Examining Myself and Others

Victor Arruda and Carroll Dunham

Examinando a mim mesmo e aos outros

Examining Myself and Others

Victor Arruda
Carroll Dunham

Dan Nadel
CURADOR
CURATED BY

Almeida & Dale

5
Prefácio
Preface
DAN NADEL

8
Victor Arruda e Carroll Dunham em conversa com Dan Nadel
Victor Arruda and Carroll Dunham in Conversation with Dan Nadel

29
Victor Arruda
OBRAS
WORKS

59
Carroll Dunham
OBRAS
WORKS

88
Vistas da exposição
Exhibition Views

Prefácio
Preface

DAN NADEL

Um amigo incansável costuma citar uma frase de Joseph Conrad para mim: "Enfrentar, sempre enfrentar, essa é a maneira de superar. Enfrentar". Reproduzir isso na vida real provavelmente é alienante ou, no mínimo, mais doloroso do que se gostaria. Mas, na arte, dependendo da tolerância à dor, pode ter resultados ricos. Assumir uma postura tão agressiva significa que os riscos devem ter algum peso. Conrad estava lidando com questões morais fundamentais. Os temas desta exposição e deste catálogo, *Examining Myself and Others: Victor Arruda and Carroll Dunham*, enfrentam as questões humanas básicas como sexo, poder e nosso relacionamento com nós mesmos.

A forma como esses dois artistas se encontraram é um aspecto de uma das características mais delicadas da arte: galáxias inteiras podem coexistir em relativa ignorância. Multiversos são apenas a vida cotidiana no globo. Assim, este projeto é um encontro às cegas: Victor Arruda e Carroll Dunham são reunidos em uma galeria, nunca tendo se encontrado ou se conhecido. Como você vai descobrir em outro momento deste volume, ambos os artistas chegaram à maturidade em décadas de 1970 muito diferentes. Arruda criticou a burguesia nas décadas de 1970 e 1980 no Rio de Janeiro, enquanto o país estava sob uma ditadura militar. Dunham estava imerso no mundo da arte conceitual de Nova York, tentando encontrar uma linguagem pessoal e processual. Ambos se libertaram por meio da observação de arte e, às vezes, de material ostensivamente ilícito – e, assim como Dunham, Arruda se autodenominou filho de Robert Crumb. Figura de libertação artística para muitos, incluindo os dois artistas, os quadrinhos de Crumb dão permissão para o impulso criativo assumir qualquer forma e desafiar limites estéticos ou morais. Além disso, ambos compartilham um interesse voraz pela história da arte, buscando

An unrelenting friend often quotes a Joseph Conrad line to me: "Facing it, always facing it, that's the way to get through. Face it." Playing that out in life is likely an alienating event, or at the very least, more painful than one would like, but playing out in art, depending on one's tolerance for pain, can produce rich results. Assuming such an aggressive posture means the stakes ought to have some weight. Conrad was enacting primary moral issues. The subjects of this exhibition and catalog, *Examining Myself and Others: Victor Arruda and Carroll Dunham*, are facing the basic human questions of sex, power, and our relationship with ourselves.

How these two artists arrived together is an aspect of one of the kinder things about art: entire galaxies can co-exist in relative ignorance. Multiverses are just daily life on and in the globe. So, this project is a blind date: Victor Arruda and Carroll Dunham paired off in a gallery, never having met or intersected with one another. As you'll learn elsewhere in the present volume, both artists came of age in very different 1970s. Arruda critiqued the *bourgeoisie* in the 1970s and 1980s in Rio de Janeiro while the country was under a military dictatorship. Dunham was immersed in the conceptual art world of New York, trying to find a personal and procedural language. Both were liberated through looking at art, and sometimes ostensibly illicit material: Arruda has called himself and Dunham the children of Robert Crumb. A figure of artistic liberation for many, these artists included, Crumb's comics offer permission for the creative impulse to take any form and push against aesthetic or moral boundaries. Additionally, the two artists share an omnivorous interest in art history, pulling inspiration from a heterogeneous collection of sources from mannerist painting to Surrealism to bathroom graffiti.

Arruda and Dunham both proceed with their paintings from first principles,

inspiração em uma coleção heterogênea de fontes, desde a pintura maneirista até o surrealismo e as pichações de banheiro.

Com suas pinturas, Arruda e Dunham atuam a partir de princípios básicos, criando encontros entre humanos frequentemente nus, que fazem todas as coisas que fazemos – olhar, transar, imaginar, dançar, lutar. Nunca sabemos realmente como parecemos fazendo essas coisas fundamentais com nós mesmos – não há como entender nossa própria carne no ato de ser – e ambos os artistas usam essa estranheza para estimular novas concepções de como os corpos e a intimidade podem ser; o que, por sua vez, desdobra caminhos para temas tão variados quanto viagens interdimensionais e construtos socioeconômicos. Como cada composição é um jogo cuidadosamente controlado de membros e algumas cores, a ação interpessoal está sempre em foco. Nem Arruda nem Dunham são dissimulados. Os corpos se contorcem, os gêneros recuam ou se anunciam e, no emaranhado de carne e espaços entre as figuras, surge uma vida inquietante.

Arruda constrói essa vida pintada com imagens vernaculares desenhadas com uma linha elástica e blocos de cor exuberantes. Suas pinturas são planejadas a partir de desenhos, construídas para a máxima comunicação gráfica e evocam pensamentos de amor e luxúria, desequilíbrios de poder entre ricos e pobres urbanos, além dos mapas mentais e emocionais que dominam a vida brasileira. Essas vinhetas flutuam nas ricas tonalidades de Arruda, telas de cor que anteveem humor e temperatura. Dunham dá vida às suas telas improvisando dentro de parâmetros composicionais rigorosos, criando atmosfera em céus e solos, preenchendo-os, e a seus corpos, com seu toque. Suas cenas primordiais de figuras masculinas cilíndricas lutando por esporte ou em combate, posadas e deitadas,

making encounters between often naked humans that do all the things we do – looking, fucking, imagining, dancing, fighting. We never really know what we look like doing those fundamental things with ourselves – there's no way to grok our own flesh in the act of being – and both artists use that unfamiliarity to stimulate new conceptions of what bodies and intimacy might be, which in turn unspool pathways to topics as varied as interdimensional travel and socio-economic constructs. Because each composition is a tightly controlled play of limbs and a few colors, the interpersonal action is always in focus. Neither Arruda nor Dunham plays it coy. The bodies contort, genders recede or announce themselves, and in the tangle of flesh and spaces in between figures, an uncanny life appears.

Arruda builds this painted life with vernacular imagery drawn with an elastic line and exuberant blocks of color. His paintings are planned from drawings, constructed for maximum graphic communication, and push thoughts of love and lust, power imbalances amidst the urban rich and poor, and the mental and emotional maps that dominate Brazilian life. These vignettes float in Arruda's rich hues, screens of color that forecast mood and temperature. Dunham breathes life into his canvases by improvising within rigorous compositional parameters, creating atmosphere in the skies and grounds, filling them, and their bodies, with his touch. His primordial scenes of cylindrical male figures wrestling for sport or in combat, posed and prone, and male and female figures frozen in coitus, are the stuff of our shared beginnings. They offer a grammar of basic human activity.

What both artists are so boldly rendering is what is usually either hidden or made so ubiquitous as to lose the shocking familiarity of the naked, transformed, or coital bodies. Arruda and Dunham, from

e figuras masculinas e femininas congeladas em pleno ato sexual são o material de nossos começos compartilhados. Elas oferecem uma gramática da atividade humana básica.

O que ambos os artistas representam de forma tão audaciosa é o que costuma ficar oculto ou se torna tão onipresente a ponto de perder a familiaridade chocante de corpos nus, transformados ou em coito. A partir de perspectivas e processos bastante diferentes, Arruda e Dunham desnudam as sutilezas da existência cotidiana para enfrentar, e assim revelar, algo básico sobre a maneira como nós, humanos, nos relacionamos uns com os outros e com nossos ambientes. Ao fazer isso, eles oferecem um espaço coletivo de superação de limites e conexão com as fundações de corpos e psiques.

quite different perspectives and processes, strip away the niceties of everyday existence in order to face, and so reveal, something basic about the way we humans relate to one another and our environments. In doing so, they offer a collective space to get through the boundaries and connect with the foundations of bodies and psyches.

Dan Nadel é curador geral do Lucas Museum of Narrative Art, em Los Angeles. Sua biografia de Robert Crumb será lançada pela Scribner (e pela Editora Todavia, no Brasil) em abril de 2025.

Dan Nadel is Curator-at-Large for the Lucas Museum of Narrative Art, Los Angeles. His biography of Robert Crumb is forthcoming from Scribner (and Editora Todavia, in Brazil) in April 2025.

Victor Arruda e Carroll Dunham em conversa com Dan Nadel

Victor Arruda and Carroll Dunham in Conversation with Dan Nadel

DN Fico curioso para saber quem são as pessoas nas suas pinturas. Porque vocês dois pintaram e desenharam tipos específicos de humanoides. Então, Victor, talvez você queira começar?

VA Eu. O tempo todo. Não, não é verdade. Pessoas que, de alguma forma, têm interagido comigo, por mim ou contra mim. É uma resposta. As pessoas me afetam. Então, reajo com minhas pinturas; às vezes, com alguma agressividade. E é por isso que eu pinto: para dar uma resposta, para dizer o que penso sobre as pessoas e sobre mim mesmo. Sou agressivo sobre o que vejo, sobre como as pessoas me tratam. Mas também é sobre mim mesmo e sobre amizade, e todas as coisas que acontecem comigo durante o dia ou a noite, eu costumo colocar na pintura.

DN Carroll, e você?

CD Fico tentado a dizer que não são ninguém, porque não associo personalidade a elas, nem identidade, na verdade. É mais uma ideia geral sobre os seres humanos e os seres humanos em seu... Eu ia dizer "estado natural", mas não tenho certeza do que isso significa. Seres humanos tirados do contexto de qualquer situação específica. É quase o oposto do que Victor disse.

DN Aos ver as obras de vocês dois juntas, percebo que é uma quantidade incomum de trabalhos sobre masculinidade. E, embora possa ser agressivo, não é um tipo de agressividade hétero. Parece ser sobre a condição da masculinidade nos séculos 20 e 21. Gostaria de saber se isso foi algo que passou diretamente pela cabeça de vocês ao fazer esses trabalhos ou se foi apenas o que aconteceu.

VA Bem, a pintura para mim é algo natural, porque é o que penso sobre mim mesmo, sobre minha masculinidade e sobre ser gay, sobre minha homossexualidade. Também é muito importante para mim o que

DN I'm curious, looking around this exhibition, who are the people in your paintings? Both of you have painted and drawn specific kinds of humanoids. Victor, perhaps you want to start?

VA Me. All the time. No, it's not true. People that have been somehow acting with me, for me, against me. That's one answer. People affect me. So, I give my paintings back to them, sometimes with some aggressiveness. And that's why I paint: I paint to give a response, tell what I think about people and about myself. I'm aggressive about what I see, about how people treat me. But it's also about myself and about friendship, and all things that happen to me during the day or the night, I tend to put it in painting.

DN Carroll, what about you?

CD I'm tempted to say they're nobody because I don't associate personality with them, or identity, really. It's more of a general idea about human beings and human beings in their... I was going to say "natural state," but I'm not sure what that means. Human beings taken out of the context of any particular situation. It's almost the opposite of what Victor said.

DN Cumulatively the works by both of you in this show contain a lot of images of masculinity. And while it may be aggressive, it's not hetero aggressive. It strikes me as about the condition of masculinity in the 20th and 21st centuries. And I wondered if that was something directly on either of your minds while making these works or if that's just what's happened.

VA Well, painting, for me, is something natural, because it's what I think about myself and about my masculinity and about my gayness, my homosexuality. And also very important to me is what I think about other people that judged me. I judged myself very much. And now I think that it's very important to understand why, politically and sexually, people have bias, preconceptions. And I think that's why I paint. My painting is about problems and answers. I paint to give an answer to people that are aggressive with me, and they have been aggressive with me since I was very young. So, it was important to me to be able to say "I am here. And I want to be respected." And so I see a lot of possibilities about telling other people who I am and who I think they are. You know, I have been doing psychoanalysis for decades. And I am very close to my madness now.

CD Well, I have no choice but to make my work from the position of who I am. I was born in a male body. And I've lived my life as a straight man. In a society that recognizes these things. Whatever the subject or the surface appearance of my work, it cannot not be about those things. If you analyze it on the level of personal identity, the work that's in this exhibition mostly concerns male subject matter. But that came after years of my working on the subject of female human bodies. I'm not sure those were any less about masculinity than these are. But one thing led to the other. I was looking for a balance. I had addressed female subjects, then my work told me [it was] time to address male subjects. I'm not trying to illustrate some point of view about maleness. These are things that inhabit my paintings and allow me to make paintings.

DN Victor, you mentioned making paintings to show people. To explain yourself to people or to show people how they affected you?

VA Yes. I paint to tell those who are judging me that I am judging them too.

DN So you have an audience in mind for the paintings?

VA People that were, and are even now, somehow aggressive with me.

penso sobre as outras pessoas que me julgaram, porque eu me julgava muito. E agora acho que é muito importante entender por que, política e sexualmente, as pessoas têm preconceitos. E acho que é por isso que eu pinto. Minha pintura é sobre problemas e respostas. Eu pinto para dar uma resposta às pessoas que são agressivas comigo – e elas têm sido agressivas comigo desde que eu era muito jovem. Então foi muito importante para mim poder dizer: "Eu estou aqui. E quero ser respeitado". Por isso, vejo muitas possibilidades de dizer a outras pessoas quem sou e quem penso que elas são. Sabe, eu faço psicanálise há décadas. E estou muito próximo da minha loucura agora.

CD Bem, não tenho escolha a não ser fazer meu trabalho a partir da posição de quem eu sou. Eu nasci em um corpo masculino. E vivi minha vida como um homem heterossexual. Em uma sociedade que reconhece essas coisas. Seja qual for o tema ou a aparência superficial do meu trabalho, não pode deixar de ser sobre essas coisas. Se você analisar no nível da identidade pessoal, os trabalhos que estão nesta exposição tratam principalmente de temas masculinos, temas de corpos humanos masculinos. Mas isso aconteceu depois de anos trabalhando com corpos humanos femininos. Não sei ao certo se aqueles trabalhos tinham menos a ver com masculinidade do que estes. Mas uma coisa levou à outra. Eu estava procurando um equilíbrio. Eu havia abordado sujeitos e temas femininos, mas [meu trabalho me indicou que] estava na hora de abordar sujeitos e temas masculinos. Não tenho muito a dizer além disso. Não estou tentando elaborar algum ponto de vista sobre a masculinidade. Essas são coisas que habitam minhas pinturas e me permitem criar pinturas.

DN Victor, você mencionou fazer pinturas para mostrar às pessoas. Para se explicar para as pessoas ou para mostrar às pessoas como elas afetaram você?

VA Sim. Eu pinto para dizer às pessoas que estão me julgando que eu também estou julgando-as.

DN Então você tem um público em mente para as pinturas?

VA Pessoas que eram, e até hoje são, de alguma forma agressivas comigo. Então, tento mostrar a essas pessoas que a normalidade com a qual estão acostumadas não é, de fato, normal. Porque muitas coisas normais dos homens heterossexuais – bem, de todo mundo, mas dos homens heterossexuais, e estou falando dos anos 1970, 1980, até mesmo antes, dos anos 1960 –, esses "homens normais" costumavam fazer coisas absolutamente terríveis. Eles atacam as mulheres, estupram, são sexualmente agressivos, especialmente mulheres que estão em situação ruim, economicamente falando. É muito comum que os homens brancos tratem muito mal as funcionárias, mulheres que precisam ser pagas para poder comer e alimentar seus filhos. Então digo a eles: "Vocês me dizem que sou homossexual, mas pelo menos não sou um estuprador. Vocês são!" E acham que sou anormal porque não tenho a sexualidade que é a esperada pelas pessoas. É claro que os seres humanos são muito corruptos – quero dizer, com o dinheiro público. Moro em um país onde a justiça social é quase absurda. Existem pessoas muito ricas e pessoas muito pobres. Eu moro em Copacabana. É um bairro de classe média, muito conhecido – costumava ser muito conhecido. E saio para ir ao supermercado ou para caminhar. E vejo crianças dormindo no chão, nas ruas. E essas crianças, quando estão

And so I try to show them that the normality they are used to is not actually normal. Because many normal things about heterosexual men – well, about everybody, but heterosexual men, and I am talking about the 1970s, 1980s, even before, the 1960s –, these "normal men" used to do things absolutely terrible. They attack women, they rape, they are sexually aggressive, especially [toward] women that are in bad situation, economically speaking. It's very common for white men to treat women employees very badly, women who need to be paid to be able to eat and feed their children. So I say to them: "You tell me that I am homosexual, but at least I am not a rapist. You are!" And they think that I am abnormal because I don't have a sexuality that is what people expect. Of course, human beings are very corrupt – I mean, with public money. I live in a country where social justice is almost absurd. There are very rich people and very poor people. I live in Copacabana. That's a middle-class place, very well known – it used to be very well known. And I go out to go to the supermarket or to walk. And I see children sleeping on the ground, you know, in the streets. And these children, when they are sleeping, they are hungry. And these children also dream.
And I think: What are these children dreaming of? These children can do nothing. And it's "normal." You go walking and you have to step over a child. I think this is absurd! It shows who we are, as human beings, you know? Of course, we can be very good people. I think I am a nice person, but I could do more because I come from a privileged family. I had a wonderful mother, a wonderful father, and I was treated very well as a child. And I try to put all that in my paintings because I think that's my role, you know, I feel very guilty for being a privileged person in Brazil. I had access to culture. I am a very cultural person. My parents were as well. And what can I do? There's so little that I can do. I paint, I draw. That's what I can do.

DN Carroll, related somewhat to what Victor just said. The masculine subject, subject matter, the male body is there, but it's engaged. The *Bathers* were engaged in a very particular act, bathing and being in nature. The male figures in these paintings are either examining themselves or fighting. Are these paintings showing you something about the way we think about manliness or relationships between human beings?

CD Well, I've said for a long time that I don't really know what I'm interested in until I see what I make. It's not the case that I haven't. I mean, it's a different relationship to subject matter and content. I don't think, "Oh, I would like to make paintings about whatever you just said," and then make them. I feel like my work is bringing me along. I think, "What could I make that could be a painting?" It's a very formal and neutral way of thinking about subject matter. When I made those paintings that are called *Self-Examination*, it came from… I do a lot of doodling in notebooks and just try things – very simple drawings. And when that came out, that image, I thought it really holds a rectangle that's like a very strong structure to base a painting on. And because of the way I think, I think in combinations and variations, I made a group of them. With *The Wrestlers*, I was thinking a lot about art history. I had finished a group of paintings that I call *Bathers*, which, as I said, involved female subject matter – subject matter, female bodies. And I knew that I wanted for the balance to go the other direction. And wrestling just came to me as something I thought I could draw. I thought I could figure it out, because I don't have any background in so-called figurative art.

dormindo, estão com fome. E essas crianças que dormem nas ruas também sonham. E eu penso: Com o que essas crianças estão sonhando? Essas crianças não podem fazer nada. E isso é "normal". Você sai andando e tem que passar por cima de uma criança. Eu acho isso um absurdo! Isso mostra quem somos, como seres humanos, sabe? É claro que podemos ser pessoas muito boas. Eu me considero uma pessoa legal, mas poderia fazer mais porque venho de uma família privilegiada. Tive uma mãe maravilhosa, um pai maravilhoso e fui muito bem tratado quando criança. Então, tento colocar tudo isso em minhas pinturas porque acho que essa é a minha função, sabe; eu me sinto muito culpado por ser uma pessoa privilegiada no Brasil. Sou uma pessoa muito cultural, meus pais também eram. E o que posso fazer? Há tão pouco que posso fazer. Eu pinto, desenho. Isso é o que posso fazer.

DN Carroll, relacionado ao que Victor acabou de dizer. O tema do masculino, o sujeito, o corpo masculino está lá em seus trabalhos, mas está em ação. Em *Bathers* [Banhistas] eles estavam envolvidos em um tipo muito particular de ato, tomar banho e estar na natureza. As figuras masculinas nessas pinturas estão se examinando ou lutando. Essas obras estão mostrando algo sobre a maneira como pensamos sobre a masculinidade e a relação entre os seres humanos?

CD Bem, eu já disse há muito tempo que não sei de fato no que estou interessado até ver o que faço. Não é o caso de eu não ter feito. Quero dizer, é uma relação diferente com o tema e o conteúdo. Eu não penso: "Ah, eu gostaria de fazer pinturas sobre o que você acabou de dizer", e então as faço. Sinto que meu trabalho me conduz. "O que eu poderia fazer que seria uma pintura", eu penso. É uma maneira muito formal e neutra de pensar sobre o assunto. Quando fiz aquelas pinturas que se chamam *Self-Examination* [Autoexame], isso surgiu de... Rabisco muito em cadernos e apenas experimento fazer coisas – desenhos muito simples. E quando essa imagem surgiu, achei que ela de fato sustenta um retângulo, que é uma estrutura muito forte para se basear uma pintura. E como penso em combinações e variações, fiz um monte delas. Com *The Wrestlers* [Os lutadores], eu estava pensando muito sobre a história da arte. Eu havia terminado uma série de pinturas que chamei de *Bathers*, que, como expliquei, envolvia temas femininos – temas, corpos femininos. E eu sabia que queria, para equilibrar, ir na outra direção. E a luta me veio à mente como algo que eu achava que poderia desenhar. Achei que conseguiria resolver o problema, pois não tenho nenhuma experiência na chamada arte figurativa. Não era assim que eu pensava sobre pintura quando era mais jovem. Então comecei a fazer essas pinturas de lutadores. Aprendi algo sobre minha própria pintura para perceber que é muito prazeroso para mim criar esses nós de corpos e criar esse tipo de espaço e essa estrutura dentro de um retângulo plano. Mas eu jamais afirmaria ter uma visão geral da masculinidade ou qualquer tipo de interpretação sociológica dessas questões. Não penso dessa forma. Eu não estou evitando sua pergunta. Eu realmente não penso dessa forma.

DN Sim. Você mencionou o caderno que inicia as pinturas *Self-Examination* com um desenho. Então, gostaria de saber se poderíamos falar sobre seus processos de desenho, a começar com você, Carroll. Qual é a sua rotina de desenhar e como ela se transforma em pintura?

CD Não é uma rotina, de fato, no sentido que a maioria das pessoas dá a isso, como manter um cronograma ou algo assim. E eu sempre desenhei. Eu

It's not the way I thought about painting when I was younger. So I started making these paintings of wrestlers. I've certainly learned something about my own painting to realize that it's very pleasurable to me to create these knots of bodies and to create that space and structure inside of a flat rectangle. But I would never claim to have any general insight into maleness or what I think of as a sociological interpretation of these things. I don't think that way.

I don't want to avoid your question. I just really don't think like that.

DN Yes. You mentioned the notebook starting the *Self-Examination* paintings with a drawing. So I wondered if we could talk about both of your drawing processes and starting with you, Carroll. What is your drawing routine and how that makes its way into painted form?

CD It's not really a routine in the sense that most people mean that, like keeping a schedule or something. And I've always drawn. I drew before I thought I was an artist. I didn't know I was. I should have known I was an artist because I really liked to draw. But I didn't make the connection for a long time. And when I did decide, "Yes, this is what I'm doing," drawing was always the foundation of all of it. How I use drawing has been different over the years. I always have kept a baseline drawing activity that's very intimate, close, in small drawings. I've made a lot of those, as you know, over the years, but they don't always make their way into painting. I don't really do studies for paintings. I get involved with subjects, and I try to figure out how to draw them, even subjects that are nominally abstract. And I make a lot of drawings about that until I feel like I have internalized it in some way and then it makes its way into the paintings. But the paintings all involve a lot of use of line to establish everything, really – the subjects, the whole structure of the painting is derived from drawing lines, and then everything else fills in around that.

I think of it as an armature, the drawing. Yes, I'd say drawing is a literal armature in my paintings. And it's a metaphorical armature in my general art life.

DN Victor, what about you?

VA Well, I draw all the time. All the time, It's something like an addiction, you know. I can't stop drawing. I wake up in the middle of the night and I draw and I put color in the drawings. But sometimes I don't know what I'm going to draw. And what I like when I'm drawing is that I can make the pen or the pencil go where I want. And then suddenly, I say, "I don't want to go this way." Then I do something, and it changes. And then I think, "And now, what can I do." And then I try to do something else, and it goes on like that. Especially now, in recent years. And then when I finish, there are parts that I like, parts that I don't like. And sometimes these two parts are okay together. But sometimes I have to cut and throw a part away. And then I see another drawing, and it has something to do with what I was doing. Then I go there and put them together, and they become one, by chance, you know, it just happens. And that calms me. And then I can sleep again. That's why I draw all those things. And I think that the best thing for me when I'm drawing or painting is when I get surprised. I say, "How did I do that? What is that?" But I can understand just one or two minutes later, I realize, "Oh, this is because of this story that happened to me. This person is that person." And then I say, "Oh, this is a letter." And I had a very good friend, a critic, who said that I used to send enigmatic letters to myself. And when I do that and I can decipher the enigma, I think, "Well, that's very good." That's very good for me, you know?

desenhava antes de achar que era um artista. Eu não sabia o que era. Eu deveria saber que era um artista porque realmente gostava de desenhar. Mas não fiz a conexão por um longo tempo. E quando decidi: "Sim, é isso que vou fazer", o desenho sempre foi a base de tudo. A maneira como uso o desenho tem sido diferente ao longo dos anos. Sempre mantive uma espécie de atividade básica de desenho muito íntima, próxima, em pequenos desenhos. Fiz muitos, como você sabe, ao longo dos anos, mas nem sempre eles se transformam em obras. Eu realmente não faço estudos para pinturas. Eu me envolvo com assuntos e tento descobrir como desenhá-los, mesmo temas que são nominalmente abstratos. E faço muitos desenhos até sentir que internalizei o tema de alguma forma. Então, ele chega às pinturas. Mas todas as pinturas envolvem muito o uso de linhas para estabelecer tudo, na verdade – as temáticas, toda a estrutura da pintura é derivada do desenho de linhas e, então, todo o resto se encaixa em torno disso. Penso nisso como uma espécie de armadura, o desenho. Sim, eu diria que o desenho é literalmente uma armadura nas minhas pinturas. E é um tipo de armadura metafórica na minha vida artística em geral.

DN Victor, e você? Como é o desenho?

VA Bem, eu desenho o tempo todo. O tempo todo, é como um vício, sabe. Não consigo parar de desenhar. Eu acordo no meio da noite, desenho e coloco cor nos desenhos. Mas às vezes não sei o que vou desenhar. E o que gosto quando estou desenhando, especialmente desenhando, é poder fazer com que a caneta ou o lápis vá para onde eu quiser. E, de repente, eu digo: "Não quero ir por aqui". Então, faço algo e a coisa muda. Então penso: "E agora, o que posso fazer?" Aí tento fazer outra coisa, e assim por diante. Especialmente agora, nesses últimos anos. Quando termino, há partes de que gosto e partes de que não gosto. E, às vezes, essas duas partes funcionam juntas. Mas, em outros momentos, tenho que recortar e jogar uma parte fora. E então vejo outro desenho, e ele tem algo a ver com o que eu estava fazendo. Então vou lá e os coloco juntos, e eles se tornam um só, por acaso, sabe, acontece. E isso me acalma. E então consigo dormir de novo. É por isso que desenho todas essas coisas. E acho que a melhor coisa quando estou desenhando ou pintando é quando fico surpreso. Digo: "Como eu fiz isso? O que é isso?" Mas consigo entender e, apenas um ou dois minutos depois, percebo: "Ah, é por causa dessa história que aconteceu comigo. Essa pessoa é aquela pessoa". E então eu vejo: "Ah, isso é uma carta". Eu tinha um grande amigo, um crítico, que dizia que eu costumava enviar cartas enigmáticas para mim mesmo. E quando faço isso e consigo decifrar o enigma, penso: "Isso é muito bom". Isso é muito bom para mim, sabe? E posso voltar a dormir mais tarde. É por isso que desenho e pinto tanto.

CD É um bom motivo.

DN Para você conseguir dormir.

VA Sim. E sabe de uma coisa? Tudo o que pinto é diferente entre si. Às vezes há uma série, mas às vezes volto a uma pintura de dez anos atrás e faço outra pintura, faço mudanças. Mas há um motivo. Às vezes não sei a razão pela qual estou fazendo aquilo. Mas sei o que tenho a dizer, e estou revelando algo sobre o que tenho a dizer. Meu trabalho não é estético. Ele pode ter algo estético de alguma forma. Mas não pinto por nenhum motivo estético. De forma alguma. Não penso nisso até estar terminado. Coloco um vermelho aqui. Coloco um verde aqui. Agora coloco preto. Mas algo, digamos,

And I can go to sleep later. That's why I draw and paint so much.

CD That's a good reason.

DN So that you can sleep.

VA Yes. And you know something? Everything that I paint is different from one another. Sometimes there is a series, but sometimes I go back to a painting from ten years ago, and I do another painting, changing it. But there is always a reason. Sometimes I don't know the reason why I am doing that. But I know what I have to say, and I'm telling something about what I have to say. My work is not aesthetic. It can have something aesthetic in it somehow. But I don't paint for any aesthetic reason. Not at all. I don't think about that until it's finished. Then I will put red here. I'll put green here. Now I'll put black. But there is something that, let's say, opens a door for people. Sometimes my work is so aggressive or so complicated, and I get a little bit frightened by my paintings. Really. So I put red or yellow, so people, you, can relate to them. They are flowers. They are not flowers. But the yellow and the red, and blue and... you know, and sky. It's not sky, but I put something like blue to make people feel less afraid of my painting, because I want them to like it, to accept it. I want to be loved, you know? And my way of reaching people is through my art. I want to be accepted, at least as an artist, because to be accepted as a person I have to fight all the time. And now that I am old, the fear is worse, and I am not as strong as I was with 17. I'm 77. Everything is getting more and more difficult. But I am learning how to do what I have to do. That's my painting. That's my drawing.

DN Carroll, Victor's talked a lot about the audience, about how he imagines people might react to his paintings, and even seeing himself as the audience, scaring himself. Do you have that sort of double consciousness with your painting, either surprising yourself with what you've made or thinking about the reaction of people?

CD I don't think about the reaction in a general way. I've never really felt that I understood where the audience for painting even is. But I definitely think a lot about dead artists, which I suppose is a sort of repressed or sublimated competitiveness of some kind. I mean, it's funny. In the end, at least in my philosophy of life, I am the only audience. There's nobody here but me. That is all I will ever have from birth to death. In a sense, it's always this circular dialogue with oneself. But other people, other ideas of history, ideas of fashion and art, these are things that one pushes up against in one's imagination, and it does offer fuel. I mean, something has to get you out of bed in the morning and get you into the studio. And it isn't always that much fun. I don't characterize being an artist as fun. It can be very lonely.
I understand why Andy Warhol wished that he had a machine that would tell him what to do every day, because this is all really generated from one's own material. It's a roundabout answer to your question. But I don't really understand who the audience for my work is. I am mostly interested in what other artists think, and a handful of people who I think really look at painting and really think about it. It's impossible to imagine for me anything more general than that because I have no experience of it. It's interesting to me because Victor and I are very close in age but have probably quite different life experiences. The politics of how you grew up are completely different from my situation. I had nothing in the real world to push against other than my parents' disapproval. To be a white American man of my age growing up

abre uma porta para as pessoas. Às vezes, meu trabalho é tão agressivo ou tão complicado, que fico um pouco assustado com minhas pinturas. De verdade. Então, coloco um vermelho ou amarelo, para que as pessoas, vocês, possam se relacionar com o trabalho. São flores. Não são flores. Mas o amarelo e o vermelho, o azul e... sabe, e o céu. Não é o céu, mas coloco algo como um azul para que as pessoas não sintam tanto medo da minha pintura, porque quero que gostem dela, que a aceitem. Quero ser amado, sabe? E minha maneira de chegar até as pessoas é por meio da minha arte. Portanto, quero ser aceito, pelo menos como artista, porque para ser aceito como pessoa preciso lutar o tempo todo. E agora que estou velho, o medo é pior, não sou tão forte quanto era aos 17 anos. Estou com 77 anos. Portanto, tudo está ficando cada vez mais difícil. Mas estou aprendendo a fazer o que tenho que fazer. Essa é a minha pintura. Esse é o meu desenho.

DN Carroll, Victor falou muito sobre o espectador, sobre como ele imagina que as pessoas possam reagir às suas pinturas e até sobre ver a si mesmo como o público, assustando a si mesmo. Você tem esse tipo de dupla consciência com suas pinturas, surpreendendo-se com o que fez ou pensando na reação das pessoas?

CD Não penso na reação de modo geral. Nunca achei que eu entendia onde está o público de uma pintura. Mas definitivamente penso muito sobre artistas mortos, o que acredito ser uma espécie de competitividade reprimida ou sublimada de algum tipo. Quero dizer, é engraçado. No fim das contas, pelo menos na minha filosofia de vida, é que eu sou o único público. Não tem ninguém aqui além de mim. É tudo o que vou ter do nascimento até a morte. De certa forma, é sempre esse tipo de diálogo circular consigo mesmo. Mas outras pessoas, outras ideias de história, ideias de moda e arte, são coisas que enfrentamos na nossa imaginação, e que alimenta de fato [o trabalho]. Quero dizer, alguma coisa precisa fazer com que você levante da cama de manhã e vá para o estúdio. Nem sempre é muito divertido. Não considero divertido ser artista. É muito solitário, pode ser. Entendo porque Andy Warhol desejava ter uma máquina que lhe dissesse o que fazer todos os dias, porque tudo, de fato, é gerado a partir do próprio material. Por isso, é uma resposta meio evasiva à sua pergunta. Mas eu realmente não sei quem é o público do meu trabalho. Estou interessado principalmente no que outros artistas pensam e em algumas pessoas que acho que realmente olham para a pintura e de fato pensam sobre ela. É impossível imaginar algo mais geral do que isso, porque não tenho experiência com isso.

É interessante para mim, porque Victor e eu somos muito próximos em idade, mas provavelmente temos experiências de vida bem diferentes. A política de como você cresceu é completamente diferente da minha situação. Eu não tinha nada no mundo real contra o que lutar, a não ser a desaprovação dos meus pais. Ser um homem americano branco da minha idade que cresceu como eu cresci, quero dizer, eu não estava arriscando nada profundo ao fazer isso. Então, de certa forma, eu estava arriscando não ganhar dinheiro. Mas isso não é nada. Por isso, é preciso criar algum tipo de conversa na sua própria mente que torne isso importante, que faça com que isso seja relevante. Tem muito a ver com a história e com a tentativa de acrescentar algo à história da pintura.

DN Vamos falar um pouco sobre isso. Cada um de vocês teve uma vida muito diferente nos anos 1960, 1970 e no pós-guerra. Então, eu queria

the way I did, I mean, I wasn't risking anything profound by doing this. So, in a way, I was risking not making money. But that's nothing. So one has to create some sort of conversation in one's own mind that makes this important, that makes it actually matter. It has a lot to do with history and trying to add to the history of painting.

DN Let's go into that a little bit. You each had very different 1960s, 1970s, and postwar lives, but I wanted to ask after your personal canons of dead artists. Who influenced you or remains on your minds?

VA I think of hundreds and thousands. I love them all. They are my dear friends. I don't know if they would like to be my friends, but I love them all, you know.

CD That's how I feel too.

VA Well, I think that the most important thing about my work is what I said: it's not aesthetic. You know, my work looks like the work of mad people because I love the paintings of mad people. And, of course, I have been visiting places where the paintings of mad people are displayed, in Rio and in other countries. There is a sentence by Jean Dubuffet, the French painter, who was interested in the paintings of mad people, or what was called the work of mad people, and he was very much influenced by the drawings and the paintings that he saw. It's wonderful. "Art doesn't like to sleep in the beds that were beautifully prepared for it."[1] And I really try; well, not to attack art, of course, but use art as something, as a weapon. And it's very difficult for people that are not very used to ideas about art and contemporary art to understand that my work is conceptual. You know, it's not aesthetic; it's conceptual. I would like to talk for a moment of one of my works that people don't know how to talk about. In 2014, I was invited to participate in ArtRio. I was listening to music, and suddenly I visualized what I would do. I didn't want to put a painting on the wall like I did the year before. So I talked to some people that could help me. I went to a place and I rented a boat. Because the art fair took place in the Cais do Porto, Baía de Guanabara, by the sea. It was where the ships come, you know? The art fair was in this big place with buildings and the sea. And I made this boat come without the lights on. And when it became dark, at six o'clock or something like that, they turned the neon on, and it was written in this big neon, the size of the boat: "Homenagem às vítimas do dinheiro" [Homage to the Victims of Money]. No one knew that it was mine, but it was so uncomfortable in that rich place with wonderful works of art, and with the high prices – or not. But they were there to be sold. Mine were not for sale. And it was a homage to the victims of money. And it was very funny, at least for me, to see the reaction of the people at the fair. A friend of mine, who was the woman organizing it, put in the newspaper distributed at this fair that the boat with that message, "Homage to the Victims of Money," was created by the poetic terrorist Victor Arruda. So I, Victor Arruda, became a poetic terrorist. And that's perhaps a very good title for what I do. I would also like to talk about one painting, that is here, that I made: two paintings very similar in the same canvas. I made one with a photocopy. I put it on the side of the canvas, and with carbon paper I drew it very clean. And I made the other one that was exactly the same as this one. But I changed a few little things. And it was because of a game that used to be in the newspaper. It was a picture puzzle where one has to spot differences or "errors" in two similar images. So you had to be very careful to

1. "Art doesn't go to sleep in the bed made for it. It would sooner run away than say its own name: what it likes is to be incognito. Its best moments are when it forgets what its own name is." Jean Dubuffet, "L'Art brut préféré aux arts culturels" (1949), in *L'Homme du commun à l'ouvrage*. Paris: Gallimard, 1973, p. 90–91.

saber quem são os artistas mortos que estão na mente de ambos. Quem influenciou vocês ou permanece em suas memórias?

VA Acho que centenas e milhares. Amo todos eles. São meus amigos queridos. Não sei se eles gostariam de ser meus amigos, mas amo todos eles.

CD É como eu me sinto também.

VA Bem, acho que a coisa mais importante sobre meu trabalho é o que eu disse: não é estético. Sabe, meu trabalho se parece com o trabalho de pessoas loucas, porque adoro as pinturas de pessoas loucas. E eu, é claro, tenho visitado lugares onde as pinturas de loucos são exibidas, aqui no Rio e em outros países. Existe uma frase de Jean Dubuffet, o pintor francês, que sempre se interessou pelas pinturas de loucos, ou o que era chamado de trabalho de loucos, e ele foi muito influenciado pelos desenhos e pelas pinturas que viu. É maravilhoso. "A arte não gosta de dormir nas camas que foram lindamente preparadas para ela."[1] E eu de fato tento, bem, não atacar a arte, é claro, mas usar a arte como uma arma. Por isso, é muito difícil para as pessoas que não estão acostumadas com ideias sobre arte e arte contemporânea entender que meu trabalho é conceitual. Sabe, não é estético; é conceitual. Gostaria de falar um pouco sobre um de meus trabalhos, sobre o qual as pessoas não sabem como falar. Em 2014, fui convidado a participar da ArtRio. Eu estava ouvindo música e, de repente, vi o que eu queria fazer. Eu não queria colocar uma pintura nas paredes como tinha feito no ano anterior. Então, conversei com algumas pessoas que poderiam me ajudar. Fui a um lugar e aluguei um barco. Porque a feira de arte era no Cais do Porto, Baía de Guanabara, perto do mar. Era aonde os navios chegam, sabe? Então, a feira estava lá, em um lugar grande, com prédios e o mar. Então fiz esse barco chegar sem luzes. E quando escureceu, às seis horas ou algo assim, eles ligaram o neon, e nele estava escrito: "Homenagem às vítimas do dinheiro". Ninguém sabia que era meu, mas era muito incômodo naquele lugar rico, com obras de arte maravilhosas e com preços altos – ou nem tanto. Mas estavam lá, à venda. Minha [obra] não estava à venda. Era uma homenagem às vítimas do dinheiro. E foi muito engraçado, pelo menos para mim, ver a reação das pessoas na feira. Uma amiga minha, que era a organizadora, colocou nos jornais distribuídos nessa feira que o barco com aquela mensagem, "Homenagem às vítimas do dinheiro", fora criado pelo terrorista poético Victor Arruda. Então eu, Victor Arruda, me tornei um terrorista poético. E talvez seja um título muito bom para o que faço. Eu também gostaria de falar sobre uma pintura, que está aqui, que eu fiz, duas pinturas muito parecidas na mesma tela. Fiz uma com uma fotocópia. Coloquei ao lado da tela e, com carbono, fiz um desenho muito limpo. E fiz outra pintura que era exatamente igual a essa. Mas mudei algumas pequenas coisas. E foi por causa de um jogo que costumávamos jogar quando líamos o jornal. Era um jogo no qual a pessoa tinha que encontrar as diferenças ou "erros" em imagens semelhantes. Então, você tinha que ter muito cuidado para entender o que estava errado. E eu fiz isso. Fiz algo que era muito diferente do outro. A cor, o rosto ou o olho. Ou não havia olho. A mão foi cortada e estava sangrando. A outra não estava. E aí eu pensei: "Não há erros, apenas modificações"... então decidi intitular o trabalho "Diferenças não são erros". Um título que tem muita relação com minha vida.

DN Eu queria voltar à questão original da influência. Você falou anteriormente sobre fazer coisas em série, que você trabalha em série.

1. "A arte não dorme na cama que lhe foi feita. Prefere fugir a dizer o seu próprio nome: o que lhe agrada é ser incógnita. Os seus melhores momentos são quando se esquece do seu próprio nome". Jean Dubuffet, "L'Art brut préféré aux arts culturels" (1949), in *L'Homme du commun à l'ouvrage*. Paris: Gallimard, 1973, p. 90–91.

understand what was wrong. So I did that. I made something that was very different from the other. The color or the face or of the eye. Or there was no eye. The hand was cut, and it was bleeding. The other one was not. In the game people should discover the errors, you know, the mistakes. And then I thought "there is no error, just modifications"... and so I decided to title it "Differences are not mistakes." A title that has a lot to do with my life.

DN I wanted to get back to the original question of influence. You talked earlier about doing things in series, that you work in series. Maybe you, Carroll, could talk a little bit about the influences that you took in growing up in the Northeast, and then your time in New York. I'm curious about what set you free, in a sense, to even think about making art.

CD There was nothing else I could do. I had no idea about how to be an adult or... I had no sense of a future, really. My interest in art, as I said, I used to draw, but I never thought I was an artist. It wasn't until toward the end of university, and my friends and I started going down to New York City with an art teacher that we had, and he took us to art galleries. And I got an idea about this whole situation in downtown New York, and my friends and I thought, "Oh, this is good. We like it here." And I moved to New York after college because I really just couldn't stay where I was. And I gradually realized that I wanted that. I thought it was something I could take seriously. This was the early 1970s in New York, and the art that we were being exposed to was very cerebral, and interested in ideas from philosophy and mathematics and all of this general category, Post-Minimalism. I was never really attracted to [Andy] Warhol and that whole way of thinking, which I would say is the other big influence on people my age, unless they were just doing straight, traditional painting. But that's not what we were interested in. A lot of this had to do with the idea of working in series. There were a lot of older artists that I was extremely interested in, people like Robert Ryman or Sol Lewitt, whose whole idea about work was to work in series. And I had to react against that. And I had other interests. My interest in comics, my interest in psychedelia, my experience with drugs, all of that pushed my work in a slightly different way. But this idea of rigor, of really taking a position and digging into it, following things out in all of their variations – that was a big influence from my early days as an artist, and it never really left. So I think my work is a strange hybrid of these different impulses to try to push against a lot of the things that I thought were missing, that I wasn't seeing in the art around me. I guess I think of it as a deeper attitude about how an artist should proceed. And my work has always been sort of a negotiation between those two things, which became a personal position, I suppose, over time.

DN Yes. Not choosing one pole or another...

CD I don't think anyone can know, really, what other people make of their work, but my impression from talking to people over the years is that the systems that underlie some of my thinking are not so obvious as the subjects are. And so the subjects, especially the work I've been doing for the last, I don't know, 15 years or so, it's hard to overlook the subjects. I understand that the subjects sort of come at you and the systems behind them maybe stay back a little bit. But I couldn't do the one without the other. I came to this subject matter. I was never interested in contemporary figurative painting. I thought it was actually stupid. I was only interested in trying to add to what I thought abstraction was. But my work kept pushing me toward

Então talvez você possa falar um pouco sobre as influências que você teve ao crescer no Nordeste americano e depois de sua fase em Nova York. Também estou curioso sobre o que libertou você, de certa forma, para pensar em fazer arte.

CD Não havia mais nada que eu pudesse fazer. Eu não tinha ideia de como ser um adulto ou... Não tinha noção de um futuro, de fato. Meu interesse por arte, como comentei, eu costumava desenhar, mas nunca pensei que fosse um artista. Foi só no final da universidade, e meus amigos e eu começamos a ir a Nova York com um professor de arte que tínhamos, e ele nos levava para galerias de arte. E tive uma ideia de toda essa situação no centro de Nova York. Meus amigos e eu pensamos: "Isso é bom. Gostamos daqui". Eu me mudei para Nova York depois da faculdade, porque realmente não conseguia ficar onde estava. Aos poucos, percebi que era isso que eu queria. Achei que era algo que eu poderia levar a sério. Estávamos no início dos anos 1970 em Nova York, e o tipo de arte a que estávamos expostos era muito cerebral, interessada em ideias de filosofia e matemática, e toda essa categoria geral, pós-minimalismo. Nunca senti atração por Warhol. E toda essa maneira de pensar, que eu diria ser a outra grande influência para as pessoas da minha idade, a menos que elas estivessem apenas fazendo pintura tradicional, direta. Mas não era nisso que estávamos interessados. Muito disso tinha a ver com a ideia de trabalhar em série. Havia muitos artistas mais velhos que me interessavam muito, como Robert Ryman ou Sol Lewitt, cuja ideia de trabalho era trabalhar em série. E tive que reagir a isso. Eu tinha outros interesses. Meu interesse por quadrinhos, meu interesse por psicodelia, minha experiência com drogas, tudo isso impulsionou meu trabalho de uma maneira um pouco diferente. Mas essa ideia de rigor, de realmente assumir uma posição e se aprofundar nela, seguir nisso em todas as suas variações, acho que foi uma grande influência dos meus primeiros dias como artista, e nunca mais saiu. Por isso acho que meu trabalho é um estranho híbrido desses diferentes impulsos, de tentar lutar contra muitas das coisas que eu achava que estavam faltando, que eu não estava vendo na arte ao meu redor. E, ao mesmo tempo, assumir um tipo de atitude profunda, acho que penso nisso como um tipo de atitude mais profunda sobre como um artista deve proceder. Meu trabalho sempre foi uma espécie de negociação entre essas duas coisas, o que se tornou uma posição pessoal, suponho, com o tempo.

DN Sim. Não escolher nem um polo nem o outro...

CD Acho que ninguém consegue saber de fato o que as outras pessoas acham de seu trabalho. Mas a impressão que tenho ao conversar com as pessoas ao longo dos anos é que os sistemas que sustentam parte do meu pensamento não são tão óbvios quanto os temas. Assim, os temas, em especial o trabalho que venho fazendo nos últimos, há 15 anos ou mais, é difícil ignorar as temáticas. Entendo que os temas meio que vêm até você, e os sistemas subjacentes a eles talvez fiquem um pouco ao fundo. Mas eu não conseguiria fazer um sem o outro. Cheguei a esse tipo de temática. Nunca me interessei pela pintura figurativa contemporânea. Eu achava que era realmente idiota. Eu me interessava apenas em tentar acrescentar algo ao que considerava ser a abstração. Mas meu trabalho continuava me levando para coisas que eu não conseguia reprimir. Então, é uma negociação o tempo todo.

DN Victor, o que você acha?

things that I couldn't really repress. So it's a negotiation all the time.

DN Victor, what do you think?

VA I think that what he said is very interesting, but the most important part is when you said that you had nothing else to do, you know, because it's true. I don't have anything else to do also, because I need to do that. I need to do that.

DN But when did you realize and what were the primary influences of starting to do that? I mean, you drew as a kid constantly, but at what point did it click, and did you absorb specific influences?

VA When I was 16, 17, I knew that I needed to do that. And at that moment, I didn't know that I would have the possibility of undergoing psychoanalysis, which is really what helped me for many years, even decades. But I think that I understood that when I was doing those things, painting hanged people and – well, very strange things that I really admired that my parents looked at that when I was drawing at 15, 16, and they didn't understand that there was something very wrong with me, you know, because, my God, it was completely crazy. People without an arm, without a head, the head falling off and bleeding. I would have thought that something was wrong there. But they didn't. It was good that they didn't. So I could go on. And then I understood that without that I would have tried many other things – as you know, I tried many other things –, but I knew that that was forever, you know? I knew it.

DN And what was the arts environment like in the 1970s for you? What artists were you looking at that were working, that were working at that moment?

VA Look, the first contact I had with art – I mean, really – was in the beginning of the 1970s, perhaps at the end of 1960s, I don't remember. A very important collection of art was published: *The Genius of Art*. It was large with very good reproductions of Renaissance, of Baroque, of Modern Art. And I was very lucky because the first one that I saw, it was sold in [newsstands] in the streets. And one day I was walking and I saw something that made me wonder, "What is that?" That was simply *Still Life with Oysters*, by [Henri] Matisse. And I said, "That is it." I didn't know that was possible. Then [Pablo] Picasso and, oh, I had, well, I bought all of them and I kept them for decades, but of course one day I couldn't anymore. Because it was full of microbes [and dust]. So I had to throw it away. But for me, it was painful to do that. In 1972, I had a long trip to England. I stayed for six months in London, going to the museums, also in Paris, in Rome, in Germany. And then I said, "Well, this is my world, this is exactly what I like." But I also understood that I didn't have time to learn to draw and to learn what to do. So I was doing whatever came to me, doing anything, and I kept doing that, and it was very freeing in the way I was producing things that were important for me. And I still think that the most important thing for an artist is his freedom to do what he wants, the way he wants, the way he can, without listening to anybody, because that is his work, that is what he has to do. Don't forget that there was, for some time, a dictatorship in Brazil, where everything was so complicated and full of anger and fear. I couldn't go, I still don't go out of my place or out of the hotel without all my documents, even now, 50 years later, because it was so terrifying, at least for me. And that is the very question for me, the liberty, the freedom. I think that artists should learn from themselves by seeing all

VA Acho que o que ele disse é muito interessante, mas a parte mais importante é quando você diz que não tinha mais nada para fazer, sabe, porque é verdade. Eu não tenho mais nada para fazer também, porque preciso fazer isso. Preciso fazer isso.

DN Mas quando você se deu conta e quais foram as principais influências para começar a fazer isso? Quero dizer, você desenhava o tempo todo quando era criança, mas em que momento isso aconteceu e você absorveu influências específicas?

VA Quando eu tinha 16, 17 anos, sabia que precisava fazer isso. E, naquele momento, eu não sabia que teria a possibilidade de fazer psicanálise, que foi o que de fato me ajudou muito mesmo, por muitos anos, até décadas. Mas acho que entendi que, quando eu estava fazendo aquelas coisas, pintando pessoas enforcadas, coisas muito estranhas que eu realmente admirava e que meus pais olhavam para aquilo que eu desenhava aos 15, 16 anos, e não entendiam que havia algo muito errado comigo, sabe, porque, meu Deus, era uma loucura! Pessoas sem um braço, sem uma cabeça, a cabeça caindo e sangrando. Eu acharia que havia algo errado ali. Mas eles não fizeram isso. Foi bom que não tenham feito isso. Então eu pude continuar. E entendi que, sem isso, eu teria experimentado muitas outras coisas – como vocês sabem, experimentei muitas outras coisas –, mas eu sabia que aquilo era para sempre, sabe? Eu sabia.

DN E como era a cena artística na década de 1970 para você? Que artistas você observava que estavam trabalhando, que estavam criando naquele momento?

VA Olha, o primeiro contato que tive com a arte – quer dizer, de fato, com a arte – foi no início dos anos 1970, talvez no final dos anos 1960, não me lembro. Uma coleção muito importante de arte foi publicada. Era *Os gênios da arte*. Era algo grande com reproduções muito boas de obras do renascimento, do barroco, da arte moderna. E tive muita sorte, porque a primeira que vi era vendida em bancas de jornais, nas ruas. Um dia, eu estava caminhando e vi algo que me fez pensar: "O que é isso?" Era simplesmente *Natureza morta com ostras*, de [Henri] Matisse. E eu disse: "É isso". Eu não sabia que isso era possível. Depois, [Pablo] Picasso e, bem, eu comprei todos e os guardei por décadas, mas é claro que um dia não consegui mais abrir os volumes porque estavam cheios de micróbios [e poeira]. Então tive que jogar fora. Mas, para mim, foi muito doloroso fazer isso. Em 1972, fiz uma longa viagem à Inglaterra. Fiquei seis meses em Londres, visitando os museus, também em Paris, Roma e Alemanha. E eu disse: "Bem, este é o meu mundo, é exatamente disso que eu gosto". Mas também percebi que não tinha tempo para aprender a desenhar e aprender como fazer aquilo. Então, eu fazia o que me ocorria, fazia qualquer coisa, e continuei fazendo, e era muito libertadora a maneira como produzia as coisas que eram importantes para mim. E ainda acho que a coisa mais importante para um artista é a liberdade de fazer o que quiser, do jeito que quiser, do jeito que puder, sem ouvir ninguém, porque esse é o trabalho dele, é assim que ele tem que fazer. Não esqueça que eu estive, por um tempo, em uma ditadura no Brasil, em que tudo era muito complicado e cheio de raiva e medo. Eu não podia sair, e ainda não saio de casa ou do hotel sem todos os meus documentos, mesmo agora, 50 anos depois, porque era muito aterrorizante, pelo menos para mim. E essa é a grande questão para

the paintings and reading authors. I read a lot of books about art, but the way I do it must be mine. And I think that it would be the most important thing to teach a young person: do it your way. I think that is not very didactic, what I'm saying. But it's the truth. And I used to buy paintings because I had some money and art was so cheap that I got in touch with many artists, very important artists, some of them the most important artists of the 1960s and 1970s. And I bought their works. And I had a gallery that was, for sure, one of the three most important galleries in Brazil – Galeria Saramenha. And I showed and was very close friends with Antonio Dias, Wanda Pimentel, Anna Bella Geiger, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Tunga, Jorge Guinle. Many people. And we became friends. We drank and smoked marijuana and talked. I took LSD with them. I was very influenced not by their paintings, but by what they were talking about in art. Because of them I enlarged my paintings, because I used to do one meter by one meter. It was all right. Then I started to do, well, three times bigger things. And Brazilian art was very good in the 1960s and the 1970s, tremendously good. Some had to leave Brazil to be understood and to be accepted as important artists. And I lived near them. I mean, we were very close friends.

DN How many years did you have the gallery?

VA I had the gallery for something like 20 years. I don't remember exactly. The gallery began in 1976 or 1977, and it went to 1990, I think. And of course, I was very close to those people. And it influenced me. And I think that I also had some kind... Not of influence on them, of course, but I helped them somehow. And it was very important for me.

CD That's really interesting. So did you go to your gallery every day to work?

VA No, no. My mother was there, my brother was there. And a very close friend of my mother, a woman who's Portuguese and is still alive. I like her very much. This gallery was, well, a meeting point for artists and collectors. I became friends with very important collectors who went there to drink whiskey and things like that. They were there for the art, but also for the conversation, you know? It was a very good group of people. And then I also became friends with Anna Maria Niemeyer, the daughter of Oscar Niemeyer, the most important architect in Brazil, who was one of the architects who designed Brasília, with his huge, marvelous architecture. I worked with her as an artist for 35 years. We went to Paris together. We went to São Paulo together. And I was very friendly, until today, with the artists of her gallery. I met a lot of people.

DN Carroll, can you talk about your community and your contemporaries in New York in the 1970s?

CD Well, I went to a university a couple of hours away from New York, and a few friends of mine and I all moved to New York at the same time. And we worked for older artists as studio assistants. I worked for a woman called Dorothea Rockburne.

DN Who did your friends work for?

CD There was a small group. Dorothea, at that time, was close with another artist called Mel Bochner, who was another person we were very interested in. And his work involved installations in galleries, painting on the wall, drawing on the wall, things like that. And whenever he made exhibitions, he needed help. So that was one, one type of work we did. There were a couple of galleries that we worked at as, I guess, you would call art handlers,

mim, a liberdade. Acho que os artistas precisam aprender consigo mesmos, vendo todas as pinturas e lendo autores. Leio muitos livros sobre arte, mas a maneira como faço arte precisa ser minha. E acho que isso seria a coisa mais importante para ensinar a um jovem: faça do seu jeito. Acho que isso não é muito didático, o que estou dizendo. Mas é a verdade. Eu costumava comprar pinturas porque tinha algum dinheiro, e a arte era tão barata, que entrei em contato com muitos artistas, artistas muito importantes, alguns deles os artistas mais importantes das décadas de 1960 e 1970. E comprei suas obras. E eu tinha uma galeria que era, com certeza, uma das três galerias mais importantes do Brasil – a Galeria Saramenha. E expus e fui muito amigo de Antonio Dias, Wanda Pimentel, Anna Bella Geiger, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Tunga, Jorge Guinle. Muita gente. E ficamos amigos mesmo. A gente bebia, fumava maconha e conversava. Tomei LSD com eles. Fui muito influenciado não por suas pinturas, mas pelo que eles falavam sobre arte, sabe. Por causa deles, ampliei minhas pinturas, porque eu costumava pintar um metro por um metro. Estava bom. Depois comecei a fazer coisas três vezes maiores. E a arte brasileira era muito boa nos anos 1960 e 1970, tremendamente boa. Alguns tiveram de sair do Brasil para serem compreendidos e aceitos como artistas importantes. Convivi com eles. Éramos amigos muito próximos.

DN Por quantos anos você teve a galeria?

VA Tive a galeria por quase 20 anos. Não me lembro exatamente. A galeria começou em 1976 ou 1977, e foi até 1990, acho. E, é claro, eu era muito próximo dessas pessoas. E isso me influenciou. Acho que também tive algum tipo de... não de influência sobre eles, é claro, mas os ajudei de alguma forma. E isso foi muito importante para mim.

CD Isso é muito interessante. Você ia para a sua galeria todos os dias para trabalhar?

VA Não, não. Minha mãe estava lá, meu irmão estava lá... e uma amiga muito próxima da minha mãe, uma mulher que é portuguesa e ainda está viva. Gosto muito dela. Somos amigos íntimos. Essa galeria era, bem, um ponto de encontro para artistas e colecionadores. Fiquei amigo de colecionadores muito importantes que iam lá para beber uísque e coisas do gênero. Eles estavam lá pela arte, mas também pela conversa, sabe? Era um grupo muito bom de pessoas. Também fiquei amigo de Anna Maria Niemeyer, filha de Oscar Niemeyer, o arquiteto mais importante do Brasil, que foi um dos que projetaram Brasília, com sua arquitetura enorme e maravilhosa. Trabalhei com ela como artista por 35 anos e somos muito próximos. Fomos juntos à Paris. Fomos juntos para São Paulo. Eu era muito amigo, até hoje, dos artistas da galeria dela. Então eu conhecia muita gente.

DN Carroll, você pode contar sobre sua comunidade e seus contemporâneos de Nova York nos anos 1970?

CD Bem, estudei em uma universidade que fica a algumas horas de Nova York, e alguns amigos meus e eu nos mudamos para Nova York ao mesmo tempo. E trabalhamos para artistas mais velhos como assistentes. Trabalhei para uma mulher chamada Dorothea Rockburne.

DN Para quem seus amigos trabalhavam?

CD Era um grupo pequeno. Dorothea, na época, era próxima de outro artista chamado Mel Bochner, que era outra pessoa em quem estávamos muito interessados. Seu trabalho envolvia instalações em galerias, pinturas

hanging exhibitions. But it was a way to be around older people who knew things we wanted to know. It was very much like the way Victor describes having the gallery and having these artists, just being around artists, just being around older artists, hearing people talk, seeing what that life was like. There were certain bars that we went to. And as time passed, we started to meet more people our age in the city, in New York, and you start to find your own little group. Then there was a period of time, I guess, when I was in my late twenties, and I realized that in order to really do my own work I had to get away from these older artists. I had to find my own way of thinking. I had a job, and I didn't really see a lot of other artists for probably five years. I would just go to my job in the daytime, and I would develop my work at night, on the weekends, whenever I could. I didn't begin exhibiting my work until I was in my mid-thirties. I didn't really think it was worthy yet. But all these things changed different points in your life. Sometimes I think back about that time, and I miss it because there was such a community. Now I live in the country. I spend a lot of time alone. I have less of a sense of community. But you need different things at different times.

DN Okay, I think we can wrap it up right there.

VA It's time for us to ask you questions.

DN I'm an open book. Ask me anything.

e desenhos na parede, coisas assim. E sempre que ele montava exposições precisava de ajuda. Então, era um tipo de trabalho que fazíamos. Para algumas galerias trabalhávamos como, acho que você chamaria de montadores de arte, montando as exposições. Mas era uma maneira de estar perto de pessoas mais velhas que sabiam coisas que queríamos saber. Era muito parecido com a maneira como Victor descreve ter tido a galeria e ter tido esses artistas, e simplesmente estar perto dos artistas, estar perto de artistas mais velhos, ouvir as pessoas falarem, ver como era essa vida. E frequentávamos alguns bares. Com o passar do tempo, começamos a conhecer mais pessoas da nossa idade na cidade, em Nova York, e começamos a formar nosso próprio pequeno grupo. Houve um período, acho que quando tinha 20 e poucos anos, em que percebi que, para realmente fazer meu próprio trabalho, eu precisava me afastar desses artistas mais velhos. Precisava encontrar minha própria maneira de pensar. Eu tinha um emprego e não vi muitos outros artistas por provavelmente cinco anos. Eu ia para o meu emprego durante o dia e fazia meu trabalho à noite, nos fins de semana, quando podia. Então, quero dizer, só comecei a expor meu trabalho com 30 e poucos anos. Eu ainda não achava que era algo de valor. Mas todas essas coisas mudaram em diferentes momentos de sua vida. Às vezes, penso naquela época e sinto saudade, porque havia uma comunidade muito grande. Agora moro no campo. Passo muito tempo sozinho. Tenho menos senso de comunidade. Mas você precisa de coisas diferentes em momentos diferentes.

DN Ok, acho que podemos encerrar por aqui.

VA É hora de fazermos perguntas a você.

DN Sou um livro aberto. Pergunte o que quiser.

Victor Arruda, Dan Nadel e Carroll Dunham (da esq. a dir.) na Almeida & Dale, 12 de julho de 2024. Victor Arruda, Dan Nadel and Carroll Dunham (from left to right) at Almeida & Dale, July 12, 2024.

Victor Arruda

30

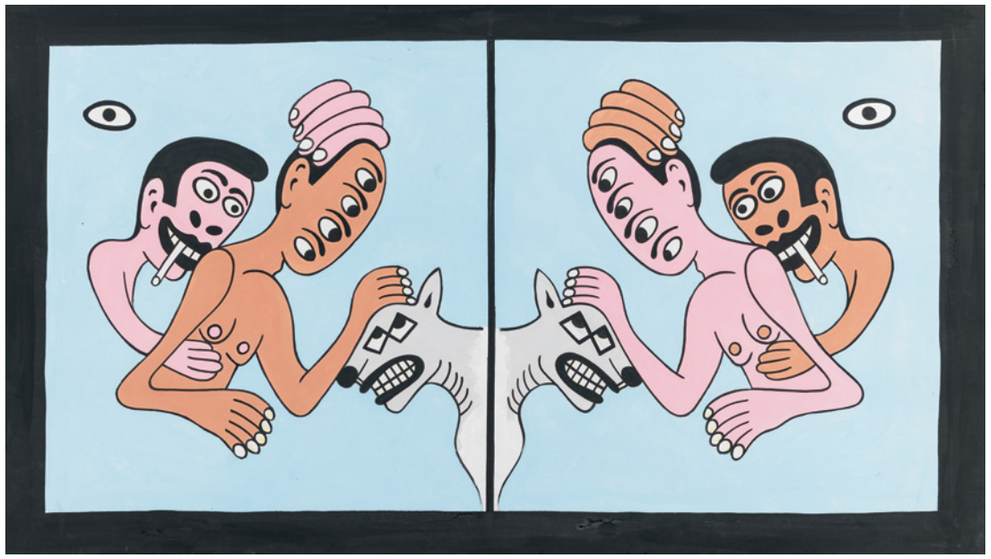
Megalópolis com cena íntima e 4 abstrações que eu gostaria de ter pintado em 1929

2019

Acrílica sobre tela
Acrylic on canvas

180 x 125 cm
70 ⅞ x 49 ¼ in

31



No espelho

2020

Acrílica sobre tela
Acrylic on canvas

63,5 x 114 cm
25 x 44 ⅞ in

32

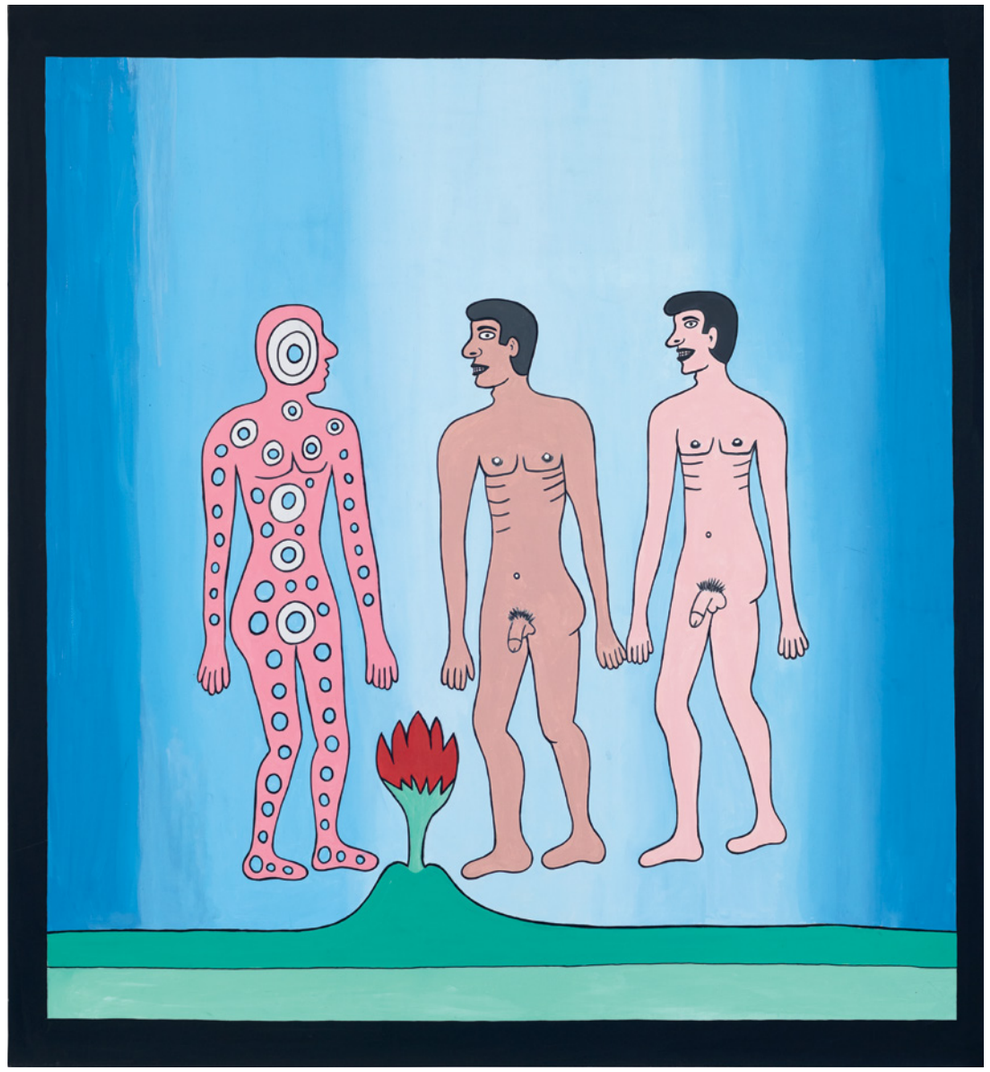
Rapazes fumando depois da chuva

2021

Acrílica sobre tela
Acrylic on canvas

110 x 150 cm
43 ¼ x 59 in

33



Três rapazes e flor vermelha

2022

Acrílica sobre tela
Acrylic on canvas

152 x 140,5 cm
59 ⅞ x 55 ¼ in

34

Amamentação

2013

Acrílica sobre tela
Acrylic on canvas

70 x 50 cm
27 ½ x 19 ¾ in

35

Homenagem a Carmen Miranda

2013

Acrílica sobre tela
Acrylic on canvas

70 x 50 cm
27 ½ x 19 ¾ in

36

Unhas e mamilos

2019

Acrílica sobre tela
Acrylic on canvas

190 x 140 cm
74 ¾ x 55 ⅛ in

37

No jardim das delícias

1997

Acrílica sobre tela
Acrylic on canvas

130 x 100 cm
51 ⅛ x 39 ⅜ in

38

Apenas uma amizade desinteressada

1989

Acrílica sobre tela
Acrylic on canvas

80 x 60,5 cm
31 ½ x 23 ⅞ in

39

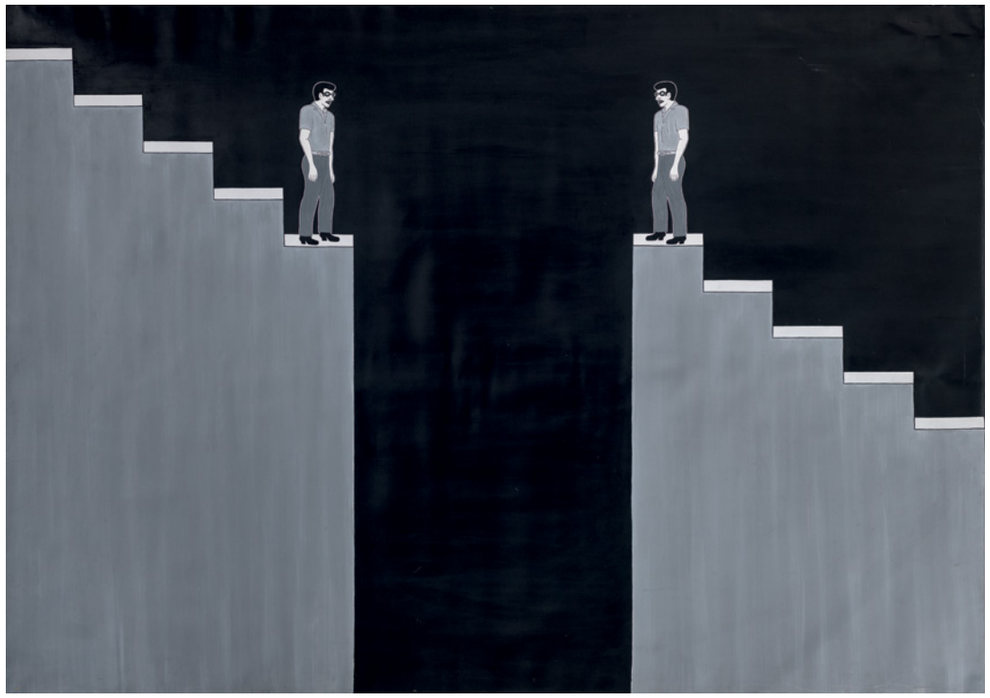
Grupo eclético

2014/2024

Acrílica sobre tela
Acrylic on canvas

141 x 190 cm
55 ½ x 74 ¾ in

40



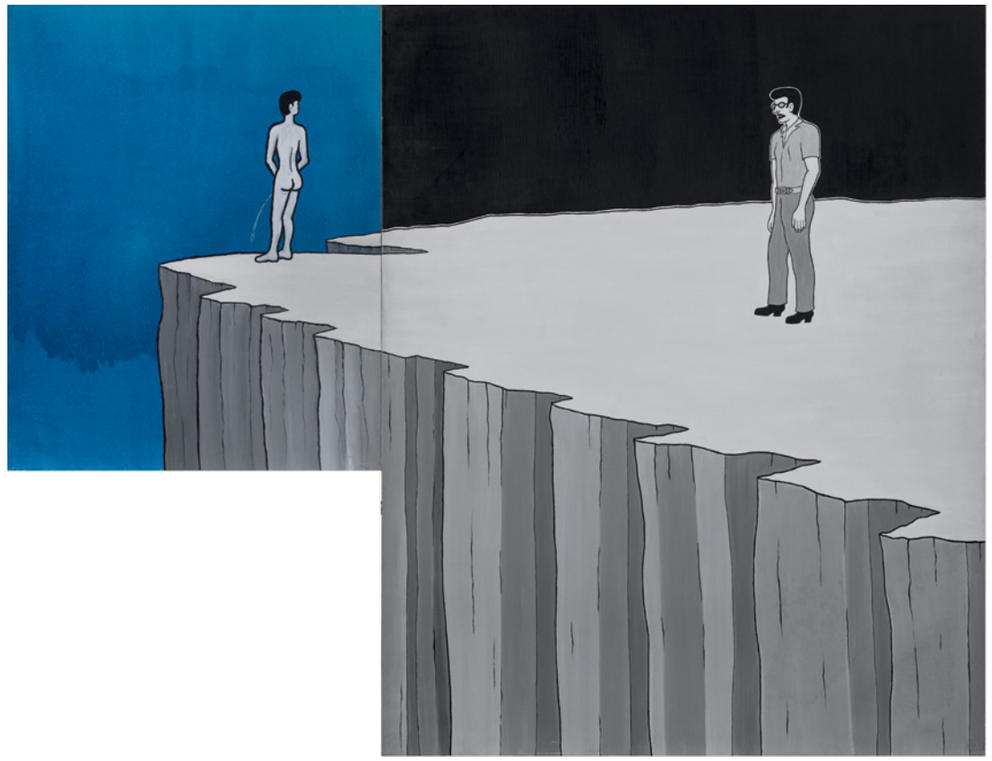
Hierarquia

1998

Acrílica
sobre tela
Acrylic on
canvas

148,5 x 210 cm
58 ½ x 82 ⅝ in

41



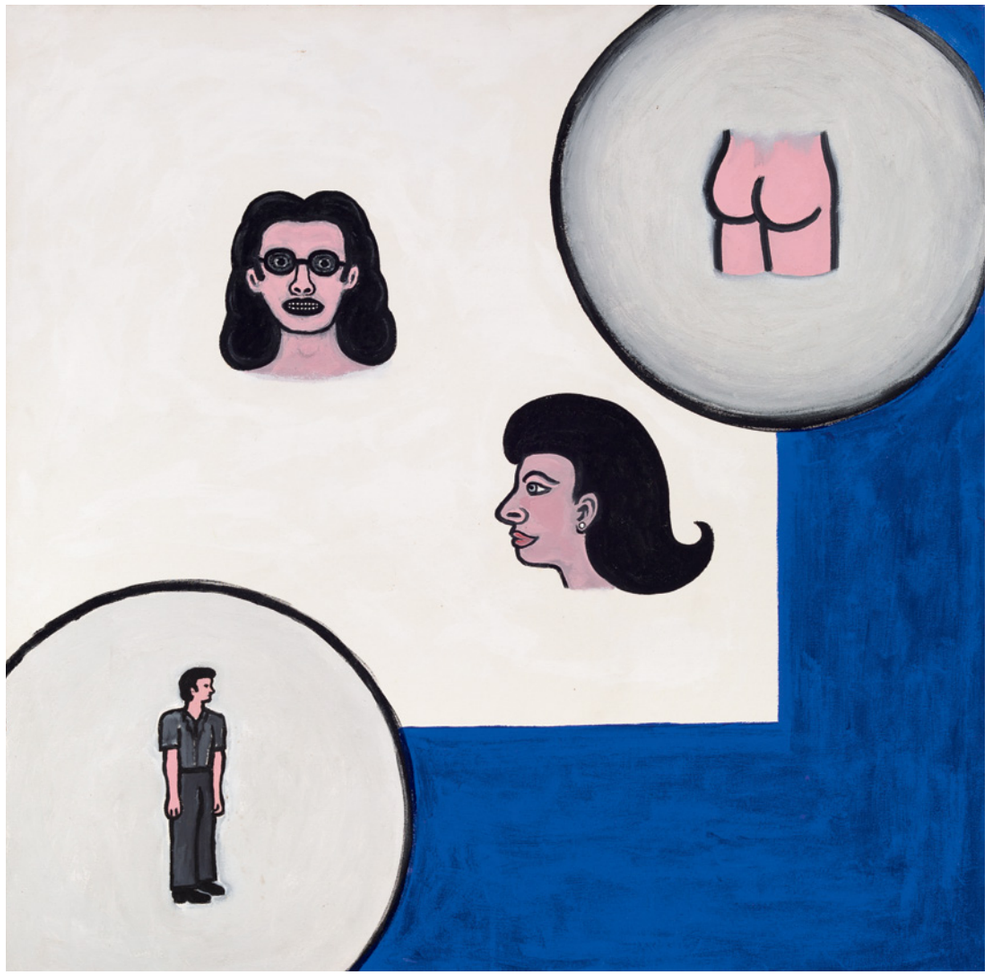
Day & Night

1990

Acrílica
sobre tela
Acrylic on
canvas

160,5 x 210 cm
63 ¼ x 82 ⅝ in

42



Sem título
Untitled

1994

Acrílica sobre tela
Acrylic on canvas

100 x 100 cm
39 ⅜ x 39 ⅜ in

43

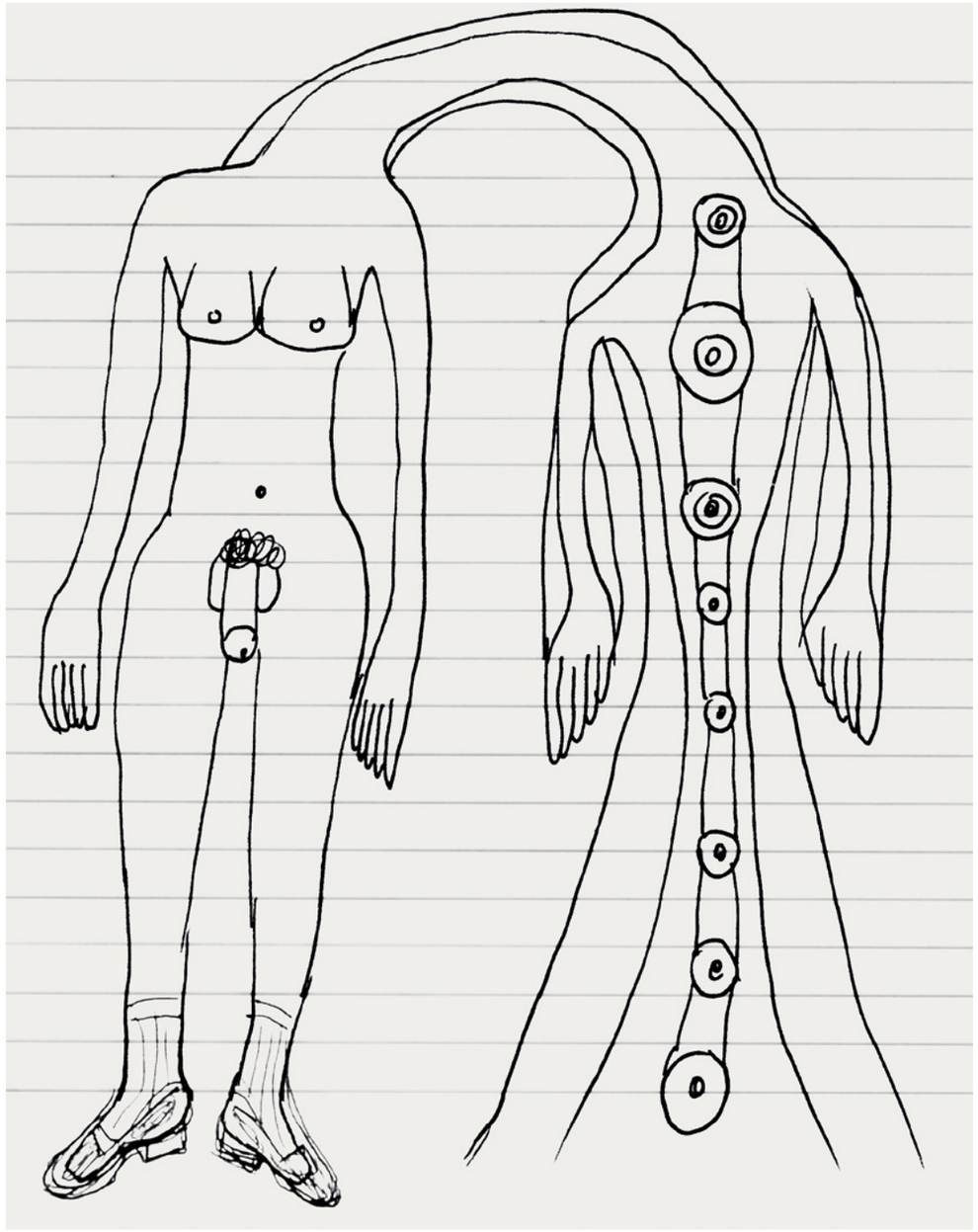
Para sempre e ainda depois

1988

Acrílica sobre tela
Acrylic on canvas

97,5 x 97,5 cm
38 ⅜ x 38 ⅜ in

44

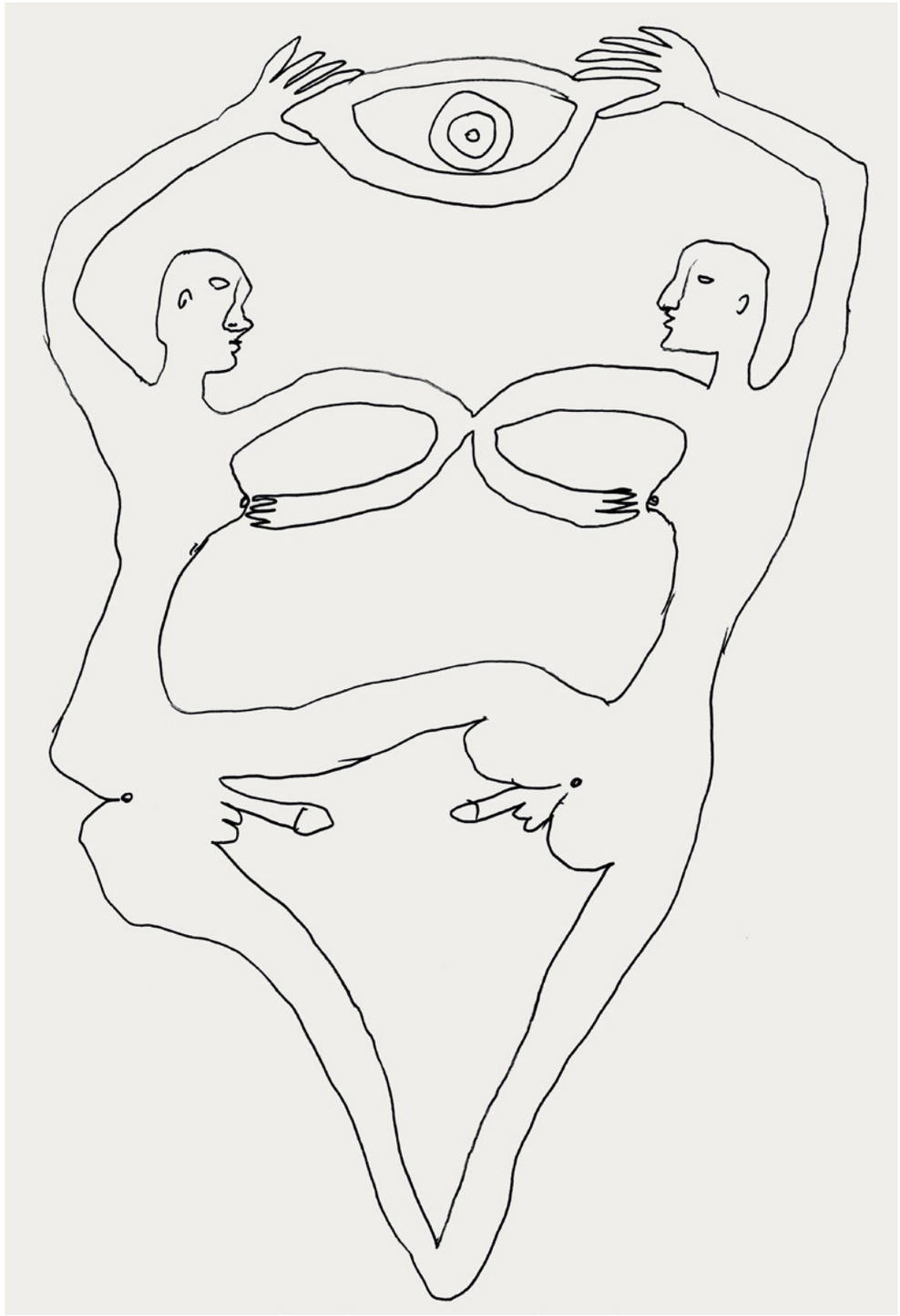


Sem título
Untitled

déc. 1990
1990s

Caneta esferográfica sobre papel
Ballpen on paper

45



Sem título
Untitled

déc. 1980
1980s

Caneta esferográfica sobre papel
Ballpen on paper

46

Sem título
Untitled

déc. 1970
1970s

Caneta esferográfica sobre papel
Ballpen on paper

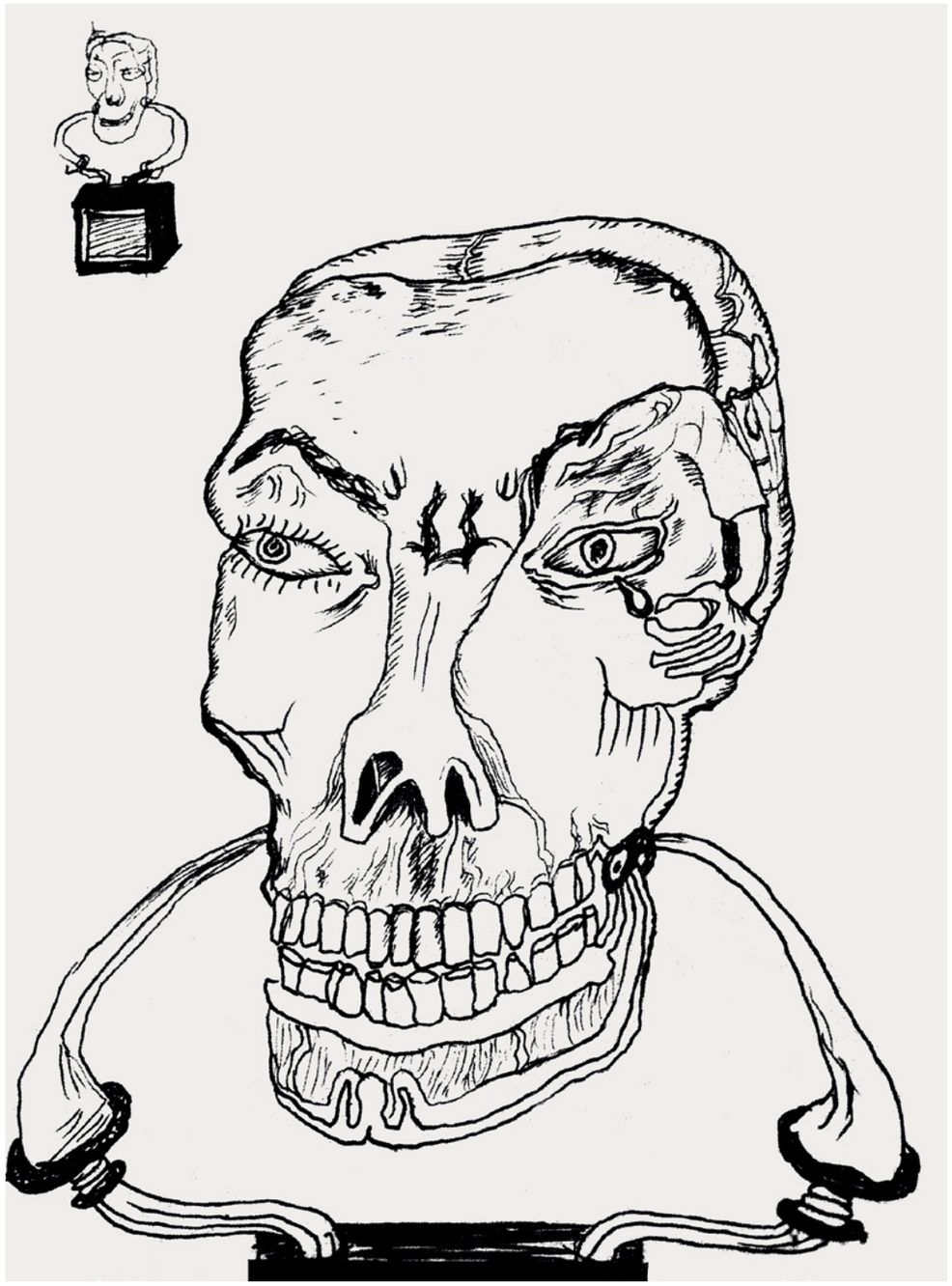
47

Sem título
Untitled

déc. 1970
1970s

Caneta esferográfica sobre papel
Ballpen on paper

48

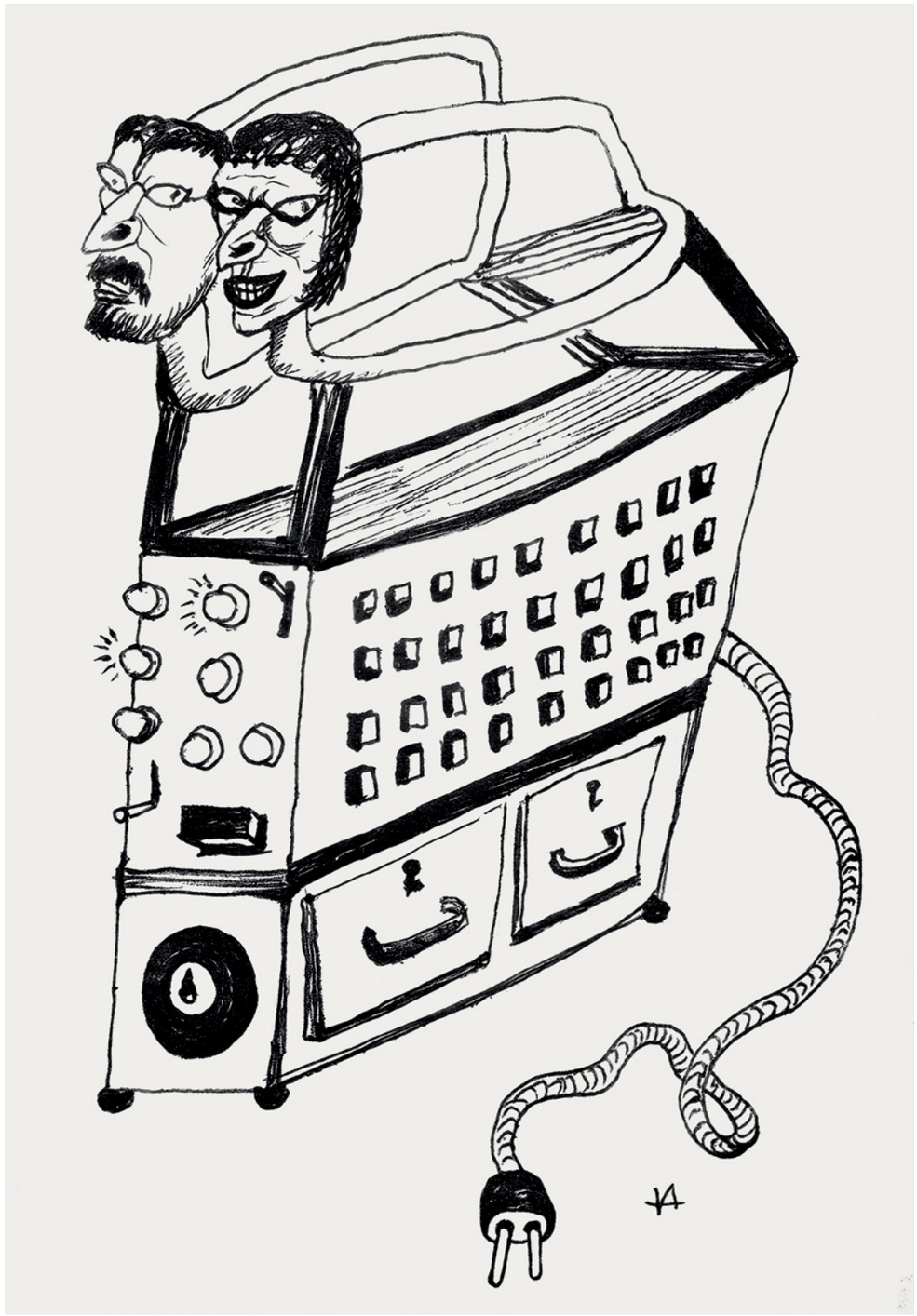


Sem título
Untitled

déc. 1970
1970s

Caneta esferográfica sobre papel
Ballpen on paper

49



Sem título
Untitled

déc. 1970
1970s

Caneta esferográfica sobre papel
Ballpen on paper

50

Sem título
Untitled

déc. 1970
1970s

Caneta esferográfica sobre papel
Ballpen on paper

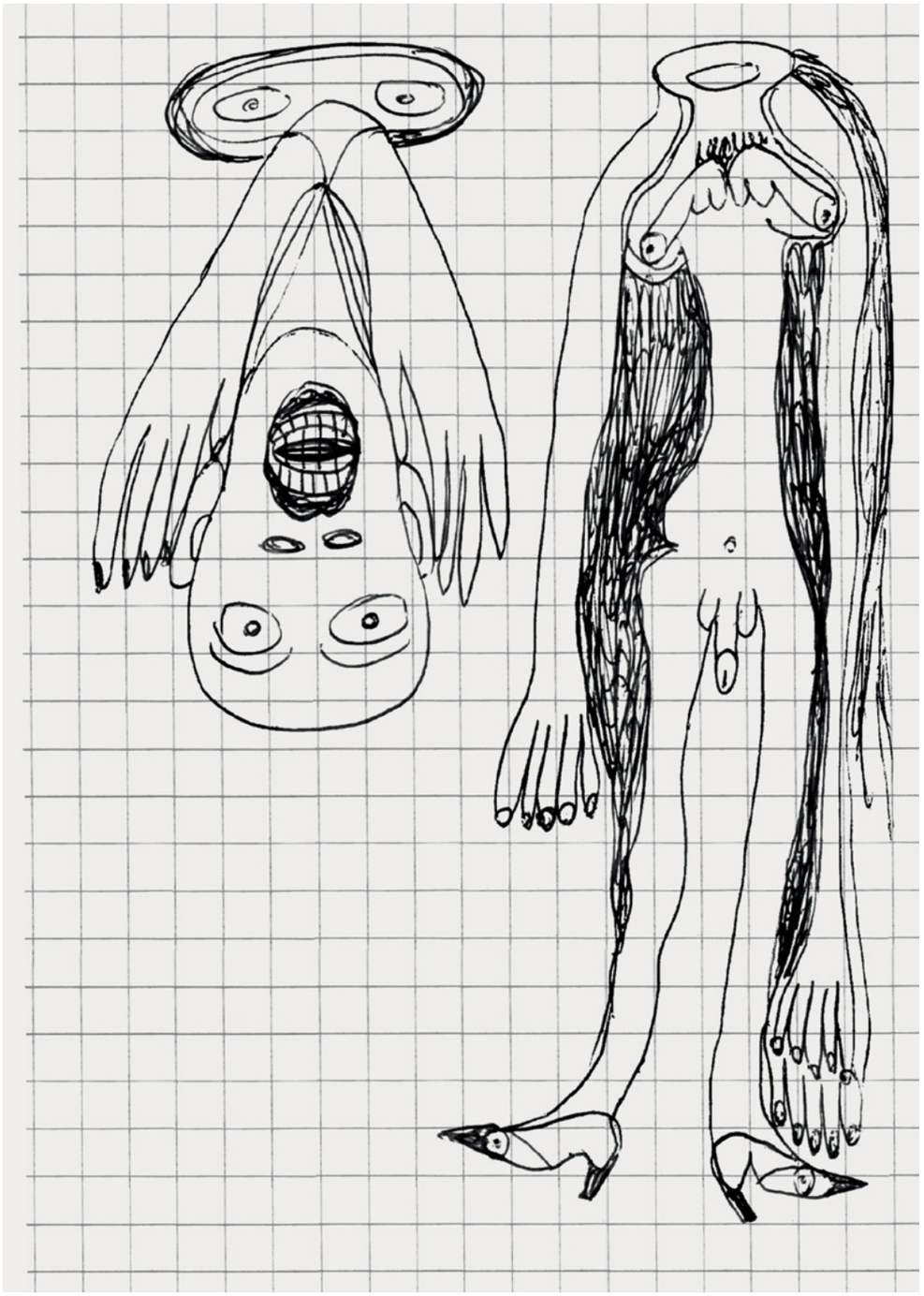
51

Sem título
Untitled

déc. 1970
1970s

Caneta esferográfica sobre papel
Ballpen on paper

52



Sem título
Untitled

déc. 1990
1990s

Caneta esferográfica sobre papel
Ballpen on paper

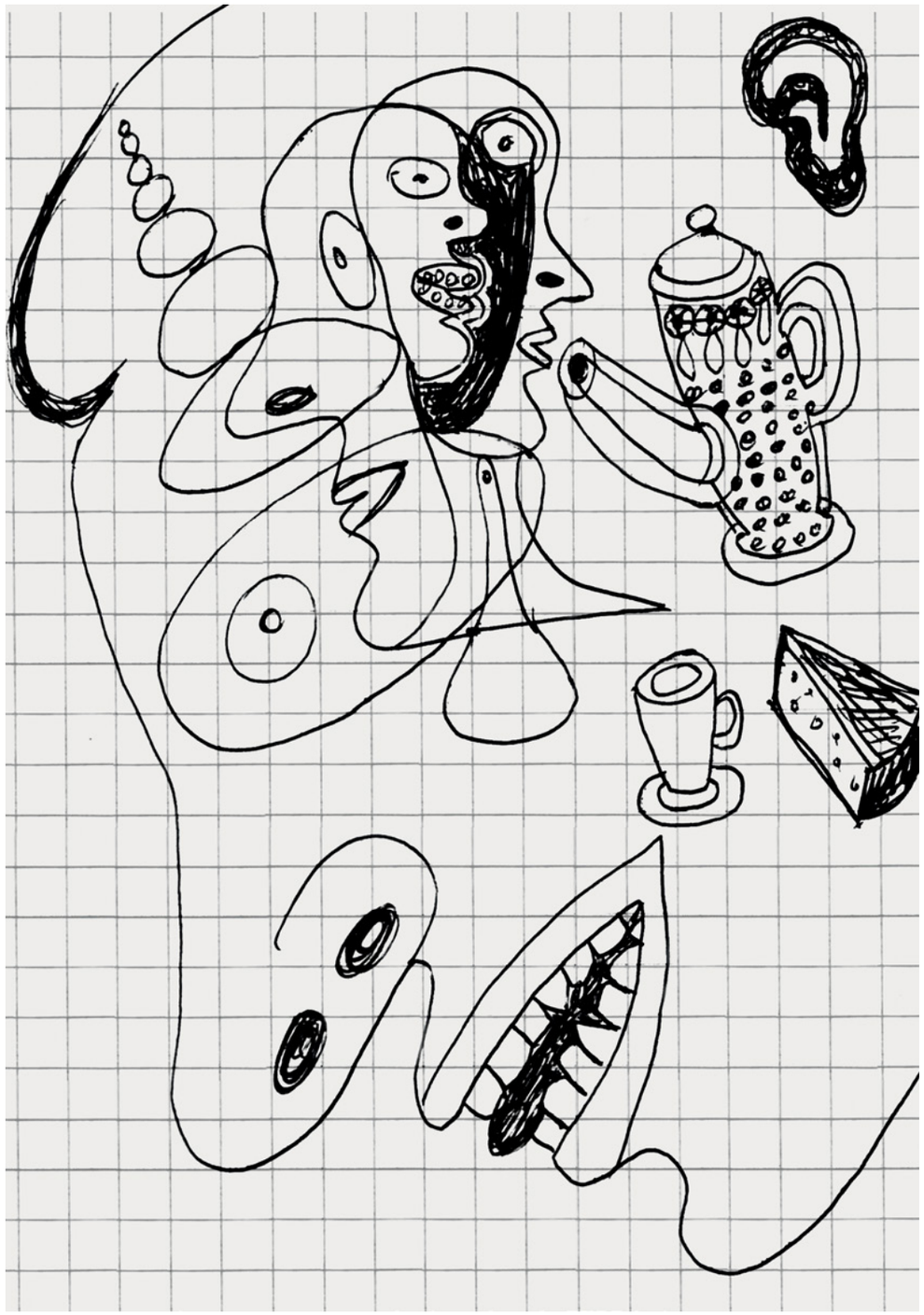
53

Sem título
Untitled

déc. 1990
1990s

Caneta esferográfica sobre papel
Ballpen on paper

54



Sem título
Untitled

déc. 1990
1990s

Caneta esferográfica sobre papel
Ballpen on paper

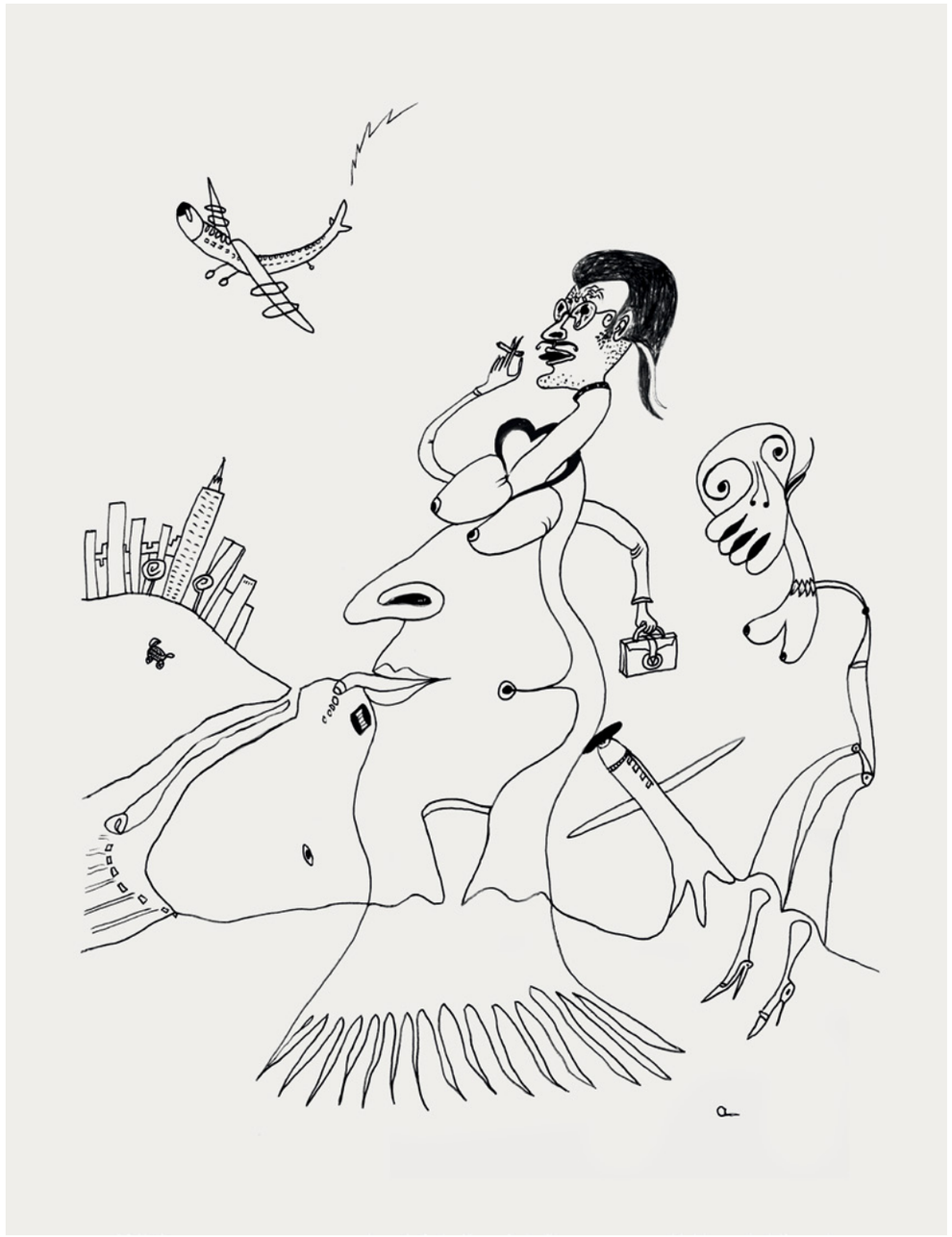
55

Sem título
Untitled

déc. 1990
1990s

Caneta esferográfica sobre papel
Ballpen on paper

56



Sem título
Untitled

déc. 1970
1970s

Caneta esferográfica sobre papel
Ballpen on paper

57

Sem título
Untitled

déc. 1980
1980s

Caneta esferográfica sobre papel
Ballpen on paper

Carroll Dunham

60

A Wrestling Place (5)

2016-2017

Acrílica e grafite sobre linho
Acrylic and graphite on linen

130,2 x 168,3 cm
51 ¼ x 66 ¼ in

61

Clouds (2)

2018-2019

Acrílica e grafite sobre linho
Acrylic and graphite on linen

114,6 x 139,7 cm
45 ⅛ x 55 in

62

Proof of Concept (III)

2020

Acrílica, grafite, lápis de cor, giz de cera e giz aquarela sobre linho
Acrylic, graphite, colored pencil, wax crayon and watercolor crayon on linen

152,4 x 121,9 cm
60 x 48 in

63

Proof of Concept (IV)

2020

Acrílica, grafite, lápis de cor, giz de cera e giz aquarela sobre linho
Acrylic, graphite, colored pencil, wax crayon and watercolor crayon on linen

152,4 x 121,9 cm
60 x 48 in

64

Self Examination (1)

2016-2017

Acrílica e grafite sobre linho
Acrylic and graphite on linen

139,7 x 111,7 cm
55 ¼ x 44 ¼ in

65

Self Examination (3)

2016-2017

Acrílica e grafite sobre linho
Acrylic and graphite on linen

140,3 x 112,4 cm
55 ¼ x 44 ¼ in

66

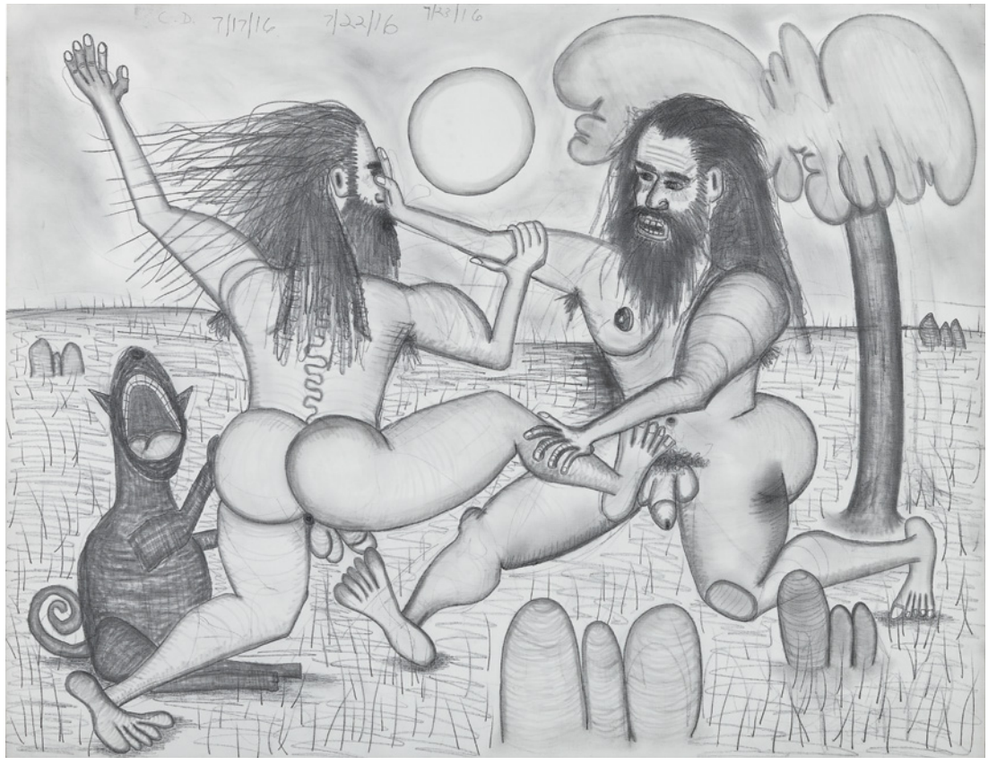
Big Men Up Close/One

2019-2020

Uretano, acrílica e grafite sobre linho
Urethane, acrylic and graphite on linen

114,3 x 121,9 cm
45 x 48 in

67



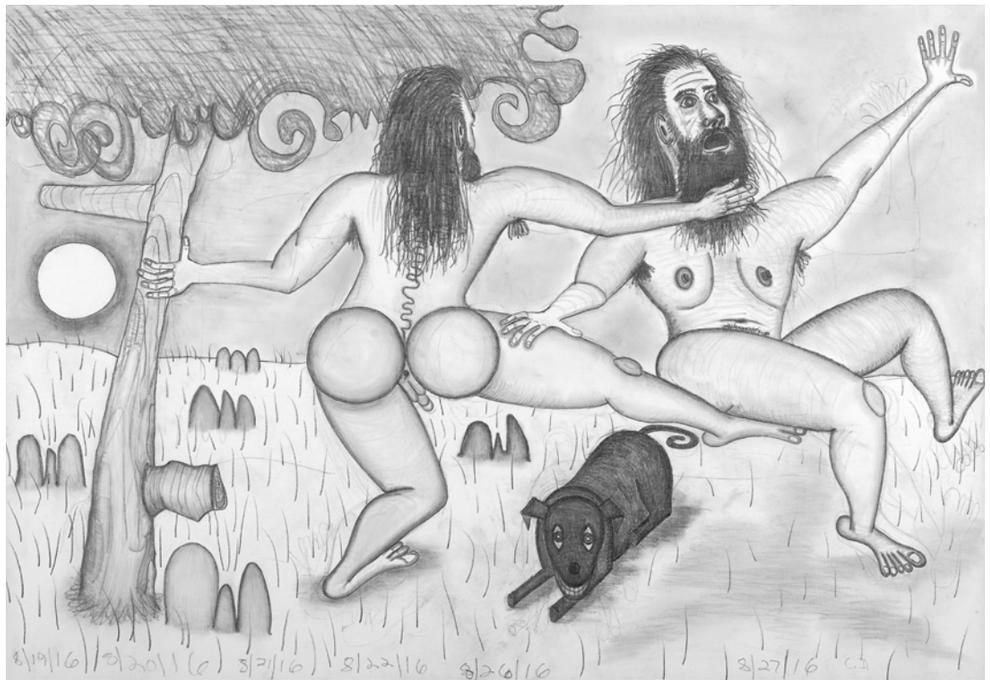
The Golden Age (9)

2016

Grafite sobre linho engessado
Graphite on gessoed linen

66 x 84,5 cm
26 x 33 ¼ in

68



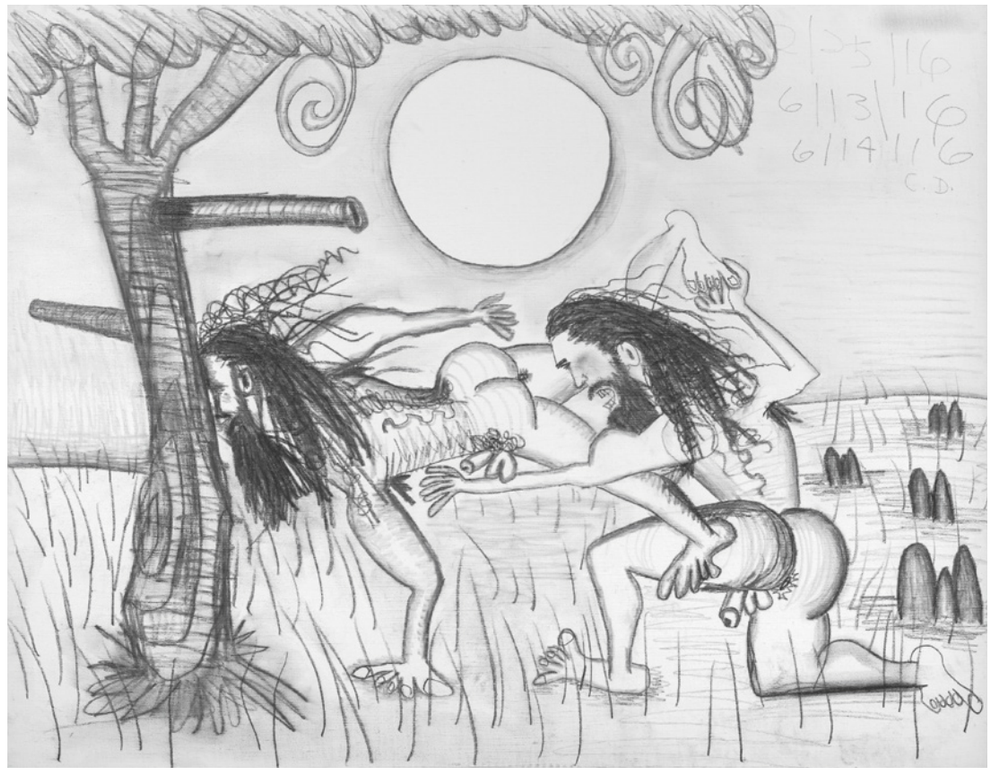
The Golden Age (13)

2016

Grafite sobre linho engessado
Graphite on gessoed linen

63,3 x 92,1 cm
24 ⅞ x 36 ¼ in

69



The Golden Age (5)

2016

Grafite sobre linho engessado
Graphite on gessoed linen

43,8 x 56,5 cm
17 ¼ x 22 ¼ in

70

Sem título (12/24/95, 12/26/95)

Untitled (12/24/95, 12/26/95)

1995

Grafite sobre papel
Graphite on paper

21,6 x 27,9 cm
8 ½ x 11 in

71

Sem título (12/24/95)

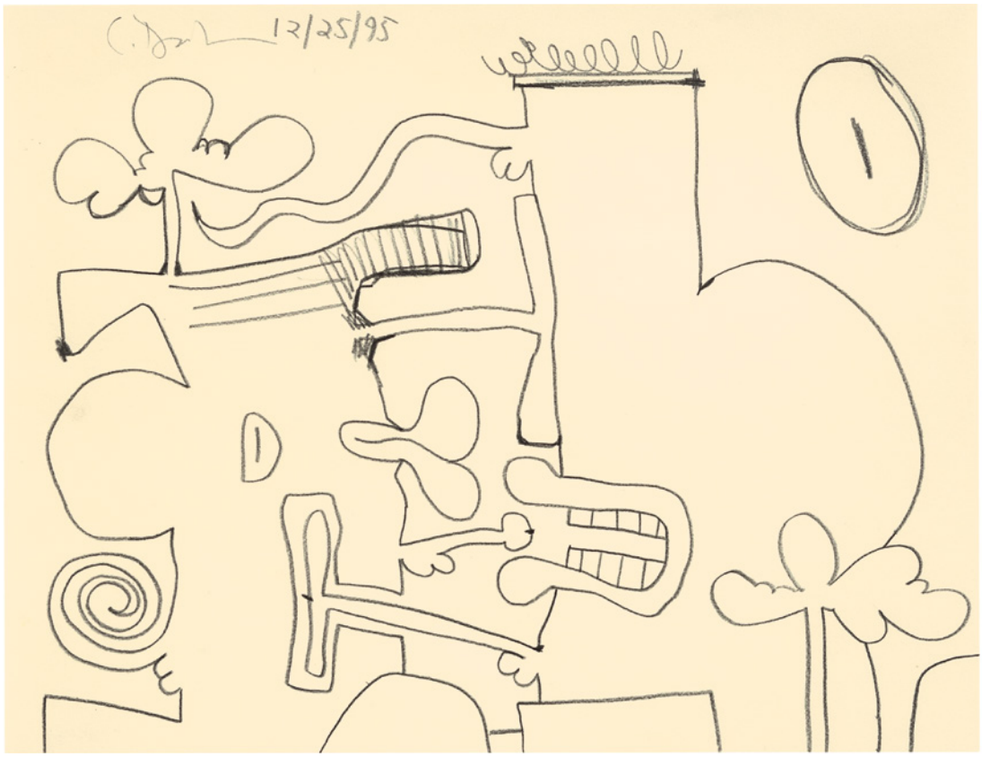
Untitled (12/24/95)

1995

Grafite sobre papel
Graphite on paper

21,6 x 27,9 cm
8 ½ x 11 in

72



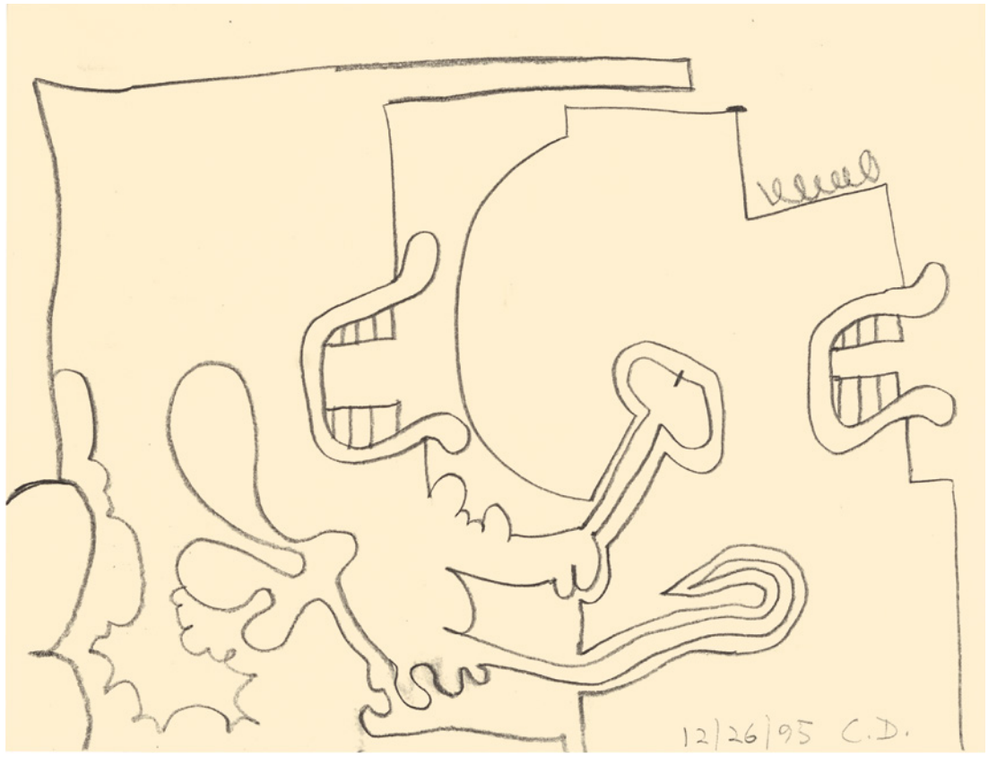
Sem título (12/25/95)
Untitled (12/25/95)

1995

Grafite sobre papel
Graphite on paper

21,6 x 27,9 cm
8 ½ x 11 in

73



Sem título (12/26/95)
Untitled (12/26/95)

1995

Grafite sobre papel
Graphite on paper

21,6 x 27,9 cm
8 ½ x 11 in

74

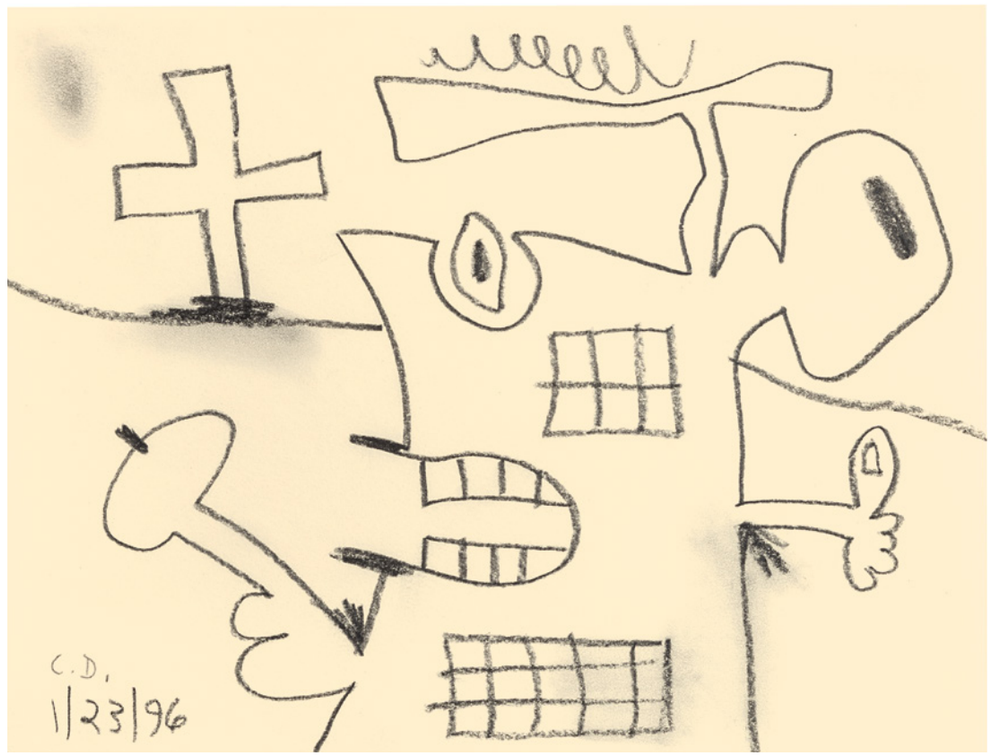
Sem título (1/21/96)
Untitled (1/21/96)

1996

Grafite sobre papel
Graphite on paper

21,6 x 27,9 cm
8 ½ x 11 in

75



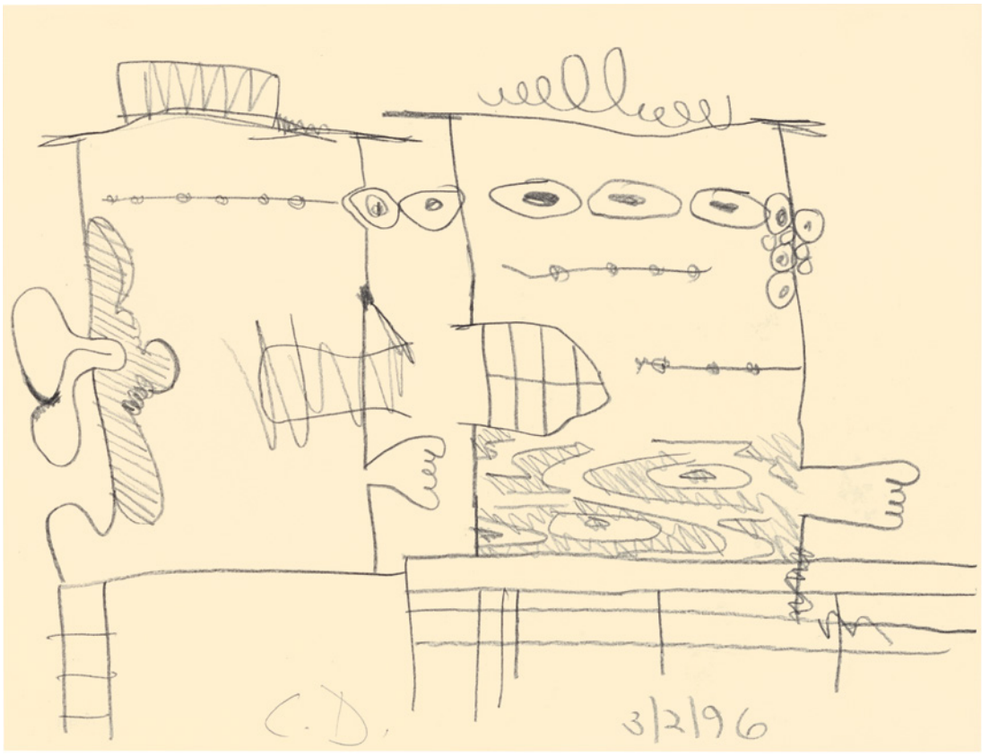
Sem título (1/23/96)
Untitled (1/23/96)

1996

Grafite sobre papel
Graphite on paper

21,6 x 27,9 cm
8 ½ x 11 in

76



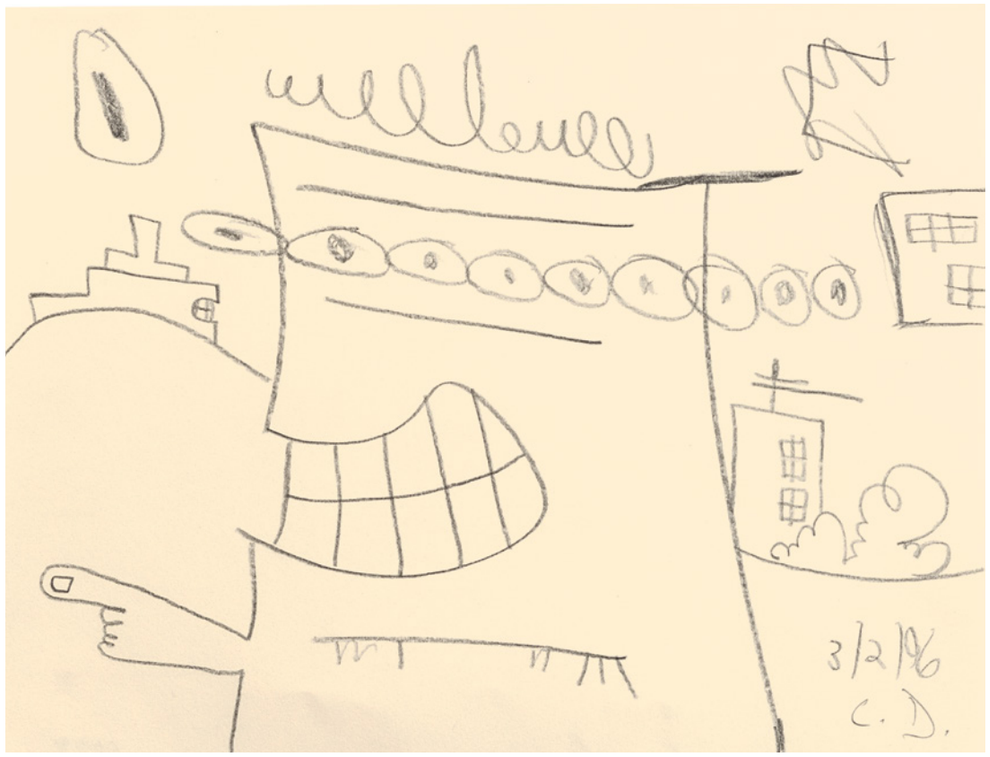
Sem título
(3/2/96)
Untitled
(3/2/96)

1996

Grafite sobre papel
Graphite on paper

21,6 x 27,9 cm
8 ½ x 11 in

77



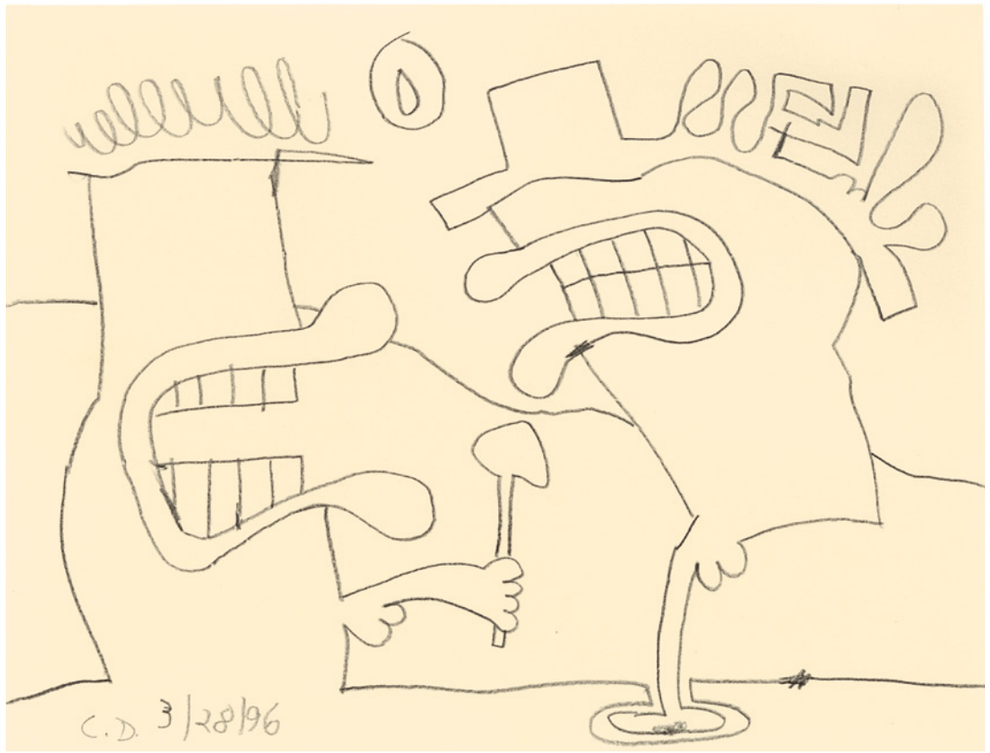
Sem título
(3/2/96)
Untitled
(3/2/96)

1996

Grafite sobre papel
Graphite on paper

21,6 x 27,9 cm
8 ½ x 11 in

78



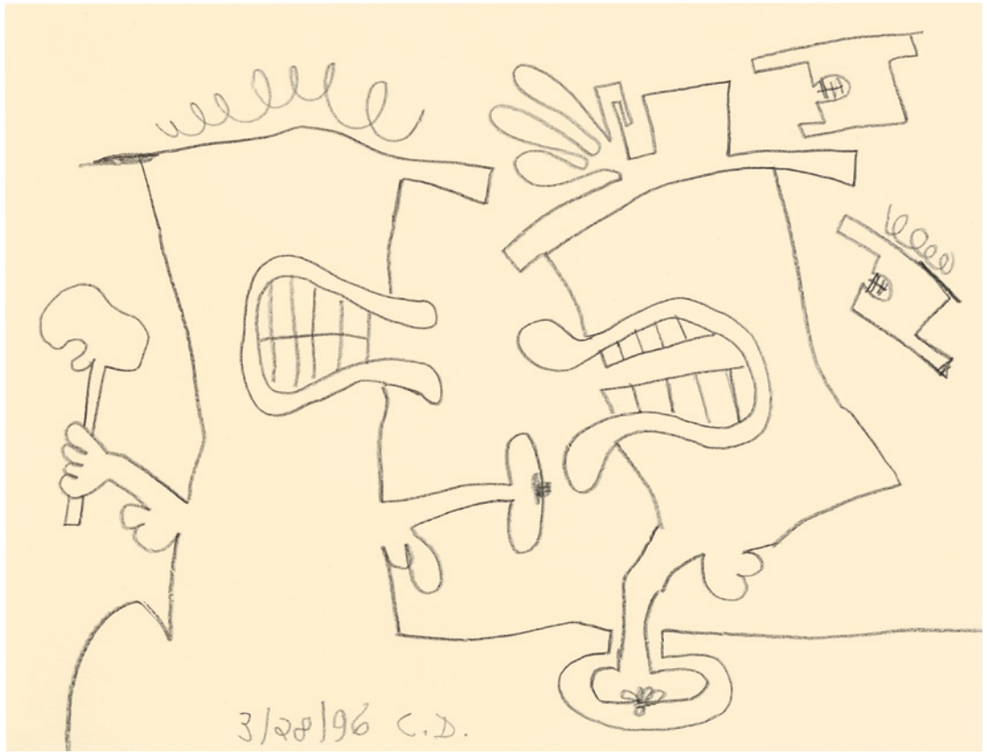
Sem título
(3/28/96)
Untitled
(3/28/96)

1996

Grafite sobre papel
Graphite on paper

21,6 x 27,9 cm
8 ½ x 11 in

79



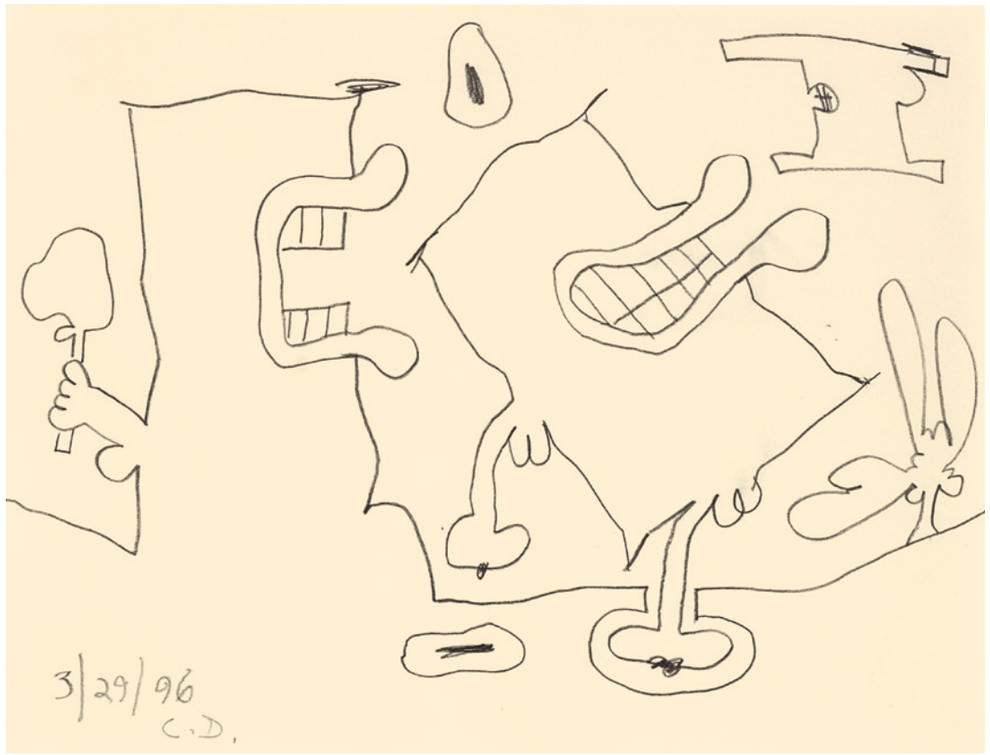
Sem título
(3/28/96)
Untitled
(3/28/96)

1996

Grafite sobre papel
Graphite on paper

21,6 x 27,9 cm
8 ½ x 11 in

80



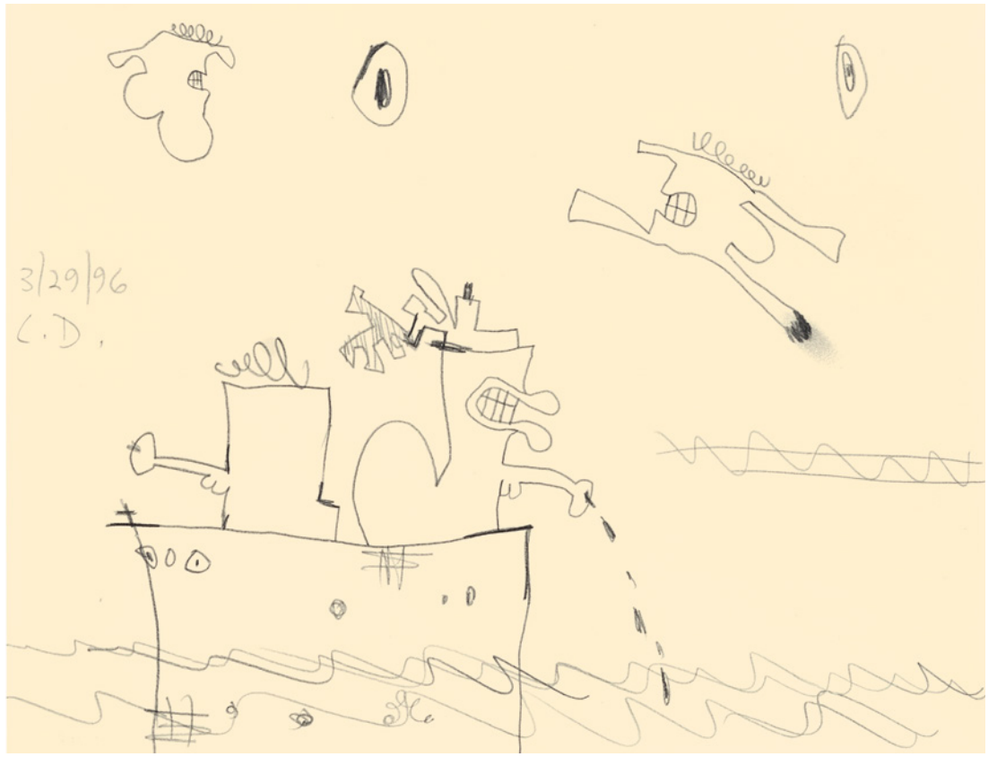
Sem título (3/29/96)
Untitled (3/29/96)

1996

Grafite sobre papel
Graphite on paper

21,6 x 27,9 cm
8 ½ x 11 in

81



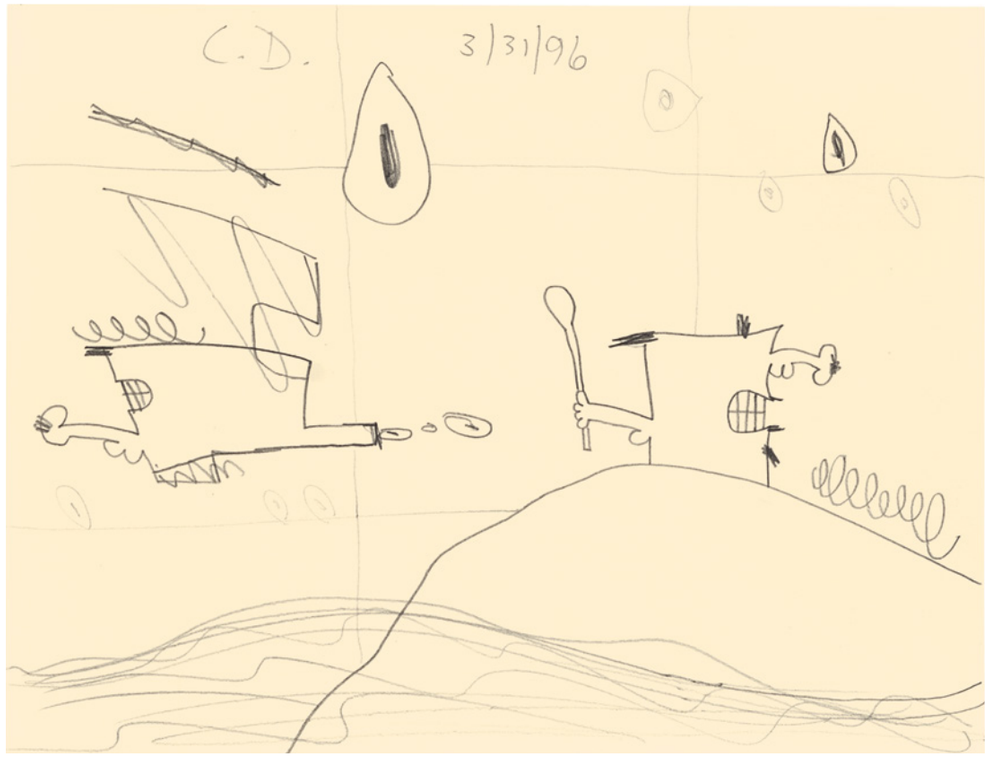
Sem título (3/29/96)
Untitled (3/29/96)

1996

Grafite sobre papel
Graphite on paper

21,6 x 27,9 cm
8 ½ x 11 in

82



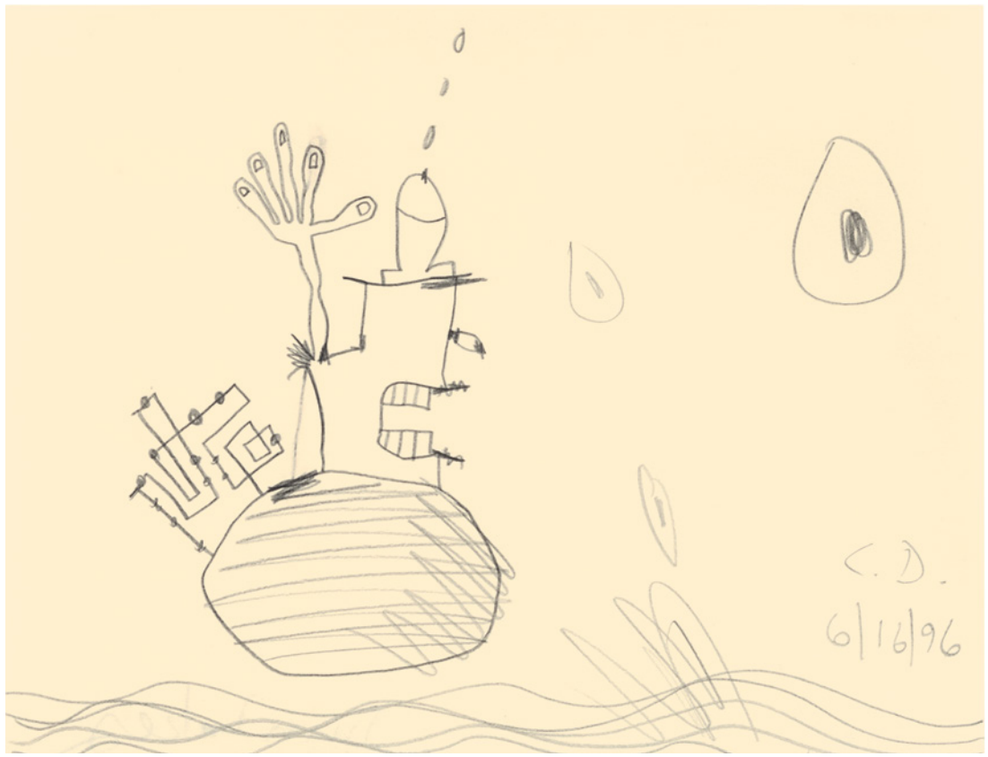
Sem título (3/31/96)
Untitled (3/31/96)

1996

Grafite sobre papel
Graphite on paper

21,6 x 27,9 cm
8 ½ x 11 in

83



Sem título (6/16/96)
Untitled (6/16/96)

1996

Grafite sobre papel
Graphite on paper

21,6 x 27,9 cm
8 ½ x 11 in

84

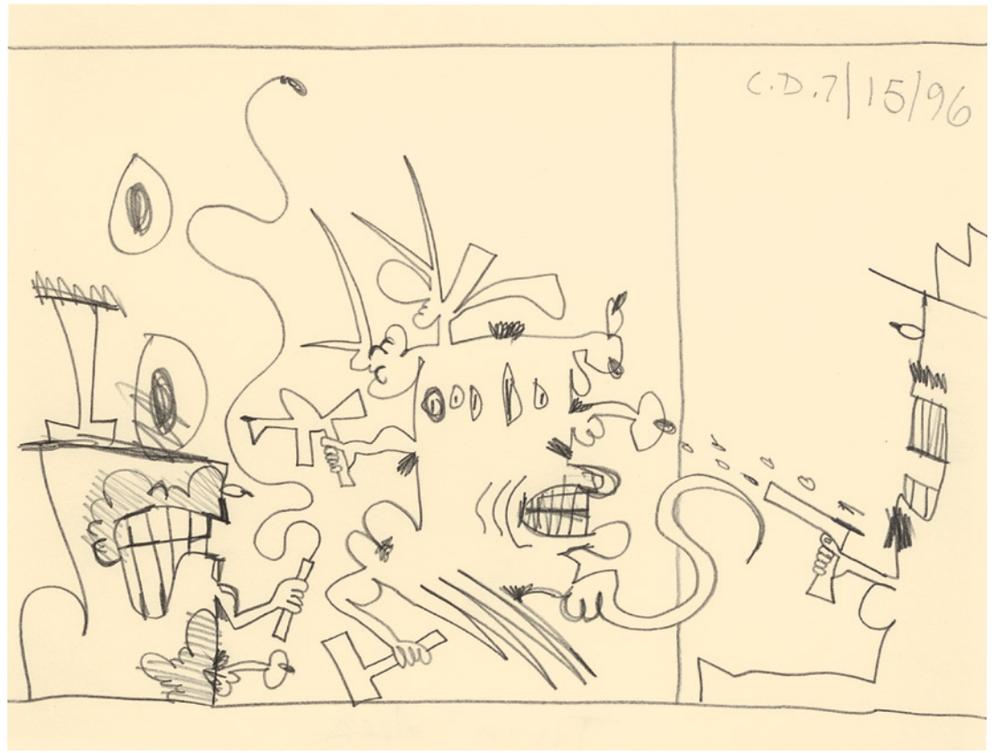
Sem título
(6/16/96)
Untitled
(6/16/96)

1996

Grafite sobre papel
Graphite on paper

21,6 x 27,9 cm
8 ½ x 11 in

85



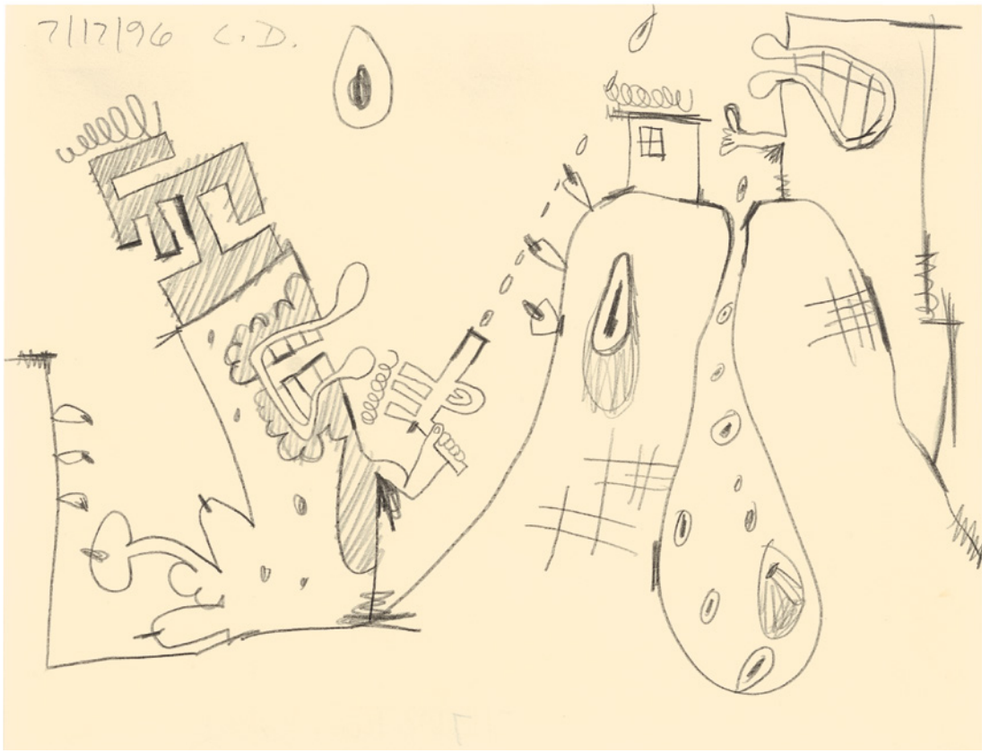
Sem título
(7/15/96)
Untitled
(7/15/96)

1996

Grafite sobre papel
Graphite on paper

21,6 x 27,9 cm
8 ½ x 11 in

86



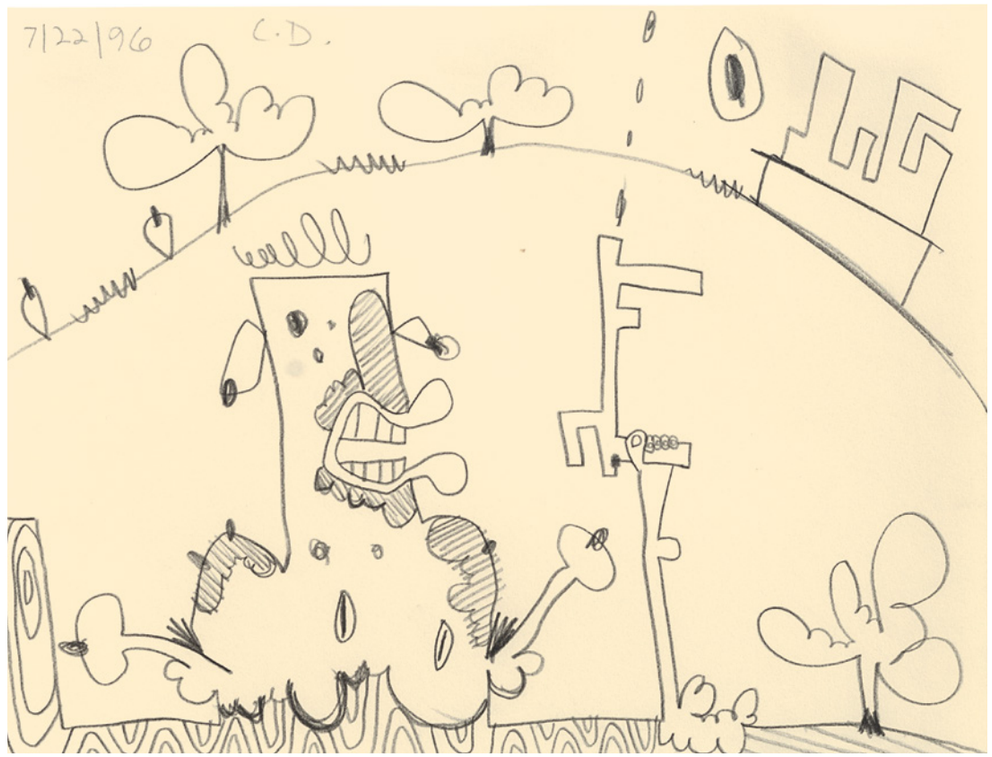
Sem título (7/17/96)
Untitled (7/17/96)

1996

Grafite sobre papel
Graphite on paper

21,6 x 27,9 cm
8 ½ x 11 in

87



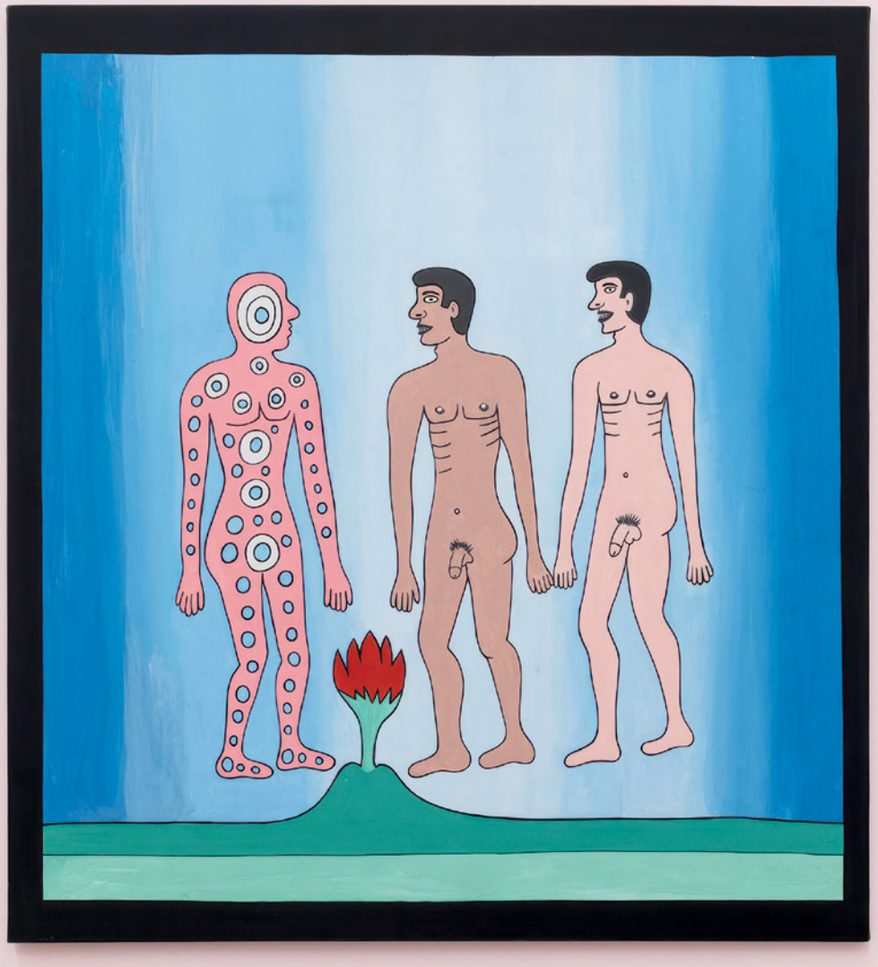
Sem título (7/22/96)
Untitled (7/22/96)

1996

Grafite sobre papel
Graphite on paper

21,6 x 27,9 cm
8 ½ x 11 in

Examining Myself and Others
Victor Arruda and Carroll Dunham



REALIZAÇÃO
EXECUTION
Almeida & Dale Galeria de Arte

SÓCIOS-PROPRIETÁRIOS
OWNER-PARTNERS
Antonio Almeida
Carlos Dale Junior

DIRETORA
DIRECTOR
Erica Schmatz

ORGANIZAÇÃO E CURADORIA
ORGANIZATION AND CURATION
Dan Nadel

ASSISTENTE DE CURADORIA
CURATOR'S ASSISTANT
Amanda Arantes

PRODUÇÃO
PRODUCTION
Ana Chun
Beatriz Christal

CONSERVAÇÃO E MUSEOLOGIA
CONSERVATION AND MUSEOLOGY
Carolina Tatani
Carollinne Akemy Miyashita
Luanda de Almeida Andrade
Sophia Sawaya Donadelli
Tamine Gesualdi de Andrade

ASSISTÊNCIA EDITORIAL
EDITORIAL ASSISTANT
Diana de Abreu Dobránszky

REVISÃO
COPYEDITING
Cícero Oliveira

TRADUÇÃO
TRANSLATION
Alyne Azuma

DESIGN GRÁFICO
GRAPHIC DESIGN
Anna's

PRODUÇÃO GRÁFICA
PRINT PRODUCTION
Lilia Góes

FOTOGRAFIA
PHOTOGRAPHY
Sergio Guerini

PROJETO EXPOGRÁFICO
EXHIBITION PROJECT
Fernanda Ocanhas

PROJETO DE ILUMINAÇÃO
LIGHT DESIGNER
Anna Turra

CENOGRAFIA
SCENOGRAPHY
Carlos Ferraboli

MONTAGEM
ASSEMBLING
Eli Carlos Rodrigues
Felipe A. dos Santos
Herbert Zamon
Pedro Cruz
Wagner Betim

EQUIPE
STAFF
Alef Antonio
Alexandre Silva Lima
Ana Torres
Antonio Gustavo Dias
Beatriz Gomes Ferreira
Carlos Henrique Ramos
Carlos Junior Rodrigues
Cristiane Ribeiro
Daniel Donato
Danilo Campos
Douglas Henrique Rodrigues
Eduardo Farah
Eduardo Freitas Valle
Eduardo Rodrigues
Georgete Maalouli Nakka
Guilherme Gonzales
Guilherme Pacheco
Guilherme Torres
Guilherme Vieira
João Victor da Silva
Julia Moraes
Laura Pereira
Ligia Pinheiro Sousa
Luciana Vukelic
Luzianete Ribeiro
Maria Antonia Santos
Maria do Socorro Rodrigues
Natasha Lima
Paul Jenkins
Renan Soares
Sophia Haaland
Tatiana Kallas
Thiago Mazagão
Verônica Souza
Victor Lucas
Vitor Werkhaizer

AGRADECIMENTOS
ACKNOWLEDGEMENTS
291 Agency
Andrea Crane
Caroline Luce
Carroll Dunham Studio
Georgina Johnston-Watt
Gladstone Gallery
Katie Ross
Mary Simpson
Rafael Nora

IMPRESSÃO
PRINTING
Ipsis

APOIO
SUPPORT
Porto

Todas as obras neste catálogo estiveram presentes na exposição, exceto:
All of the artworks in this catalog were present at the exhibition, except:
P. 37, 44–57, 67, 69, 76, 77, 81–84

Este catálogo foi publicado por ocasião da exposição *Examining Myself and Others: Victor Arruda and Carroll Dunham*, realizada entre julho e setembro de 2024 na Almeida & Dale.
This catalog was published on the occasion of the exhibition *Examining Myself and Others: Victor Arruda and Carroll Dunham*, held between July and September 2024 at Almeida & Dale.

***Examining myself and others / Victor Arruda, Carroll Dunham*. Organização Dan Nadel, curadoria Dan Nadel. 1. ed. São Paulo. Almeida e Dale Galeria de Arte, 2024.**

ISBN 978-65-85036-12-2

1. Artes – Exposições – Catálogos 2. Desenhos – Arte – Exposições 3. Pinturas – Arte – Exposições – Catálogos I. Dunham, Carroll. II. Nadel, Dan. III. Nadel, Dan. IV. Título.

CDD: 700.74

FONTE
TYPEFACE
Pantograph

PAPEL
PAPER
Eurobulk 135g

TIRAGEM
COPIES
1000

2024

Examinando a mim mesmo e aos outros

Examining Myself and Others

Victor Arruda
Carroll Dunham

Dan Nadel
CURADOR
CURATED BY

Almeida & Dale