sexual por parte dos parceiros ou a violência sexual por não parceiros. Por outro lado, numa fase muito precoce do desenvolvimento humano, como mostra a investigação da Lizzie, os membros do sexo masculino tinham espinhos no pénis. A supressão dos espinhos nos pénis “começou provavelmente há 800 mil anos, potencialmente antes da linhagem Homo dos homínídeos ancestrais”<sup>1</sup> (Reno et al., 2013: 5). A perda de espinhos em mamíferos está geralmente associada à mudança de relações poligâmicas para monogâmicas<sup>2</sup> (McLean et al., 2011: 217).

As esculturas cor-de-rosa em *Skewer* confrontam-nos e intrigam-nos. Embora não tenham sido feitas especificamente para serem criaturas, herdaram a sua forma durante o

<sup>1</sup> Reno PL, McLean CY, Hines JE, Capellini TD, Bejerano G, et al. (2013). “A Penile Spine/Vibrissa Enhancer Sequence Is Missing in Modern and Extinct Humans but Is Retained in Multiple Primates with Penile Spines and Sensory Vibrissae”. *PLoS ONE* 8(12): e84258. doi:10.1371/journal.pone.0084258.

<sup>2</sup> McLean, C. et al. (2011). “Human-specific loss of regulatory DNA and the evolution of human-specific traits”. *Letter Research. Nature*. Vol. 471. doi:10.1038/nature09774.

processo de criação. A combinação entre materiais de alguma forma suaves, como folhetos promocionais do LIDL transformados em papel machê pintado em vários tons de rosa, e materiais pesados e ásperos, como betão, espuma expansiva, cartão e arame de vedação de ovelhas, traduz hiper estereótipos do masculino e do feminino. Tal como um peixe-balão, estas criaturas parecem ter desenvolvido características físicas para se transfigurarem numa forma não comestível, e muito maior do que o seu tamanho normal. Os corpos têm arestas ásperas, irregulares, afiadas e agressivas, mas também tons de rosa e entradas misteriosas. Os braços (ou os tentáculos) têm uma fluidez que nos faz temer que, tal como os tentáculos de uma anémona-do-mar, possam ser acionados ao menor toque, disparando contra nós um filamento semelhante a um arpão e, injetando uma neurotoxina paralisante, possam tornar-nos suas vítimas.

Enquanto olho para as criaturas da Lizzie e penso em histórias de filmes e em como o corpo humano (tal como o não-humano) evolui devido a fatores externos, não consigo parar de imaginar: e se as mulheres desenvolvessem os seus corpos de maneira a protegerem-se naturalmente de qualquer abuso físico? Seríamos parecidas com um peixe-balão rosa ou teríamos espinhos? O problema destas especulações é elas nascerem de uma realidade vivida e presente. A resistência e a imaginação na ficção científica ou no pensamento futurista, tal como o próprio futuro, não existem num vácuo. Existem pela urgência de pensar e de viver de outra forma.

### Passados Evitados

Nas paredes da galeria, vemos desenhos em aço com arestas afiadas. Alguns parecem máquinas estilizadas. Numa observação mais atenta, ao lermos títulos como “fig2: dispositivo anti-violação, 432,795. Joel D Rumph, Lynda K. Warren, 1979”, ficamos a saber que estes desenhos não se referem a um futuro ficcional, mas a desenhos científicos, alguns datados da década de 1970 e outros, mais recentes, da década de 2010.

Cada desenho representa a história de um dispositivo anti-violação concebido por um cientista. Inventores como Lynda K. Warren, em 1979, Sandra L. Davis, em 1994, ou Stanley Ngeyi, em 2017, têm tentado desenvolver e patentear este tipo de dispositivos há mais de cinco décadas, mas sempre sem sucesso. Um dos dispositivos representados nos desenhos é descrito pelo seu autor como:

“Um dispositivo anti-violação com um invólucro oco adaptado para ser usado dentro da vagina humana. O invólucro contém uma abertura frontal e uma seringa hipodérmica com uma dose de líquido anti-violação, e uma agulha voltada e alinhada com a abertura frontal. Possui meios de acionamento com recursos de alojamento, como uma mola para forçar a agulha a injetar o líquido através da abertura frontal, inclinação do dispositivo para uma posição que proteja totalmente a agulha dentro do invólucro e impeça a ação da mola, e meios que disparam automaticamente após a penetração forçada do pénis na vagina que contém o dispositivo, para permitir que a mola projete a agulha e injete o fluido no pénis. De preferência, o líquido é uma substância segura de ação rápida, como a escopolamina ou semelhante, para deixar o violador inconsciente.” (Rumph, 1980:1)

A razão que levou este dispositivo, como todos os outros, a ser recusado deve-se, segundo os responsáveis pelas patentes dos EUA, à sua falta de ética e brutalidade. Não há dúvida de que estes dispositivos são brutais, e qualquer pénis sofreria uma dor inimaginável. No entanto, esta dor aconteceria apenas no seguimento de uma tentativa de violação contra uma mulher, cujo corpo estaria já sujeito à presença desse dispositivo estranho e brutal nele inserido para impedir uma dor física e emocional insuportável.

A justaposição da pesquisa científica nos desenhos em aço com as visões futurísticas nas esculturas é o que torna este trabalho tão assustadoramente real e atual.

### Alter Egos, Alter Presentes

Enquanto as esculturas de grande escala no piso térreo nos transportam para o futuro e parecem desafiar-nos a entrar nelas ou talvez avisar-nos para nos afastarmos, quando descemos ao piso inferior e encontramos cerâmicas de pequena escala somos levados ao presente e, até certo ponto, ao subconsciente da Lizzie.

Com texturas semelhantes às esculturas de grande porte, as cerâmicas parecem-se mais com criaturas disfarçadas por formas simples. Um sapato de salto alto virado ao contrário, espigões que parecem unhas longas, espinhos dentro de buracos e correntes que cobrem as cerâmicas de maneira a tornarem-se parte da sua forma, num processo não muito diferente do ato de escolhermos o que vestir.

Estas cerâmicas são como autorretratos. Na verdade, são retratos de muitas mulheres. Lembro-me de, em adolescente, a minha irmã mais velha me dizer para andar sempre com as chaves entre dois dedos quando estivesse sozinha, sobretudo à noite em Lisboa. As chaves poderiam ser úteis caso alguém tentasse agarrar-me por trás, dizia-me. As chaves eram os meus espigões. Em Londres, a Lizzie usava sempre sapatos *stiletto*. Numa tentativa de agressão, ela poderia usá-los como arma no olho do agressor. Poderia acrescentar aqui centenas de estratégias transmitidas por mulheres de geração em geração, em diferentes geografias e contextos culturais, cada uma com as suas especificidades.

Um sapato de salto alto, como o que podemos ver numa das cerâmicas, assim como unhas compridas, chaves entre os dedos ou uma palavra afiada e uma mente obstinada podem ser ferramentas de autodefesa tão poderosas quanto espigões pontiagudos. Questiono-me se haverá um futuro em que as mulheres não precisem de nada disto.

B A  
L C O  
N Y

Balcony  
Contemporary  
Art Gallery

obras e vistas da exposição  
*works and views from exhibition*





Elizabeth Prentis  
*Sad girl cauldron, 2024*

Cerâmica (grés) com extensões de cabelo |  
Stoneware with hair extensions  
Dimensões | Dimensions 100 x 35 x 30 cm





Elizabeth Prentis  
*Sad girl cauldron with heels*, 2024

Cerâmica (grés) com extensões de cabelo |  
Stoneware with hair extensions  
Dimensões | Dimensions 47 x 33 x 44 cm



Elizabeth Prentis  
*FEMALE SECURITY DEVICE*, #915, 166, fig 6, Jun.23, 1998, 2024

Desenho em aço com picos de cerâmica |  
Steel drawing with ceramic spikes  
Dimensões | Dimensions 185 x 100 x 23 cm



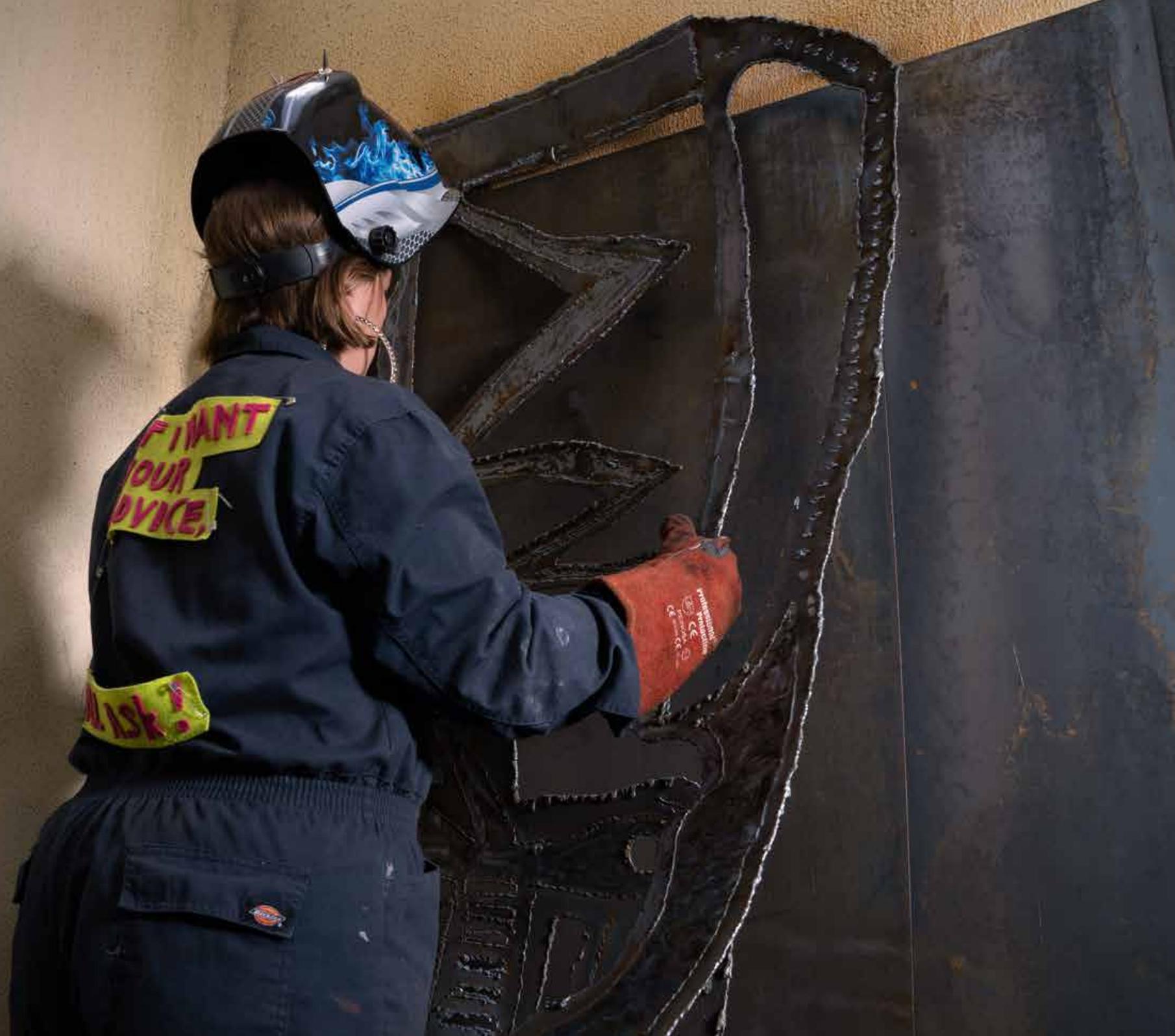




Elizabeth Prentis  
*MINI ME*, 2024

Cerâmica (faiança) esmaltada |  
Glazed earthenware  
Dimensões | Dimensions 32 x 24 x 1 cm





IF I WANT  
YOUR  
ADVICE,

ASK!



Elizabeth Prentis  
*ANTI-RAPE DEVICE*, #85, 497, fig 3, Dec.9, 1980, 2024

Desenho em aço com picos de cerâmica |  
Steel drawing with ceramic spikes  
Dimensões | Dimensions 185 x 95 x 28 cm



Elizabeth Prentis  
*RAPIST IDENTIFIER CUM RAPE VICTIM PROTECTOR,*  
#14/386, 782, fig.1, Jan.29, 2015, 2024

Desenho em aço com picos de cerâmica |  
Steel drawing with ceramic spikes  
Dimensões | Dimensions 185 x 95 x 28 cm



Elizabeth Prentis  
*TRAP*, #845, 400, FIG 1, Oct.11, 1994, 2024

Desenho em aço com picos de cerâmica |  
Steel drawing with ceramic spikes  
Dimensões | Dimensions 192 x 87 x 23 cm





Elizabeth Prentis  
*Sad girl cauldron with chain*, 2024

Cerâmica (grés) com extensões de cabelo |  
Stoneware with hair extensions  
Dimensões | Dimensions 80 x 43 x 40 cm



Elizabeth Prentis  
*ANTI-RAPE DEVICE, #85, 497, fig 3, Dec.9, 1980, 2024*

Desenho em aço com picos de cerâmica |  
Steel drawing with ceramic spikes  
Dimensões | Dimensions 85 x 35 x 23 cm







Elizabeth Prentis  
*Cauldron (urchin)*, 2024

Cerâmica (grés) |  
Stoneware  
Dimensões | Dimensions 30 x 38 x 24 cm





Elizabeth Prentis  
*Cauldron with leg, 2024*

Cerâmica (faiança) esmaltada |  
Glazed earthenware  
Dimensões | Dimensions 32 x 52 x 30 cm





Elizabeth Prentis  
*Cauldron 1*, 2024

Cerâmica (faiença) esmaltada |  
Glazed earthenware  
Dimensões | Dimensions 38 x 38 x 26 cm



Elizabeth Prentis  
*TRAP, #845, 400, fig 1, Oct.11, 1994, 2024*

Desenho em aço com picos de cerâmica |  
Steel drawing with ceramic spikes  
Dimensões | Dimensions 94 x 34 x 28 cm





Elizabeth Prentis  
multiples #1 - #16, 2024

Cerâmica (faiança) esmaltada |  
Glazed earthenware  
Dimensões | Dimensions 10 x 10 x 7,5 cm

B A  
L C O  
N Y

Balcony  
Contemporary  
Art Gallery

mais obras disponíveis  
*more available works*



Elizabeth Prentis  
*Chastity belt, 2022*

Cerâmica (faiança) esmaltada |  
Glazed earthenware  
Dimensões | Dimensions 23 x 35 x 15 cm



Elizabeth Prentis  
*Self portrait, 2023*

Cerâmica (faiança) e cabelo sintético |  
Earthenware & synthetic hair  
Dimensões | Dimensions 93 x 24 x 23 cm



## ELIZABETH PRENTIS

Nasceu em 1993 no Reino Unido. Atualmente vive e trabalha em Lisboa.  
*Was born in 1993 in the United Kingdom. Currently Prentis lives and works in Lisbon, Portugal*

## FORMAÇÃO | EDUCATION

Licenciatura em Artes Plásticas pelo Chelsea College of Arts em 2016.  
*BA in Fine Art from Chelsea College of Arts in 2016.*

## EXPOSIÇÕES E OUTROS | EXHIBITIONS AND OTHERS

2024

- "SKEWER", Solo Show, Balcony Gallery, Lisbon, Portugal (ongoing)

2023

- "PUCKER", Solo Show, a-Leste, Porto, Portugal
- "LET'S GET PHYSICAL", Curated by Ana Cristina Cachola, Bardo Ajuda, Lisbon, Portugal
- "O ENCANTADO SÓ ANDA NO HORÁRIO DA MARÉ", project by Tiago Alexandre, support by Balcony Gallery, Lisbon, Portugal
- "HOOK, LINE & SINKER", Solo Show, Irma Feia, Almada, Portugal

2022

- "DOBER WOMAN", Solo Show, Coups Contemporary, London, UK
- "SSWP, VT CORP", Ballhaus Ost, Berlin, Germany
- "(Dis)embodied Burdens", curated by Pacheanne Anderson, Cooke Latham Gallery, London, UK

2021

- "SKIN IN THE GAME", Miami Art Week, USA
- "BUMS", Curated by Skip Gallery, DIO HORIA Gallery Mykonos, Italy
- "COVIDEO", Plantasia, Lisbon, Portugal
- "LASCIVO", Solo Show, Prisma Gallery, Lisbon, Portugal

2020

- "APOCALYPSE NEVER", Virtuellestheatre Collective, Fleetstreet Theatre, Hamburg, Germany

2019

- "I DON'T LIKE BROCCOLI (BUT I'LL TRY ANYTHING ONCE)", Solo Show, Lungley Gallery, London, UK
- "SMORGASBORD: ART SERVED BUFFET STYLE", Take Courage Gallery,

London, UK

- "UNITS OF MEASURE", Take Courage Gallery, London, UK
- "Absinthe §2", Collective Ending, Spit & Sawdust, London, UK
- "BAGGAGE", Take Courage Gallery, London, UK
- "BADART PRESENTS: FANDOM", Bones & Pearl Studios, London, UK

2018

- "Pollyfilla/Ham. Does it Stick?", duo with Lauren Pennycott, A.P.T Gallery, London, UK

2017

- "SLIME/SCHLEIM", Virtuellestheatre collective, Transeuropa Fluid Performance Art Festival, Germany
- "DRAFT 2", Gebilde Collective, London, UK
- "FUZE", Gebilde Collective, London, UK
- "Völuspå: Location Analysis", Virtuellestheatre collective, ACUD Gallery, Berlin, Germany
- "Hot August Nights, From Across the Pond & Underneath the Algae", BLAM Projects Gallery, Los Angeles, USA

2016

- "DRAFT", Peckham Culture Festival, London, UK
- "Going Native", Omelchenko Gallery, Moscow, Russia
- "Concrete Queens: Space 1", duo with Ekaterina Luzgina, Gallery H.L.U.M, Voronezh, Russia
- "Concrete Queens: Space 2", duo with Ekaterina Luzgina, Voronezh Centre of Contemporary Art, Voronezh, Russia
- "Let the Dust Settle", Crypt Gallery, London, UK

2015

- "Let the Dust Settle, Crypt Gallery, London, UK
- "Aggregate, The Yard Gallery, London, UK

2014

- "SUÐ", Dieter Roth Foundation, Iceland

## COLEÇÕES | COLLECTION

- Coleções privadas / Private collections