



DANIELA RIVERA:  
PAISAJES  
TRABAJADOS  
(donde la mano toca la tierra)

LABORED  
LANDSCAPES  
(where hand meets ground)

DANIELA RIVERA:  
PAISAJES TRABAJADOS  
(donde la mano toca la tierra)

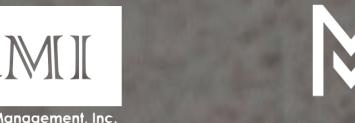
LABORED LANDSCAPES  
(where hand meets ground)

21 de septiembre de 2019–12 de enero de 2020

September 21, 2019–January 12, 2020

Museo de Arte de Fitchburg

Fitchburg Art Museum



# ÍNDICE CONTENTS

Prólogo del director Director's Foreword	6
Reconocimientos Acknowledgments	9
Daniela Rivera: Espacios entre el cielo y la tierra Daniela Rivera: The Spaces Between Sky and Ground	13
30 años de distancia (una conversación con Hilda Fazzi) 30 Years of Distance (a conversation with Hilda Fazzi)	38
Donde el cielo toca la tierra (una conversación con Pablo Valiente) Where the Sky Touches the Earth (a conversation with Pablo Valiente)	47
Biografía de la artista Artist Biography	53



## PRÓLOGO DEL DIRECTOR

Daniela Rivera se destaca entre los artistas más importantes de Nueva Inglaterra hoy en día. En 2019 recibió el Premio Rappaport del deCordova Sculpture Park and Museum, la distinción más prestigiosa para artistas contemporáneos en nuestra región. Recientemente también ha creado notables instalaciones para Now + There, Museum of Fine Arts, Boston, y Davis Museum, Wellesley College.

En esta ocasión, el Museo de arte de Fitchburg tiene el orgullo y el privilegio de presentar la obra de Rivera en una muestra individual que ha transformado de forma radical nuestros principales espacios expositivos. En lo personal, me ha impresionado su capacidad de manipular el espacio y la escala para lograr impactos viscerales a nivel emotivo y psicológico, al tiempo que convoca los legados estéticos de dos estilos aparentemente opuestos: la pintura barroca europea del siglo XVII y el minimalismo del siglo XX. Es así que este otoño la presencia de Richard Serra y Caravaggio se siente en el FAM y afecta intensamente a nuestros visitantes a través de las acciones, el dominio artístico y el talento puro de Daniela Rivera.

## DIRECTOR'S FOREWORD

Daniela Rivera is one of the most important artists working in New England today. She is the 2019 recipient of the deCordova Sculpture Park and Museum's Rappaport Prize—the most significant award for contemporary artists in our region. Rivera has also recently created major installations for Now + There, the Museum of Fine Arts, Boston, and the Davis Museum at Wellesley College.

The Fitchburg Art Museum is proud and indeed privileged to showcase her work in a solo exhibition that has radically transformed our major exhibition spaces. Personally, I have been tremendously impressed by Rivera's ability to manipulate space and scale for visceral emotional and psychological impacts, and by her ability to simultaneously harness the aesthetic legacies of two seemingly antithetical styles: seventeenth-century European Baroque painting and twentieth-century Minimalism. This fall, at FAM, Richard Serra and Caravaggio are somehow working together and profoundly affecting our visitors through the agency, artistry, and sheer talent of Daniela Rivera. FAM is also proud and privileged to have a brilliant curator on

Asimismo, motivo de orgullo y privilegio para el FAM es contar con la brillante curadora Lisa Crossman, quien organizó esta exposición en estrecha colaboración con la artista. Las mejores presentaciones de arte contemporáneo ocurren cuando artista y curador logran una armonía plena a través de diálogos y negociaciones meditadas, siendo sensibles a las circunstancias de las obras de arte, el museo, nuestros públicos y nuestra comunidad. Esta ha sido una labor de verdadera excelencia.

Extendemos nuestra gratitud al profesor Rob Carr y a su clase de Diseño de documentos del semestre de otoño 2019 en la Universidad Estatal de Fitchburg por haber diseñado un hermoso catálogo que representa acertadamente un acto de creatividad fascinante y memorable.

Nick Capasso, Director  
Museo de Arte de Fitchburg

staff. Lisa Crossman organized this show, and worked closely with the artist on every aspect of its presentation. The very best exhibitions of contemporary art happen when artist and curator are in full accord, engaged in thoughtful conversations and negotiations, and are attentive and responsive to the needs of the art, the museum, our audiences, and our community. This has been a job extremely well done.

Thanks also to Professor Rob Carr's Fall 2019 Document Design class at Fitchburg State University for designing a beautiful exhibition catalogue that well represents a breathtaking and memorable act of creativity.

Nick Capasso, Director  
Fitchburg Art Museum



Dibujo del concepto de **Donde el cielo toca la tierra**/  
Concept drawing for **Where the Sky Touches the Earth**, 2019  
papel/paper  
18 ½" x 30"

Cortesía de la artista/Courtesy of the artist

## RECONOCIMIENTOS

**Paisajes trabajados (donde la mano toca la tierra)** hace necesario, ante todo, mi sincero agradecimiento a Daniela Rivera. La exposición no habría sido posible sin el trabajo arduo y magnífico de esta artista. A lo largo de nuestra maravillosa colaboración, mi aprecio por Daniela como artista y ser humano no ha hecho más que crecer. También tuve la fantástica oportunidad de conocer a varios de sus estudiantes y exestudiantes que la asistieron en su trabajo. Asimismo agradezco la gran dedicación de sus asistentes Jonathan Jacobs, Natalia Leginowicz, Ingrid Henderson y Juyon Lee.

El Museo de Arte de Fitchburg extiende su gratitud a Resource Management, Inc. (RMI) por su generoso apoyo a esta exposición. CENTRO tuvo la gentileza de auspiciar una espléndida recepción con más de 200 invitados, incluidos los representantes de ambas organizaciones.

Al equipo del Museo de Arte de Fitchburg agradezco su confianza en mí y en Daniela y su trabajo junto a nosotras para lograr una exposición espectacular. Aunque Marjorie Rawle, becaria curatorial Terrana, se unió al equipo cuando ya la planificación de **Paisajes**

## ACKNOWLEDGMENTS

**Labored Landscapes (where hand meets ground)** above all requires my sincere thanks to Daniela Rivera. This exhibition would not be possible without the artist's hard and superb work. The production of this exhibition has been a truly wonderful collaboration, and my appreciation of Daniela as an artist and a person has only continued to grow. It's also been wonderful to get to know some of the students or former students who assisted Daniela with her work in Labored Landscapes. My thanks to her assistants Jonathan Jacobs, Natalia Leginowicz, Ingrid Henderson, and Juyon Lee for their dedication.

The Fitchburg Art Museum is indebted to Resource Management, Inc. (RMI) for their generous support of this exhibition. CENTRO kindly sponsored a fabulous opening reception that was attended by over 200 guests, including representatives from each organization.

I am also grateful to the Fitchburg Art Museum's team for trusting me and Daniela and for working with us to pull together a spectacular exhibition. While Terrana Curatorial Fellow Marjorie Rawle joined the team after much of the planning for **Labored Landscapes** was complete, I've been grateful for her assistance with the final logistics

**trabajados** estaba casi completa, agradezco su asistencia en la logística y los preparativos finales; su entusiasmo, intelecto, receptividad y creatividad hacen que sea un placer trabajar con ella. Laura Howick, directora de educación del museo, y Barbara Callahan, becaria de educación, merecen un reconocimiento especial por el productivo diálogo desarrollado con los textos de galería y los materiales para el Learning Lounge. Como siempre, el importante programa del Learning Lounge complementa la exposición y ofrece mayores recursos y actividades educativas y creativas. El Learning Lounge no sería posible sin el generoso respaldo del Clementi Family Charitable Trust, por lo cual estamos muy agradecidos.

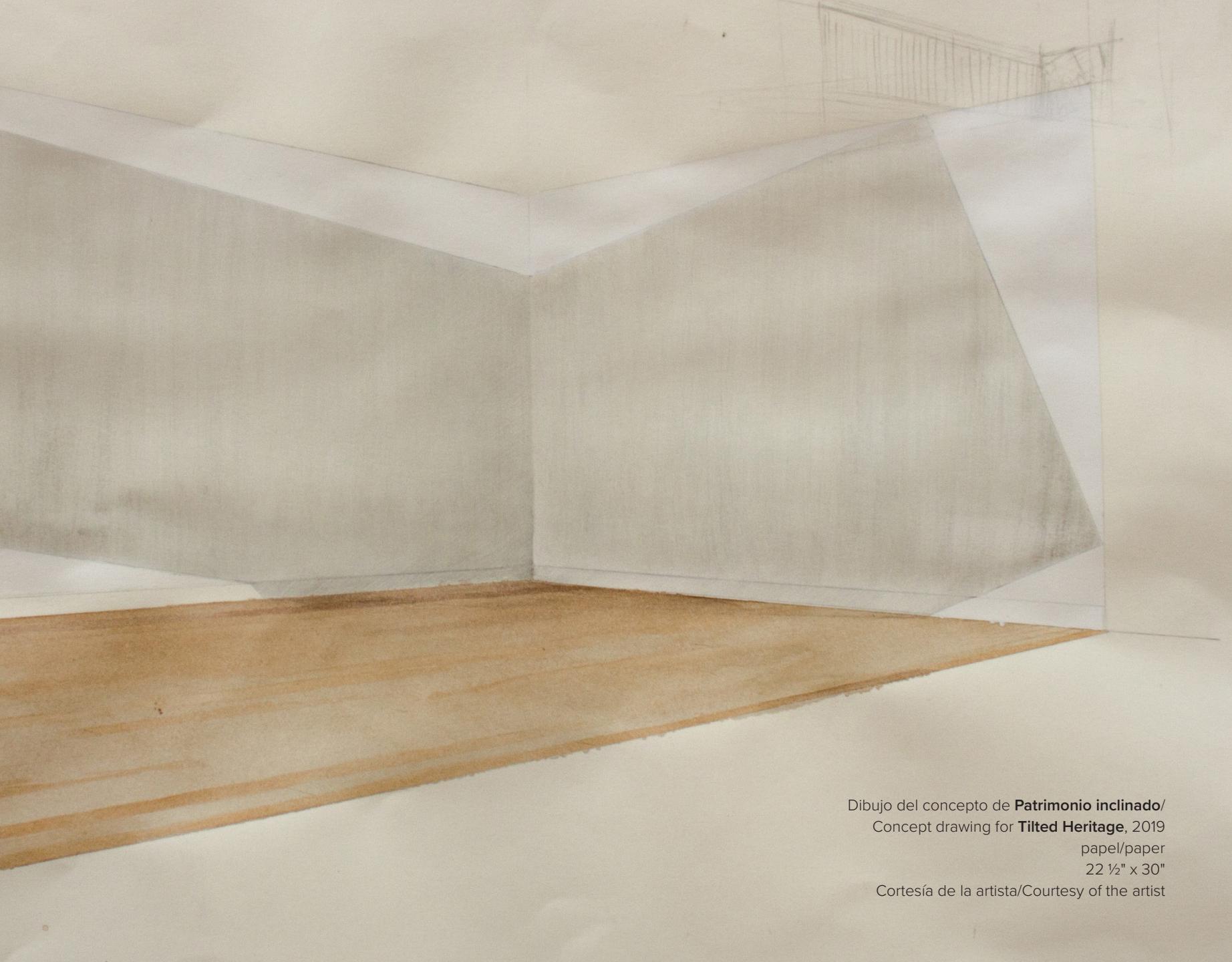
El catálogo es otro recurso excelente que perdura más allá de la exposición. Vanessa De Zorzi, gerente de mercadeo del museo, merece nuestro aplauso por la paciencia, el tiempo y la destreza que dedicó a la creación del material impreso para la exposición. Asimismo, este dinámico catálogo ha sido posible gracias al acuerdo de colaboración entre el FAM y el profesor Robert Carr y sus talentosos estudiantes de la Universidad Estatal de Fitchburg. Este será el 13er semestre de esta provechosa alianza. Gracias a los estudiantes de la clase de Diseño de Documentos del otoño de 2019 que participaron en el catálogo: Taylor Bourgeois, Catherine Maxwell, Klein Misiurski, Dean Roussel, Julia Spotts, and TJ Yadisernia.

Lisa Crossman, Curadora  
Museo de Arte de Fitchburg

and preparations. Marjorie's enthusiasm, intellect, openness, and creativity make her a joy to work with. Director of Education Laura Howick and Education Fellow Barbara Callahan also deserve special thanks for the productive dialog on gallery texts and creation of Learning Lounge materials. As always, the Learning Lounge is an important resource that complements the exhibition and offers further resources and activities for education and creativity. The Learning Lounge would not be possible without the generous support of the Clementi Family Charitable Trust, for which we are thankful.

The catalogue is another amazing resource that extends beyond the close of the show. FAM's Marketing Manager Vanessa De Zorzi deserves applause for her patience and her time spent skillfully creating printed material for the exhibition. In addition, this dynamic catalogue has been made possible by FAM's ongoing collaboration with Professor Robert Carr and his talented students at Fitchburg State University. This marks the thirteenth semester of this rewarding partnership. Thank you to the catalogue students of the Fall 2019 Document Design class: Taylor Bourgeois, Catherine Maxwell, Klein Misiurski, Dean Roussel, Julia Spotts, and TJ Yadisernia.

Lisa Crossman, Curator  
Fitchburg Art Museum



Dibujo del concepto de **Patrimonio inclinado**/  
Concept drawing for **Tilted Heritage**, 2019  
papel/paper  
22 1/2" x 30"  
Cortesía de la artista/Courtesy of the artist



## DANIELA RIVERA: ESPACIOS ENTRE EL CIELO Y LA TIERRA

El acercamiento de Daniela Rivera a la pintura es literal y poético, conceptual y físico. En palabras suyas: “Mi trabajo wun tango con las técnicas de la pintura barroca y las estrategias presentacionales y matices formales del arte minimalista ... [lo cual es] una contradicción en muchos casos, pero [ofrece] un mundo de posibilidades de escenificación.” Su obra es barroca en la escala, la teatralidad y la exploración del artificio, y minimalista en la prominente presencia física del objeto artístico y la importancia de la superficie. Tanto literal como conceptualmente, sus pinturas y dibujos funcionan como “escenarios,” telones de fondo que propician reacciones físicas inmediatas y provocan diálogos sobre las historias no lineales y las experiencias personales, a veces conflictivas, que moldean nuestras realidades físicas.

## DANIELA RIVERA: THE SPACES BETWEEN SKY AND GROUND

Daniela Rivera’s approach to painting is literal and poetic, conceptual and physical. In Rivera’s own words: “My work tangoes with the process of baroque painting techniques and the presentational strategies and formal undertones of minimalist art ... a contradiction in many ways but a world of possibilities for staging.” Her work is baroque in its scale, theatricality, and exploration of artifice, and minimalist in the prominence of the art object’s physical presence and the importance of the surface. Her paintings and drawings literally and conceptually act as “staging”—a backdrop for an immediate physical response and a prompt for conversation about the nonlinear histories and sometimes conflicting personal experiences that mold our physical realities.

La exposición que presenta el Museo de arte de Fitchburg, titulada **Paisajes trabajados (donde la mano toca la tierra)**, consta de tres proyectos: **Patrimonio inclinado** (2015), **Donde el cielo toca la tierra** (2019) y **Ruido blanco** (2019). Cada proyecto se centra en un “paisaje trabajado” particular que revela distintos matices de la práctica de Rivera. La artista examina las nociones de trabajo y paisaje en paralelo, mientras explora interconexiones entre el trabajador, el trabajo y la superficie o el entorno trabajados.<sup>1</sup> La frase “donde la mano toca la tierra” implica una acción y un lugar de contacto. La “tierra” es a la vez terreno de minería, calle urbana o suelo de una galería de arte; en inglés (ground), es incluso el término que designa la superficie pictórica. Aquí las obras se funden con las galerías que las albergan, distorsionando la distinción entre el arte y la infraestructura, así como las normas que asignan significado y valor a cada cual. El carácter inmersivo y desorientador de las obras de Rivera apela al espectador como participante activo, no mero observador, dentro de su entorno físico.

The Fitchburg Art Museum's exhibition **Labored Landscapes (where hand meets ground)** presents **Tilted Heritage** (2015), **Where the Sky Touches the Earth** (2019), and **White Noise** (2019). Each project centers on a distinct “labored landscape” that reveals different nuances of Rivera's practice. “Labor” and “landscape” are examined jointly, as Rivera explores the interconnections of laborer, labor, and labored surface or environment.<sup>1</sup> “Where hand meets ground” signifies an action and a place of connection. The “ground” is at once mined earth, city street, or gallery wall, as well as the ground (surface) of a painting or drawing. The artworks meld with the galleries that hold them, skewing the distinction between the art and infrastructure, and the standards of assigning meaning and value to each. The immersive and disorienting quality of Rivera's works appeals to viewers as active participants, not only observers, within their physical surroundings.

El tema del trabajo es evidente en las pinturas de **Donde el cielo toca la tierra** y en las fotografías relacionadas con ellas (tomadas de fotogramas del video). La relación entre el trabajador y la superficie trabajada resulta ambigua, y ello es precisamente el objetivo de la artista. En las tres pinturas de gran formato, la topografía de las manos y el torso de un obrero se materializa de forma dramática, surgiendo de un muro oscuro y monumental. El cuerpo parece estar integrado a la tierra y a la superficie misma de la pintura. Las manos, ejecutadas con gran realismo, resultan impresionantes por su presencia sobre dimensionada contra la representación minimalista de una tierra que parece industrial y mineral a la vez. El efecto general de las pinturas, con su escala que casi abarca por completo las paredes de la galería, remite a la escala de Chuquicamata, la mina de cobre a cielo abierto más grande del mundo, ubicada al norte de Chile y en funciones desde principios de la década de 1920.<sup>2</sup> Las pinturas crean un tríptico que empequeñece al espectador, como en una catedral. Este aliento barroco, teatral y emotivo, evoca el árido paisaje “donde el

Labor is clearly evident in Rivera's paintings, **Where the Sky Touches the Earth**, and connected photographs (taken from video stills). The relationship of laborer and labored surface is ambiguous, which is exactly the point. The topography of a worker's hands and torso in each of three large paintings dramatically materializes from a dark, monumental wall. The body appears an integrated part of the ground, which is both the surface of the artwork and the earth to which it alludes. The realistic limbs are especially arresting because of their oversized presentation against a minimalist representation of land that appears both industrial and mineral. The overall effect of the paintings, sized to nearly fill the gallery walls, alludes to the scale of Chuquicamata—the world's largest open-pit copper mine, located in northern Chile and in operation since the early 1920's.<sup>2</sup> The paintings also create a triptych that dwarfs the viewer in a cathedral-like space. This baroque quality, theatrical and moving, is evocative of the arid landscape “where the sky touches

(siguiente página/next page)  
**Donde el cielo toca la tierra/Where the Sky Touches the Earth #1** (centro/center),  
#2 (izquierda/left), #3 (derecha/right), 2019  
óleo sobre lienzo/oil on canvas  
12' x 20'; 12' x 30'; 12' x 30'



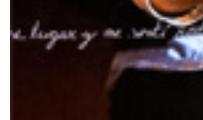
cielo toca la tierra," la magnitud de las operaciones mineras y Chuquicamata en sí como escenario de historias personales, nacionales e internacionales.

A menudo los paisajes son odas a narrativas nacionales de progreso, y Chuquicamata ciertamente ha sido uno de esos símbolos. No obstante, en las pinturas de Rivera el paisaje son las historias de los obreros, comunicadas en sus manos expresivas. Las figuras no representan a un solo minero, más bien son la fusión de dos personas cuyas historias están atadas a Chuquicamata: Hilda Fazzi y Pablo Valiente, madre e hijo. (Ambos son parte de las 15 personas que Rivera ha entrevistado desde que volvió a Chuquicamata en 2015.) La artista filmó las manos de cada persona que entrevistó mientras hablaban de sus recuerdos del trabajo y la vida en Chuquicamata.<sup>3</sup>

Chuquicamata paintings, the hands) are of a miner, but many Chuquicamata are among those visiting Chuquicamata person she has seen work and life.

agnitude of mining operations, and Chuquicamata international, national, and personal histories.

ften odes to national narratives of progress, and certainly been made such a symbol. But in Rivera's *Workers' stories* (as communicated by their expressive landscape. The figures are not representative of one are a blending of two individuals with histories in da Fazzi and Pablo Valiente, mother and son. (They teen individuals Rivera has interviewed since re- nata in 2015.) The artist filmed the hands of each ewed in moments of storytelling about memories of uquicamata.<sup>3</sup>







Donde el cielo toca la tierra/  
**Where the Sky Touches the Earth**, 2019

18 impresiones digitales en color, inscrito (de una  
conversación con Pablo Valiente)/18 digital color prints,  
engraved (from conversation with Pablo Valiente)  
10" x 20 ½" cada una/each

Luego transcribió a lápiz segmentos de las entrevistas y los grabó en la superficie de las fotos que extrajo del video. La banda horizontal de texto grabado, salpicada a veces de palabras en grafito apenas visibles, compone el prólogo de las pinturas. Los gestos de los obreros—en tanto paisajes pintados y ecos de la labor de la propia artista—nos hablan de cómo el trabajo nos transforma, cómo el lugar queda grabado en nuestra memoria y cómo nosotros transformamos físicamente nuestro entorno. Rivera explora aquí las formas físicas y simbólicas como algo integrado, moldeándose unas a otras.

Rivera then transcribed in pencil and engraved segments from the interviews onto the surface of photographs (printed video stills). The single horizontal band of etched text, punctuated at times by barely visible graphite words, is the prologue to the paintings. The workers' gestures—as painted landscapes and echoes of the artist's own mark making—speak to the ways that our work transforms us, the ways that place imprints on our memories, and the ways that we physically transform our surroundings. Rivera's work explores symbolic and physical form as integrated, actively shaping one another.

**Patrimonio inclinado** se compone de cuatro lienzos cubiertos de ceniza, sujetos con abrazaderas y elevados por la parte del frente con cables. La obra remite a un desastroso incendio ocurrido en 2014 en la ciudad portuaria de Valparaíso, Chile, y plasma una reflexión de la artista sobre aspectos de la infraestructura de la ciudad—por ejemplo, las calles estrechas—que han presentado obstáculos en momentos de emergencia. Rivera considera estas realidades en contraste con la imagen mítica que suele atribuirse a ciudades históricas como Valparaíso. **Patrimonio inclinado** trata también acerca de la sensación de desorientación que causa estar lejos de nuestro lugar natal y que se exacerba en momentos de crisis. Por otra parte, en el contexto de la historia del arte, la artista cuestiona el minimalismo al insertar elementos de narrativa e ilusión. Rivera emplea ceniza en la superficie de los lienzos, lo cual es una representación literal de los residuos del fuego. Sin embargo, la ceniza no es un medio que se aplique comúnmente al lienzo, y tampoco es convencional presentar las pinturas con los bastidores hacia afuera, pidiendo al espectador que experimente la obra como escultura o arquitectura. La pendiente tiene un aspecto práctico, ya que permite entrar a la pieza, y uno simbólico, que representa la inestabilidad del patrimonio.

**Tilted Heritage** is composed of four canvases covered with ash, held together with C-clamps, and hoisted up from the front side by cables. It is an artwork inspired by a calamitous fire in the seaport city of Valparaíso, Chile in 2014. The artwork is shaped by the artist's reflection on aspects of the city's existing infrastructure such as narrow streets that have posed an obstacle in times of emergency. She considers these realities against the mythical ways that historic cities like Valparaíso are often cast. **Tilted Heritage** is also about the disorienting sensation of distance between one's place of birth and residence, exacerbated in times of crisis. And Rivera appeals to art history, challenging minimalism through her insertion of narrative and illusion. Rivera uses ash on the surfaces of her canvases, which is a literal means to signify the residue of fire. Yet ash is an unusual medium to apply to canvas, and the presentation of the paintings—with stretchers facing outward—is unorthodox, imploring us as viewers to experience the form as sculpture or architecture. The tilt is practical, as it allows entrance into the piece, and symbolic as it unsettles the stability of heritage.

**Patrimonio inclinado/Tilted Heritage**, 2015  
ceniza sobre lienzo, barras de camilla,  
C-clamps, cable/  
ash on canvas, stretcher bars,  
C-clamps, cable  
dimensiones variable/dimensions variable





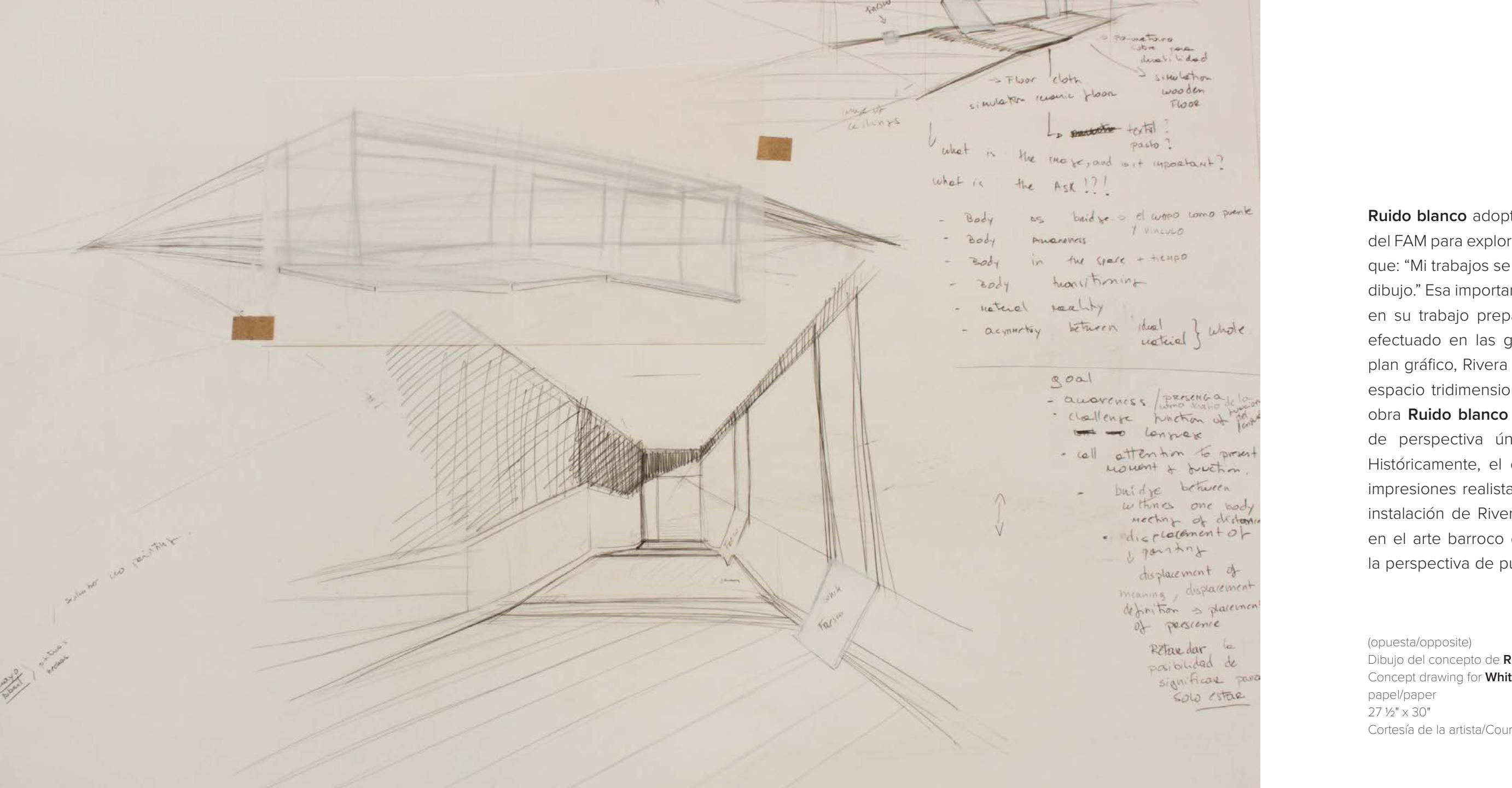
EXIT

Rivera trazó la sombra de **Patrimonio inclinado** en un dibujo a punta de cobre que se extiende hasta rodear por completo la obra de arte y refuerza su emplazamiento como un cubo dentro de otro cubo. No obstante, hay secciones en que el dibujo nos impide ver la sombra real, o diferenciarla del trazo. Se trata de un juego de simulación e invención. El dibujo es otro registro del trabajo y una especie de frotado que intensifica nuestra percepción de la galería en sí misma al exponer su superficie. Nuestra perspectiva va cambiando a medida que confrontamos distintos ángulos y sensaciones físicas en la galería y dentro de **Patrimonio inclinado**.

Rivera traced the shadow of **Tilted Heritage** with copperpoint, extending the drawing to completely surround the artwork and reinforce its placement as a cube within a cube. In sections, however, the wall drawing obscures our ability to see the shadow or to differentiate shadow from drawing. The drawing is a play of simulation and invention. It is another record of labor and a kind of rubbing that heightens our awareness of the gallery itself through exposure of its surface. Our perspective changes as we confront varying angles and physical sensations in the gallery and inside of **Tilted Heritage**.







**Ruido blanco** adopta como tema los atributos físicos de una galería del FAM para explorar el dibujo y la perspectiva. Rivera ha comentado que: "Mi trabajos se derivan de cómo entiendo el mundo a través del dibujo." Esa importancia del dibujo en su práctica se hace ya evidente en su trabajo preparatorio, y luego en las modificaciones que ha efectuado en las galerías del museo para esta exposición. En su plan gráfico, Rivera deconstruye la estructura y la experiencia de un espacio tridimensional para convertirlo en lenguaje y línea. Con su obra **Ruido blanco** transforma la galería en la ilusión de un dibujo de perspectiva única al que los espectadores pueden entrar. Históricamente, el dibujo se ha valido de la ilusión para generar impresiones realistas del mundo en superficies bidimensionales. La instalación de Rivera es, por lo tanto, un truco a la inversa. Como en el arte barroco que ella cita, su trabajo desafía el idealismo de la perspectiva de punto único desarrollada durante el Renacimiento.

(opuesta/opposite)  
Dibujo del concepto de **Ruido Blanco**/  
Concept drawing for **White Noise**, 2019  
papel/paper  
27 ½" x 30"  
Cortesía de la artista/Courtesy of the artist

**White Noise** takes the physical attributes of a FAM gallery as its subject, through which to explore drawing and perspective. Rivera has stated: "My work branches out of my understanding of the world through drawing." The importance of drawing to her practice is evident in her preparatory work, in addition to her modification of the Museum's galleries in this exhibition. In her graphic planning, Rivera deconstructs the structure and experience of a three-dimensional space in language and line. Her final artwork **White Noise** transforms the gallery into a semblance of a one-point perspective drawing that viewers may enter. Drawing has historically employed illusion to craft realistic impressions of the world on two-dimensional surfaces. Rivera's installation, then, is an inverse trick. Much like the baroque art that she quotes, her work defies the idealism of one-point perspective, which developed during the Renaissance.

(página anterior/previous page)  
**Ruido blanco/White Noise**, 2019  
dibujo a punta de cobre,  
alfombra blanca, 4 máquinas de ruido blanco/  
copperpoint drawing, white carpet, 4 white noise machines  
dimensiones variables/dimensions variable

Rivera deja las huellas de su labor en los residuos de la punta de cobre sobre el zócalo que recorre la galería en pendiente irregular, e invita al público a ensuciar una prístina alfombra blanca como gesto de participación en el acto de dibujar.

**Ruido blanco** es una meditación sobre cómo se experimenta la perspectiva en el mundo y cómo se representa en el arte. Es la continuación del diálogo acerca de la idea de lugar que permea el resto de la exposición, pero se concentra más en la relación del espacio físico y el artificio de la representación. El tratamiento de la pared con dibujos a punta de cobre resalta la pendiente de las ventanas y el piso para enfatizar y permitirnos ver con más claridad aspectos que siempre han estado ahí. Asimismo, la alfombra blanca extiende la superficie de dibujo, invitando al público a dejar sus marcas mediante el simple acto de caminar, una labor cotidiana. El sonido de cuatro máquinas de ruido blanco bloquea los ruidos del resto del museo a la vez que crea un paisaje sonoro propio, que cambia sutilmente a medida que caminamos por la galería. **Ruido blanco** es un juego de azar y control.

She leaves traces of her labor in the residue of copperpoint on the top of the irregularly sloping baseboard in the gallery, and invites people to dirty a pristine white carpet as a participatory act of drawing.

**White Noise** is about perspective as experienced in the world and represented in art. It continues a conversation about site evident in the rest of the show, but focuses more so on the relationship of physical space and the artifice of representation. Rivera's copperpoint wall treatment enhances the slope of the windows and floor, emphasizing and allowing us to see more clearly aspects of what is already there. The addition of white carpet on the floor extends the drawing surface, inviting people to make their own mark on the blank surface by walking (a quotidian labor). The sounds of four white noise machines block the noises from the rest of the Museum, while also creating their own soundscape that subtly changes as you walk across the gallery. **White Noise** is a play of chance and control.



La frontera entre la ilusión y la verdad, tanto en términos de representación formal como de significado, es compleja. Las tradiciones barroca y minimalista a las que Rivera alude implican, cada una, sus historias, métodos y valores propios. El estilo barroco del siglo XVII se extendió no solo por Europa sino por otras partes del mundo con la expansión colonial, y sufrió modificaciones según los artistas de los diversos lugares. El escritor cubano Severo Sarduy (1937–1993), a quien Rivera ha citado, abordó el arte barroco, sobre todo sus manifestaciones latinoamericanas, en relación con el posmodernismo y la tendencia de uno y otro hacia lo antilineal y lo interdisciplinario.<sup>4</sup> El artificio del arte barroco y neobarroco se convierte en un tema por sí mismo, un tema que se utiliza como estrategia para criticar verdades absolutas. Por su parte, el minimalismo de la década de 1960 en Estados Unidos buscaba su propia forma de verdad a través de los materiales industriales austeros, la escala y las formas geométricas no referenciales. Ciertos artistas como Rivera han impugnado el vocabulario del minimalismo para desestabilizar sus narrativas monolíticas.

The divide between illusion and truth in formal representation and meaning is complex. The baroque and minimalist traditions that Rivera references each carry their own histories, methods, and values. The baroque style of the seventeenth century spread not only throughout Europe but also globally due to colonial expansion, and artists from varying locales modified it. The Cuban writer Severo Sarduy (1937–1993)—an author Rivera has cited—addressed the baroque, especially its manifestations in Latin America, in relation to postmodernism, and each one's proclivities for nonlinearity and interdisciplinarity.<sup>4</sup> The artifice of baroque and neo-baroque art is made a subject in and of itself, and one that is used as a strategy to critique singular truths. The minimalism of the 1960s in the United States sought its own form of truth through the use of austere industrial materials, scale, and non-referential geometric form. Some artists like Rivera have challenged minimalism's vocabulary to destabilize its monolithic narratives.



Ya sea mediante la representación literal y agresiva en el arte minimalista o la ilusión dramática en el arte barroco, cada estilo llega a la problemática de la verdad y la representación por sus propios medios de teatralidad. Rivera juega con elegancia entre ambos y más allá, revelando la estructura a la vez que interroga el artificio de la representación. Para ella, la pintura y el entorno construido están ambos compuestos de superficies que reflejan decisiones prácticas y narrativas interconectadas: historias personales y nacionales, experiencias físicas e impresiones mentales. En su arte, los significados de los objetos y sus superficies son solo tan superficiales como lo sea nuestra perspectiva.

Lisa Crossman, Curadora  
Museo de Arte de Fitchburg

En el siglo XXI, el pueblo de Chuquicamata fue desmantelado y los habitantes desplazados hacia la cercana ciudad de Calama, o incluso más lejos, debido al deterioro de las condiciones ambientales.

Véase una reflexión sobre el uso crítico de lo barroco en el arte contemporáneo latinoamericano en Elizabeth Armstrong y Victor Zamudio-Taylor, eds., *Ultrabaroque: Aspects of Post-Latin American Art* (Museum of Contemporary Art, San Diego, 2000). Victor Zamudio-Taylor reflexiona sobre Severo Sarduy en “Ultrabaroque: Art, Mestizaje, Globalization / Ultrabaroque: Arte, mestizaje, globalización.” Véase también Severo Sarduy, *La simulación* (Monte Ávila Editores, 1982).

Be it through literal, aggressive representation in minimalist art or dramatic illusion in baroque art, each comes to the question of truth and representation through its own means of theatricality. Rivera plays to both and beyond with elegance. She embraces the exposure of structure and interrogates the artifice of representation. For Rivera, painting and the built environment are composed of surfaces that reflect practical decisions and interlocking narratives—personal and national, physical experiences and mental impressions. In her artwork, the meanings of objects and their surfaces are only as superficial as our perspective.

Lisa Crossman, Curator  
Fitchburg Art Museum

## NOTAS

<sup>1</sup> Véase una reflexión crítica sobre el paisaje en el arte contemporáneo en Emily Eliza Scott y Kirsten Swenson, eds., *Critical Landscapes: Art, Space, Politics* (University of California Press, 2015).

<sup>2</sup> El lugar fue desarrollado en un inicio por los Guggenheim, y la compañía estadounidense Anaconda comenzó sus operaciones allí en 1923. La historia de Chuquicamata y su vínculo con la vulneración de la democracia, el capitalismo y las relaciones entre EE.UU. y Chile se explora en Janet L. Finn, *Tracing the Veins: Of Copper, Culture, and Community from Butte to Chuquicamata* (University of California Press, 1998). El libro ofrece un panorama histórico de las operaciones de Chuquicamata bajo Anaconda, su nacionalización a principios de la década de 1970 bajo el presidente Salvador Allende, convertida en Corporación Nacional del Cobre de Chile (Codelco), y su funcionamiento bajo la dictadura de Augusto Pinochet (1973–1990) y entrada la década de 1990.

<sup>3</sup> En el siglo XXI, el pueblo de Chuquicamata fue desmantelado y los habitantes desplazados hacia la cercana ciudad de Calama, o incluso más lejos, debido al deterioro de las condiciones ambientales.

<sup>4</sup> Véase una reflexión sobre el uso crítico de lo barroco en el arte contemporáneo latinoamericano en Elizabeth Armstrong y Victor Zamudio-Taylor, eds., *Ultrabaroque: Aspects of Post-Latin American Art* (Museum of Contemporary Art, San Diego, 2000). Victor Zamudio-Taylor reflexiona sobre Severo Sarduy en “Ultrabaroque: Art, Mestizaje, Globalization / Ultrabaroque: Arte, mestizaje, globalización.” Also, see: Severo Sarduy, *La Simulación* (Monte Ávila Editores, 1982).

## NOTES

<sup>1</sup> For critical reflection on “landscape” in contemporary art, see, for example: Emily Eliza Scott and Kirsten Swenson, eds., *Critical Landscapes: Art, Space, Politics* (University of California Press, 2015).

<sup>2</sup> The site was originally developed by the Guggenheims, and the US company Anaconda began operations there in 1923. The story of Chuquicamata in relation to compromised democracy, capitalism, and US-Chile relations is explored in Janet L. Finn, *Tracing the Veins: Of Copper, Culture, and Community from Butte to Chuquicamata* (University of California Press, 1998). The book offers a historical overview of Chuquicamata’s transition from operations under Anaconda, nationalization in the early 1970s under president Salvador Allende as the Corporación Nacional del Cobre de Chile (Codelco), operations under the dictatorship of Augusto Pinochet (1973–1990), and into the 1990s.

<sup>3</sup> In the twenty-first century the town of Chuquicamata was dismantled and people moved to nearby Calama or beyond due to declining environmental conditions.

<sup>4</sup> For reflection on the critical use of the baroque in contemporary Latin American art, see: Elizabeth Armstrong and Victor Zamudio-Taylor, eds., *Ultrabaroque: Aspects of Post-Latin American Art* (Museum of Contemporary Art, San Diego, 2000). Victor Zamudio-Taylor reflects on Severo Sarduy in “Ultrabaroque: Art, Mestizaje, Globalization / Ultrabaroque: Arte, mestizaje, globalización.” Also, see: Severo Sarduy, *La Simulación* (Monte Ávila Editores, 1982).

## 30 AÑOS DE DISTANCIA

de una conversación de Rivera con  
Hilda Fazzi, 2015, San Fernando, Chile

En el año 1980, viviendo en San Fernando, nuestra ciudad natal. En el año 1980, ya con dos hijas de seis y tres años y con un embarzo de alto riesgo para mi guagua, me fui a Chuquicamata pensando en el bienestar de mis hijos y la promesa de un futuro.

Recuerdo mi llegada al aeropuerto de Calama. Tuve miedo cuando posé mi vista en ese lugar y me sentí rodeada de vacío y sequedad. Lo vi todo tan café, lúgubre, inhóspito, pero con una luz, con tanta luz, una luz enceguecedora.

Me dije a mi misma “Tengo que ser fuerte.” Pocos días después fuimos trasladados a una casa en la mina. La empresa asignaba vivienda a los trabajadores dependiendo de sus cargos. Mi marido llegaba a Chuquicamata como supervisor, entonces nos tocaba una casa para ciudadanos de rol A.

## 30 YEARS OF DISTANCE

from Rivera's conversation with  
Hilda Fazzi, 2015, San Fernando, Chile

In 1980, I was living in San Fernando, our birth city. In 1980, with two daughters of six and three years of age and a high-risk pregnancy, I went to Chuquicamata thinking of the well-being of my children and the promise of the future.

I remember arriving at the Calama airport. I was afraid when I set my sight on that place, and found myself surrounded by emptiness and dryness. I saw everything so inhospitable, dismal, and brown, but with such a light, so much light, a blinding light.

I told myself, “I have to be strong.” A few days later we were moved to a house in the mine. Workers were assigned a house depending on their position in the company. My husband was arriving as a supervisor, that meant we were assigned a Roll A House.



La casa que me encanto. Llegue con mis niñitas, me dedique a criar y cuidar mi embarazo. Fui muy bien tratada en el hospital, un hospital emblemático y considerado ejemplar. Nació mi hijo; todos me decían, “la marraqueta bajo el brazo” porque para nosotros la partida y la llegada significaron un cambio radical.

Siempre había sol. A mí me encantaban los días de lluvia, pero ahí siempre había sol.

Mis hijos crecieron felices, en un entorno bonito, con sol, seguro, y eso me gusto. Me gustó mucho.

Me empecé a hacer de amigos, matrimonios amigos donde los hijos se criaban juntos, hacíamos paseos a los pueblos del interior del desierto. Eso es inolvidable.

I loved the house. I arrived with my daughters, and dedicated myself to raising them and caring for my pregnancy. I was very well taken care of in the local hospital, a hospital that was considered exemplary and emblematic. My son was born; everybody told me at the time, “the marraqueta<sup>1</sup> under the arm” because our departure from San Fernando and arrival in Chuquicamata was a radical change in our lives.

The sun was always present. I used to love rainy days, but the sun was always present there.

My children were happy there, growing in a beautiful environment, safe and sunny. I liked that, I liked that very much.

I started to have friends, married couples that were our friends, and the kids grew up together. We would make trips to the villages toward the interior of the desert. Those are unforgettable experiences.

Donde vivíamos, todo era desierto. Pero íbamos 60 kilómetros hacia el interior y aparecía un oasis, donde corría un río escuálido que alimentaba el verde a sus costados. Ahí los niños disfrutaban. En realidad, fueron, eso que fuimos, nunca más lo vamos experimentar; nunca hemos vuelto.

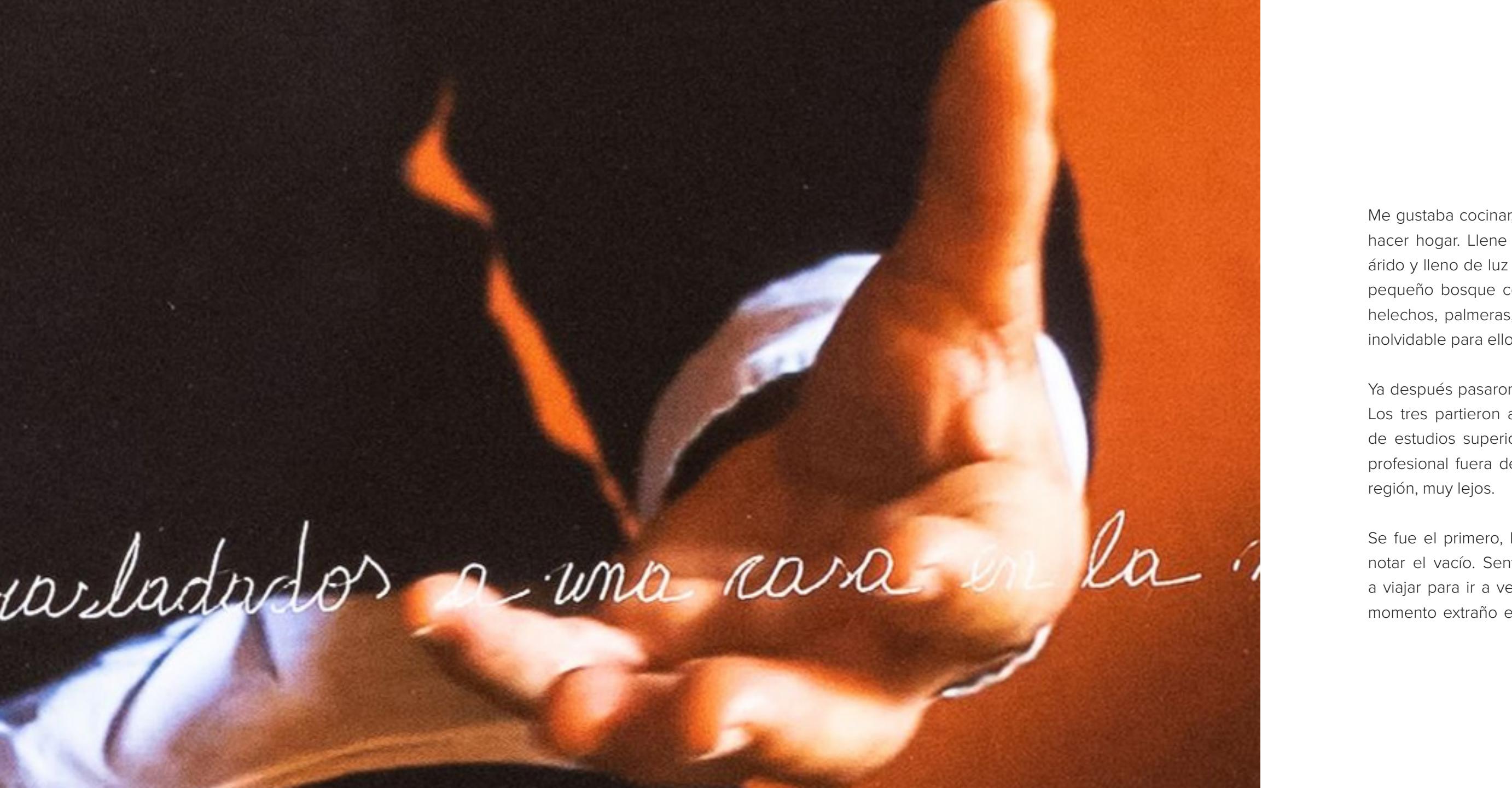
En contadas ocasiones había un día nublado. Los niños llegaban del colegio y yo los esperaba con sopaipillas. Creamos una rutina de hogar. Yo me encargaba de ellos, los ayudaba con sus tareas. Empezaron a pasar los años, yo participe en un grupo de catequesis familiar en la parroquia. Creo que dejé una bonita huella en niños que hoy ya son adultos y profesionales.

Tantos años y siempre había sol. Yo me hice de muchas amigas y aún conservo esa Amistad. Pero las extraño, extraño sus presencias cotidianas. Nos juntábamos a tomar desayuno para pasar un rato en la mañana. Yo las acogía en mi casa. Siempre con ese sol.

In the place where we lived, everything was desert. But we would go 60 kilometers toward the interior and the oasis would start to appear. There, a scrawny river would run, nourishing the vegetation along its banks. There, the children would enjoy themselves. Truly, we will never experience those places or what we were there again; we never went back.

On numbered occasions, there would be a cloudy day. The children would arrive from school and I would wait for them with sopaipillas.<sup>2</sup> We created a home routine. I would take care of my children, would help them with their homework. Time started to go by. I participated in a family catechism group at the church. I think I left a nice imprint on kids that today are professional adults.

So many years went by and the sun was always present. I had good friends, and I still preserve those friendships. But I miss them, I miss their quotidian presence. We would get together to have breakfast, just to spend some time together in the morning. I would welcome them at home. Always under that sun.



*varadados a una casa en la*

Me gustaba cocinar, hornear cosas dulces, sentir el olor de la masa, hacer hogar. Llene mi casa de plantas de interior. Afuera todo era árido y lleno de luz que enceguece, pero mi casa por dentro era un pequeño bosque con más de 50 macetas con plantas de interior: helechos, palmeras, etc. Yo quería que mi hogar fuera acogedor e inolvidable para ellos.

Ya después pasaron los años y mis hijos empezaron a salir de casa. Los tres partieron a estudiar afuera, porque no había oportunidad de estudios superiores en Chuqui. Ellos tenían que hacer Carrera profesional fuera de Chuqui. Se fueron al sur, a la octava [Bío Bío] región, muy lejos.

Se fue el primero, luego el Segundo y poco a poco se empezó a notar el vacío. Sentí nuevamente el vacío de mi llegada. Empecé a viajar para ir a verlos y se me fueron pasando los años. En todo momento extraño ese Chuqui que nunca pensé llegaría a apreciar.

I loved cooking, and baking sweet things, I love feeling the scent of the dough, creating home. I filled my home with house plants. Outside everything was arid, and filled with that blinding light, but in my house I had a small forest of more than 50 pots with house plants: ferns, palm trees, and so much more. I wanted my home to be cozy and unforgettable for them.

Later, the years started to go by, and my children started to leave the house. The three of them left to pursue higher education outside of Chuqui because there were no higher education opportunities in town. They had to make their professional careers outside of Chuqui, and they went to the south of the country, to the VIII [Bío Bío] Region, very far away.

The first one left, then the second, and little by little I started feeling the same emptiness of my arrival again. I started travelling to visit with them, and the years started to go by. Now, at every instance, I miss that Chuqui that I never thought I would appreciate.

## NOTES

Fuimos los últimos en dejar Chuquicamata. Los últimos once meses que vivimos ahí ya casi no quedaba nadie. Toda la ciudad se trasladó a Calama, toda la parte residencial. Era como vivir en desolación acompañada solo de recuerdos. Chuqui ya no era. Mis memorias quedaron retenidas en ese lugar.

Saber que el lugar donde crecieron mis hijos, el lugar en donde nació mi hijo ya no existiría más. No había como resistirse al desalojo y al entierro de mis memorias. Llego el primer camión, ya más de la mitad de la población había sido trasladada, lo llenamos de muebles y cachivaches. Luego el Segundo camión, cargado con todas mis plantas, mis recuerdos, mis esfuerzos, mis anhelos ya olvidados. Yo lo seguí de cerca, ese camión que para mí contenía mi. Nos despedimos de la casa y despedirnos de nuestros recuerdos nos llenó de angustia. Fueron 30 años de distancia.

Traducción al inglés por Daniela Rivera

We were the last ones to leave Chuquicamata. There was almost no one there during the last eleven months. The whole town was relocated to Calama, all the residential area. It was like living in desolation only accompanied by memories. Chuqui was no more, and my memories stayed over there.

Knowing that the place where your children grew up would no longer exist was hard. There was no way to resist relocation, and the burying of my memories. When the first truck arrived, more than half the population had been relocated already, we filled it with furniture and stuff. Then the second truck arrived. We filled that one with all my plants, my memories, my efforts, my forgotten hopes. I followed it closely, in my view, that truck contained my life. We said goodbye to that house, and we said farewell to our memories, that filled us with anguish. Those were thirty years of distance.

English translation by Daniela Rivera

<sup>1</sup> Marraqueta is a type of bread made in Chile, similar to the baguette. "La marraqueta bajo el brazo" is a Chilean saying used when a baby is announced, and the family economy somehow changes to accommodate the new family member.

<sup>2</sup> A type of fried pastry and quick bread. All regions with Spanish heritage in the Americas have their own version. In Chile the dough is mainly done with squash. The word sopaipilla is the diminutive of sopaipa, a word that entered the Spanish language from the Mozarabic language of Al-Andalus.



## DONDE EL CIELO TOCA LA TIERRA

de una conversación de Rivera con  
Pablo Valiente, 2015, San Fernando, Chile

Nací en Chuquicamata en el año 1980 y es ahí donde viví hasta los 18 años. Hoy tengo 35 años y si cierro los ojos aun escucho los sonidos de Chuqui. Los sonidos de fondo de la ciudad, del pueblo, a pesar del silencio profundo, siempre, día y noche se escuchaban los camiones funcionando en la mina.

En las noches cuando me acostaba, lo único que se escuchaba era ese ronroneo de fondo, el camión que iba a dejar material desde la mina hacia las tortas, acumulando esas tortas inmensas que no dejaban de crecer. Una de ellas estaba ubicada muy cerca de mi casa, y los camiones botaban y botaban material. Mientras entraba uno salía el otro en un constante devenir, y con ese sonido hipnótico y tranquilizador, yo siempre me dormía.

## WHERE THE SKY TOUCHES THE EARTH

from Rivera's conversation with  
Pablo Valiente, 2015, San Fernando, Chile

I was born in Chuquicamata in 1980, and I lived there until I turned 18. Today I am 35, and when I close my eyes I can still hear the sounds of Chuqui. The background sounds were always present in the city, in the town. Even though the silence was profound, always, during the day or at night you could hear the trucks working in the mine.

At night as I went to bed, the only thing I could hear was that constant background purring of the trucks that carried material from the mine to the cakes of debris, accumulating those immense cakes that never stopped growing. One of those cakes was near my house, and the trucks would constantly bring material. While a truck was coming, another was leaving in a constant becoming. It was with that calming and hypnotic sound that I would always fall asleep.

Recuerdo el sol y la sequedad. El sol era muy, muy intenso. Cuando niño, siempre jugaba en las calles. Era amiguero y tenía muchos amigos con los que siempre jugaba afuera, siempre fuera de la casa, abrazado por un sol que no descansaba. Eran muy pocos los días del año en que había nubes en el cielo. Siempre estaba limpio, descubierto, despejado, azul, y con sol, mucho sol, y luz. Nos mojábamos las poleras para refrescarnos, pero eso nos duraba muy poco. El agua se evaporaba al instante y en segundos estabas seco nuevamente. Siempre andaba seco, a pesar de que corríamos todo el día, nunca supe lo que era la transpiración, no sabía lo que era esa sensación. Todo era seco, tan seco, silencioso y soleado. Para mi esa extrema sequedad es cómoda y familiar.

Extraño el característico viento de Chuqui. El viento siempre aparecía en la tarde, un viento fuerte que movía los pocos árboles que había.

I remember the sun and the dryness. The sun was very, very intense. When I was a kid, I would always play in the streets. I had lots of friends with whom I played outdoors, always out of the house hugged by a sun that would never rest. There were very few days during the year when there were clouds in the sky. It was always clean, clear, and blue, and sunny, very sunny and filled with light. We would get our T-shirts wet with water to freshen up, but that would last very little. The water would evaporate in an instant and within seconds we were dry again. I was always dry, even though we were always running, I never knew what sweat was. I didn't know what that felt like. Everything was dry, so dry, quiet and sunny. For me that extreme aridity was comfortable and familiar.

I miss Chuqui's characteristic wind. It would always come in the afternoons, a strong wind that moved the few trees that were

there. The few pepper trees. At home, there were more trees, because my mom loved to have green around. She had pines and even a palm tree that she planted and cared for with a lot of effort. But in every corner of this town, you would find pepper trees. They were big trees, with many leaves, and they had a kind of little red ball hanging. It is very characteristic and has a very particular scent, a very, very strong scent. There is a highway on the way to Santiago, I think it is Route 68, where there are many pepper trees, and every time I go through it, the memories of Chuquicamata come over me. That is something I never saw again, except for that highway going to Santiago. I never saw it again. It is very characteristic and I always remember it, the same way I remember the scent of those trees, the intense scent, very intense.

Los pocos pimientos que había. En mi casa había más árboles, porque a mi madre le gustaba tener verde. Ella tenía pinos, incluso una palmera que plantó y cuidó con esfuerzo. Pero en todas partes de este pueblo, lo que había eran pimientos.

Los pimientos eran árboles grandes, con muchas hojas, y tenían como unas pelotitas rojas colgando. Es muy característico y tiene un aroma muy particular, muy, muy fuerte es el olor del pimiento. Hay una carretera camino a Santiago, creo que es la ruta 68, en donde hay muchos de estos pimientos, y siempre que paso por ahí los recuerdos de Chuquicamata se precipitan sobre mí. Es algo que nunca más vi con la excepción de esa carretera a Santiago. Nunca más lo he visto en mi vida. Es muy característico siempre lo recuerdo, así como recuerdo el olor de estos árboles, un aroma intenso, muy intenso.

49

Recuerdo también la luminosidad, que era muy alta, y los colores. Bueno, el color de fondo era el café, todos los matices de café que uno pueda imaginar y mucho más. Los colores iban cambiando durante el día. Esta todo rodeado de cerros, muchos cerros, y el contraste con el color azul del cielo, en el que nunca había nubes, era muy fuerte. Todo era café y azul, azul y café. Como que esos colores se juntaban en una línea. Pero al tiempo uno empieza a fijarse con más atención y empieza a reconocer más colores en la superficie de las piedras. Las variantes se reconocen y uno empieza a notar que cada cerro tiene un color particular. Yo ubicaba los cerros y volcanes por su color y también podía reconocer las horas del día. A medida que pasaba el día los tonos rojizos de los cerros los violetas y los naranjas se acentuaban. Yo no necesitaba un reloj, bastaba con ver los cerros para saber si había que partir corriendo a casa porque era tarde o si aún había tiempo para jugar ahí en ese lugar donde el cielo toca la tierra.

Traducción al inglés por Daniela Rivera

I also remember the brightness, it was very strong, and the colors. Well, the background color was brown, all the possible shades of brown you can imagine and more. The colors would change during the day. Everything is surrounded by hills, many hills and the contrast with the blue of the sky, in which there are never any clouds, is very intense. Everything was brown and blue, blue and brown. Like those colors were meeting in a line. But in short you start paying more attention and identifying more colors on the surface of the stones. You recognize the subtle differences and start to notice that each hill has its own particular color. I located the hills and volcanoes based on their color and I was able to recognize the time of the day. As the day went by, the red, violet, and orange tones of the hills would accentuate. I didn't need a watch, I just needed to see the hills to know if I had to go running home because it was late or if I still had time to stay and play there, in that place where the sky touches the earth.

English translation by Daniela Rivera





## BIOGRAFÍA DE LA ARTISTA

## ARTIST BIOGRAPHY

Natural de Santiago de Chile, Daniela Rivera obtuvo un grado en bellas artes en la Pontificia Universidad Católica de Chile en 1996 y una maestría en la Escuela del Museo de Bellas Artes en Tufts, Boston, en 2006. Es profesora asociada de arte de estudio en Wellesley College. Ha expuesto ampliamente en Latinoamérica y Estados Unidos y recibió el prestigioso Premio Rappaport del deCordova Sculpture Park and Museum. Ha tenido residencias artísticas en el Proyecto ACE de Buenos Aires, el Studio Arts Center de Vermont y la Escuela de Pintura y Escultura de Skowhegan. También ha recibido importantes becas y subvenciones de entidades como Now + There, VSC, National Association of Latino Arts and Culture y Berkshire Taconic Foundation. Entre sus exposiciones recientes y próximas se destacan: **The Andes Inverted**, Museum of Fine Arts, Boston (2017–2018); **Fragments para una historia del olvido/ Fragments for a History of Displacement**, The Davis Museum, Wellesley College, MA (2018–2019); **En busca de los Andes**, exposición individual con Proyecto ACE, Buenos Aires, Argentina (2019); y **Sobremesa (Karaoke Politics)**, un proyecto de arte público desarrollado durante su beca con Now + There Accelerator Fellowship, Boston MA (verano/otoño 2019).

Born in Santiago, Chile, Daniela Rivera received her BFA from the Pontificia Universidad Católica de Chile in 1996 and her MFA from the School of the Museum of Fine Arts at Tufts, Boston in 2006. She is currently an Associate Professor of Studio Art at Wellesley College. She has exhibited widely in Latin American cities including Santiago, Chile, as well as in the United States. Rivera is the recipient of the deCordova Sculpture Park and Museum's prestigious Rappaport Prize. She has been awarded residencies at Proyecto ACE in Buenos Aires, Vermont Studio Arts Center, and the Skowhegan School of Paintings and Sculpture. And she has been the recipient of notable fellowships and grants including from Now + There, VSC, the National Association of Latino Arts and Culture, and the Berkshire Taconic Foundation. Recent or upcoming exhibitions include: **The Andes Inverted**, Museum of Fine Arts, Boston (2017–2018); **Fragments para una Historia del Olvido/ Fragments for a History of Displacement**, The Davis Museum, Wellesley College, Wellesley, MA (2018–2019); **En Busca de los Andes**, solo exhibition with Proyecto ACE, Buenos Aires, Argentina (June 2019); **Sobremesa (Karaoke Politics)**, a public art project developed during her Now + There Accelerator Fellowship, Boston MA (summer/fall 2019).

# FAM JUNTA DE SÍNDICOS

# FAM BOARD OF TRUSTEES

**Presidenta**  
**President**

Susan Roetzer

**Vicepresidenta**  
**Vice President**

Nadine Price

**Secretaria**  
**Secretary**

Annelisa Addante

**Tesorero**  
**Treasurer**

Joseph Sylvia

Holly Elissa Bruno  
Scott Foster  
Richard Lapidus  
Achla Bahl Madan  
Martin D. McNamara

Carol Canner  
Robert Gallo  
Peter Laytin  
Nadine Martel  
William McSheehy  
Karen Spinelli

Anna Clementi  
Gale Simonds Hurd  
Roderick Lewin  
Ryan J. McGuane  
Susan Cunio Salem

**Daniela Rivera: Paisajes trabajados (donde la mano toca la tierra)**  
fue organizada por Lisa Crossman, curadora, con Marjorie Rawle, becaria curatorial Terrana del Museo de Arte de Fitchburg.

Fotografías de las instalaciones: © Charles Sternaimolo 2019.  
Otras fotografías: Daniela Rivera

El diseño gráfico del catálogo fue realizado por los estudiantes del curso de otoño 2019 Diseño de Documentos es un curso impartido por el profesor Rob Carr de Universidad Estatal de Fitchburg: Taylor Bourgeois, Catherine Maxwell, Klein Misiurski, Dean Roussel, Julia Spotts, and TJ Yadiernia.

Edición de textos por Lisa Crossman y Marjorie Rawle  
Traducción al español por María Eugenia Hidalgo

Publicación del Museo de Arte de Fitchburg/  
Published by the Fitchburg Art Museum  
185 Elm Street, Fitchburg, MA 01420  
[www.fitchburgartmuseum.org](http://www.fitchburgartmuseum.org)  
© 2019 Fitchburg Art Museum  
Todos los derechos reservados/  
All rights reserved

**Daniela Rivera: Labored Landscapes (where hand meets ground)**  
was organized by Curator Lisa Crossman with Terrana Curatorial Fellow Marjorie Rawle at the Fitchburg Art Museum.

Installation photographs: © Charles Sternaimolo 2019.  
Other photographs: Daniela Rivera

Catalogue design by students of Rob Carr's Fall 2019 Document Design course at Fitchburg State University: Taylor Bourgeois, Catherine Maxwell, Klein Misiurski, Dean Roussel, Julia Spotts, and TJ Yadiernia.

Catalogue edited by Lisa Crossman and Marjorie Rawle  
Spanish translation by María Eugenia Hidalgo

