

Yolanda Wood

ON RICARDO EDWARDS

56

Face, Gesture, and Power: The Symbolic Visual Afflictions of Ricardo Edwards

We don't see things as they are, we see them as we are.

—Anaïs Nin

The work of the young Jamaican artist Ricardo Edwards (b. 1994) interpellates the critic interested in the subject and its representation within the symbolic coordinates of social afflictions. Edwards's figures and spaces on graphic and pictorial media dislocate the meaning and logic of significations to construct other critical emergences, assessing the identity-authority relation as forms of power from within the subject and its own context. Focused on bodies, faces, and gestures, the artist deploys a language of great expressive intensity, with all the visual subterfuges that interrogate essences and appearances. He describes himself as a self-taught visual and digital artist based in Jamaica but in communication with the globalized world.

A wide array of artistic techniques generates exceedingly subtle paradoxes through opposition and contrast. His pieces travel across different media and take root in cultural circuits, such as album covers and other media, while the best way to encounter them is on the social networks that foster planetary communication. The subjects and their settings are thus suggestive of new tensions that Edwards uses to evoke his emplacement in the contemporary world. His unofficial album art for Joey Badass (Jo-Vaughn Virginie Scott), stylized as Joey BadA\$\$, a New York rapper and urban music artist who has a substantial promotional record in hip-hop and is an emblematic figure among millennials, highlights both the qualities of the rapper's public image through hairstyle and clothing, employing certain pop visual resources, and the characteristics of the music with which he is identified by locating the figure against a geometrized background of buildings and skyscrapers, some of which resemble high-powered speakers to amplify the music in the public spaces and neighborhoods of the city.

The cover art for the album *Lily of da Valley* by Jamaican reggae artist Jesse Royal shows another way of constructing meaning.¹ A tropical landscape is represented in the form of a tondo that appears behind the head of the portrait of Royal as a black man with dreadlocks and a tattooed, bare chest. That landscape, like a halo, seems to deify Royal with the attributes of his own setting and furnish a symbolic power to an identity stemming from zones of social exclusion and marginality, thus embodying a form of subaltern counterpower. These games of appropriations and inversions convey Edwards's critical stance toward human afflictions resulting from past and still existent tensions. A golden motif, like a flower, hangs from the chain around the singer's neck, and because of its central position on the chest, accrues great visual force.

Techniques such as superimposition and layering contribute to creating hybridity in the way Homi K. Bhabha understands it, which, in Edwards's work, consists of putting into dialogue visual temporalities of both an atavistic and modern cultural space, thereby generating the visual interstices through which the symbolic afflictions of the asymmetries and alienations that constitute a transhistorical historicity can emerge.² In *Golden Culture* (2015), this issue takes on the importance of a visual poetics for the artist by putting into tension the play of relations among face, gesture, and power.³ In the foreground, gold rings, a chain, and a watch adorn a black body that, looking more like a photograph than a painting, validates the symbolic authority of the precious golden color that is—at the same time—called into question by the sign that the figure makes with his hand, a sign of mockery and defiance.

It is through this dynamic of contradictions that the artist produces a visual universe in the face of social afflictions, one in which he includes and represents himself to give greater legitimacy and sense of belonging to time and place. In the cover image for the single “My Dream” released by Nesbeth, when the mask (also golden) is removed to reveal the face of the dreadlocked musician dressed in a military uniform, a whole ensemble of forces is interlaced through these various forms of camouflage that disclose and conceal superimposed identities, among them the very mask itself, depicting a lion, which is an attribute signifying power in the Rastafari culture that references Haile Selassie's Ethiopia.⁴ The frontal positioning of his figures in the aforementioned works is an act of critical sincerity in search of a viewer who can interpellate their meaning and who can capture the intense potentiality of the gestures and bodies in all their ambivalence, which are outside all complicity with a history of afflictions in the social body, where the subjectivities and discourses find expression in a tense relation with the power that resides in the very musical genres that these albums disseminate.

In *Expectation* (2017), we see a posture of defiance, with a provocative attitude, in an urban setting. The artist situates his own image in a place of imposed boundary, and he stands on that edge. His unbuttoned, “tropically” patterned shirt, his graffiti-covered jeans, and the

pistol in his hand seem to relate visually to a confrontation; the figure appears to refer back to a residual social form, with his threatening posture and “look” of marginality and violence. By all appearances, it is a demonic image—given the horns contrasted with the full moon that appears in the background. In this and in other works by the artist, the empty atmospheres surrounding the characters are very interesting. They are charged with a deep ambiguity by the provocative silences they generate in the visual composition, which, in turn, concentrates all the viewer's attention on the expressions, attitudes, and values projecting from the images: the faces, the bodies, and their gestures, all alluding to the artistic intention to highlight a conflict that is human and social in nature, one that evokes an expression of resistance in which the viewer can discern the loneliness of those represented, shown in profile and in a somewhat evasive pose, as in *Expectation*.

Violence, repression, and power constitute a triangle of forces in Edwards's work. The postures of his figures, their gestures, the appearance of various forms of weaponry, such as swords or pistols, combine with faces of beautiful black women with colored braids and other charming features, like gold earrings and nose rings. These create an appreciable contrast to, for example, the figure of the policeman in *Serve and Protect* (2015).⁵ His face is covered with a skull mask with horns; he has gold tattoos and bloodstains on his shirt, and he is immersed in a liquid, a stagnant and motionless body of water, that covers him up to the waist. A sense of stillness approximates a form of shipwreck, which impedes passage and neutralizes movements, perhaps as a revelation of other modes of affliction on the psychosocial level.

“My main inspiration,” Edwards has said, “comes from my culture and the exploration of my own obscure thoughts.”⁶ If there is something of himself in these highly distinct portraits, in the works presented for this curatorial and critical initiative of *Small Axe*, it is precisely the artist, his setting, and his memories that are shown with greatest intensity. The shock of nearly drowning when he was fifteen years old and swimming with his cousins out beyond the reefs has remained engraved in his memory. And, perhaps intentionally or not, the appearance of water recurs in his works. But without a doubt, for

the artist, much more is at stake. As he puts it, “The situation is exactly the same on dry land, there is no difference. . . . You can drown in these same streets. This environment makes or breaks you. I’ve seen too many youths drown out here . . . circumstances, environment, influence, upbringing, lack of sources, violence, the list goes on.”⁷

The social body is the metaphorical space for constructing symbolic analogies that develop political and cultural connotations according to the artist’s poetics. Everything aids him in looking critically at his environment and developing symbolic forms of reflection in relation to what he has termed a corrupt system: “The system is corrupt. . . . When faced [with] overwhelming darkness often you become that same darkness.”

In *Pirate Bwoy*, space and context become the protagonists of Edwards’s visual imaginary, and this is expressed in the very naming of the work, since piracy has identified the Caribbean as its site par excellence over the centuries, and identifies in particular, Edwards thinks, those who occupied Port Royal during the colonial period in Jamaica. *Bwoy*, it can be noted, is written using the spelling of the English-based Creole of the islands and shows the influence of Rastafari language. In short, an entire declaration is made.

Edwards’s encounters and experiences pass through the singular and unique gaze of an artist who inhabits space in a very sensitive way: “Most of the time, escaping your reality seems almost impossible,” he has remarked. In the manner of the Foucauldian subject, the artist situates himself at the event of his own existence, and assumes it, as the French philosopher explained, without any linearity or narrative succession but from within the deeply felt zone of the rupture and break.⁸ *Pirate Bwoy* indicates the realities and conflicts of a setting where the afflictions that permeate the artist up to the present emerge from the perspective of the local and the personal, from the affective intra-history of his own existence. In this respect, Gilles Deleuze distinguishes the “elusive” meaning of the event from any present, and states that for this reason, it is shown to be “neutral, neither general nor particular, *eventum tantum*,” or, rather, “it has no other present than that of the mobile instant which represents it.”⁹ In this visual universe, this work reveals very significant aesthetic-artistic values.

In a vertically oriented, rectangular composition, a central element summons the viewer. A roughhewn boat at anchor and a young man sitting inside it constitute the essential focal points in the middle of a panorama of serene, opaque waters devoid of all transparency. Everything refers to a moment of singular stillness that destabilizes the gaze and confronts it with this disturbing immobility. In these dichotomies, the piece weaves together an emotional state of perplexity.

All the objects are simple and humble, everything harks back to the life that the artist inhabits, and it is this, Edwards has said, which makes his work real for him—“It’s the most honest thing I know how to do”—and which provides an ethical dimension to his creative activity and visual poetics. In the artist’s notes to which I have referred, Edwards took great interest in disclosing to me—and now I do the same for readers—everything that went into his work from the reality of his surroundings. “Not literally,” he clarifies of finding expression, “[but] as I feel it.” Through photographs, Edwards transported me to the fishing locale located five minutes from the beach where he grew up. I am grateful to him for having taken me on this visual journey to his living spaces, which proved indispensable for penetrating his artistic imaginary and, in particular, the work *Pirate Bwoy*.

In these photographs, there appeared simple boats with fishing equipment, the small houses of coastal communities, a whole coastal maritime culture characterized by rudimentary methods used to meet the conditions of survival in relation to the environment. “The boat,” Edwards says, “is a representation of where you’re from[,] . . . like home. The beginning of a story,” which he differentiates from “HISTORY” in uppercase letters. This whole universe speaks to who we are in terms of how we are and how we occupy the space of a social condition.

All this is reinforced by the attributes of the “pirate boy,” the simplicity of his dress and the emptiness of the boat’s interior. His crown and the weapon he carries in his hand are thus emphasized. The crown, made from pieces of recycled materials, fragments of shiny cans and bottle caps, is assembled and worn with pride. The weapon is a wooden pistol, as children are accustomed to making in poor regions to imagine their games of cops and robbers, to carry out their hunts and seek hideouts where they cannot be reached by the “bullets” of these violent fantasies. This indexes an entire imaginary emerging from popular culture, from craft traditions, and the creative capacity of subaltern spaces to recreate and reproduce elements of power, both symbolic and real, with which they live and coexist.

What is interesting about *Pirate Bwoy* is the way the lone child in the boat anchored in the sea is given these attributes: on his head, above stooped and naked shoul-

ders, he wears the crown that allegorically is shown to be unconnected with any expression of authority, while the pistol lies limp in his hand, perhaps tired, to define a situation of nostalgic disillusionment that can be seen in his face, gestures, and attitude. All these contrasts make the work enigmatic. The artist elaborates on the symbolic relationship: “Imagine being stranded at sea and the only resource you have to survive is a gun. YOU DON’T. It’s the same thing when you’re stranded in the ghetto.” The piece is a proposal inviting decipherment, an image of solitude made even more disturbing by the age of the figure represented as among the potential victims, the most vulnerable group in the existing social order that produces its effects of exclusion and marginality. In this semantic field of afflictions, the work emits a silent scream that has the value of social criticism.

The sea where the pirate boy’s boat is anchored is neither the paradisiacal turquoise blue of touristic images nor the tenebrous, ferocious sea that devours illegal migrants, subjects—both of them—very frequently represented in insular artistic imaginaries. The viewpoint chosen by the artist turns out to be fundamental; it flattens the image to allow us to take it in its entirety from a higher point that seems to look down on the scene from the heavens. The work, the artist said, saw its first version in a drawing represented according to a three-quarter landscape view, in which the boat and youth were seen from the side in an oblong compositional format. However, he considered changing this panorama in the painting *Pirate Bwoy*: “I wanted to illustrate a perspective of God.”

A spiritual perspective comes into play that has been articulated since biblical times—Paul, referring to our momentary afflictions, says, “[They] are achieving for us an eternal glory that far outweighs them all. So we fix our eyes not on what is seen, but on what is unseen, since what is seen is temporary, but what is unseen is eternal”¹⁰—which, although it achieves special expressions in Jamaica and Rastafari religious thought, involved a sign in the act of creating an allegorical space in which the image as expressed by the artist could exist. This supposes a focus and a point of view committed to the universe of beliefs of divine meditation that contributes symbolically to the notion of temporality—timelessness that is generated and elicited by faith. And thus Edwards wonders, “If things will always be like that . . . [then] most of the time, escaping your reality seems almost impossible.”

—Translated by J. Bret Maney

ENDNOTES

- 1 Jesse Royal, *Lily of da Valley* (Easy Star Records, 2017).
- 2 See Homi K. Bhabha, *The Location Culture*, 2nd ed. (New York: Routledge, 2004), 1–2.
- 3 Ibid.
- 4 Nesbeth, “My Dream” (Entertainment Soul, 2015).
- 5 See the cover of *Small Axe* 54, November 2017.
- 6 Ricardo Edwards, quoted in “Ricardo Edwards Illustrations,” *Welhous*, n.d., www.welhous.com/designart/ricardo-edwards-illustrations.
- 7 Unless otherwise cited, quotes by the artist are from his notes in correspondence with the author, 2018.
- 8 See Michel Foucault, *The Archeology of Knowledge* (New York: Pantheon Books, 1972), 5.
- 9 Gilles Deleuze, *The Logic of Sense* (1969; repr., New York, 1990), 151.
- 10 2 Cor. 4:17–18, New International Version.

Yolanda Wood

ON RICARDO EDWARDS

Rostro, gesto y poder: las simbólicas aflicciones visuales de Ricardo Edwards.

No vemos las cosas como son, las vemos como somos.

—Anaïs Nin

La obra del joven artista de Jamaica, Ricardo Edwards (1994), interpela al crítico que se interesa por el sujeto y su imagen en las coordenadas simbólicas de las aflicciones sociales. Sus figuras y espacios sobre medios gráficos y pictóricos, dislocan el sentido y la lógica de los significados para construir otras emergencias críticas, enjuiciadoras de la relación identidad-autoridad como formas de poder desde el sujeto y su propio contexto. Centradas en el cuerpo, los rostros y la gestualidad, el artista elabora un lenguaje de gran intensidad expresiva, con todos los subterfugios visuales cuestionadores de esencias y apariencias. Se declara un artista autodidacta, visual y digital...basado en su isla natal pero comunicado desde ella con el mundo global.

Un amplio catálogo de recursos artísticos, generan las más sutiles paradojas por oposición y contraste. Sus piezas se desplazan a diferentes soportes y se instalan en los circuitos de la cultura, en carátulas de álbumes discográficos y otros medios, mientras que la mejor manera de encontrarlas es sobre las redes sociales que comunican el planeta. Los sujetos y sus contextos son entonces evocadores de nuevas tensiones que Ricardo Edwards utiliza para evocar su inserción en el mundo contemporáneo. Su carátula para el disco de Joey Badass (Jo-Vaughn Virginie Scott), en la grafía publicitaria, Joey Bada\$\$, rapero de nuevayork, artista de música urbana con un amplio récord promocional en el hip-hop, figura emblemática entre los millennials; pone en valor las cualidades de su imagen pública a través del peinado, y el vestuario, empleando ciertos recursos visuales de impacto pop, y los propios de la música que lo identifica al situar la figura ante un fondo geometrizado de edificios y rascacielos, en los que algunos semejan bocinas de alta potencia para amplificarla en plazas y espacios ciudadanos.

La carátula para el album Lilly of da Valley (Easy Star Records, New York, 2017) del cantante jamaicano de reggae Jessey Royal, muestra otro modo de construir el sentido. Un paisaje tropical se representa a manera de tondo tras el rostro de su imagen de hom-

bre negro con dreadlocks, pecho desnudo y tatuado. Ese paisaje, como aureola, parece deificarlo con los atributos de su propio contexto y aportarle un poder simbólico a una identidad procedente de las zonas de la exclusión social y la marginalidad, lo que encarna una forma de contrapoder desde lo subalterno. Esos juegos de apropiaciones e inversiones significan una postura crítica de Ricardo Edwards ante las aflicciones humanas por tensiones pasadas y aún presentes. Un motivo de oro, como una flor, cuelga de la cadena del cantante, y por su ubicación central sobre el pecho, adquiere gran fuerza visual.

Recursos como la superposición e intercalación contribuyen a crear una hibridez a la manera en que la distingue Homi Bhabha, lo que significa en la obra de Edwards poner en diálogo tiempos visuales de un espacio cultural moderno y atávico a la vez para generar los intersticios visuales por donde emergen las aflicciones simbólicas de las asimetrías y alienaciones que construyen una historicidad-transhistórica. (Cfr. Bhabha, H.1994 El lugar de la cultura p.17). Este asunto en *Golden Culture* (2015), adquiere la relevancia de una poética artística del autor, al poner en tensión el juego de relaciones entre el rostro, el gesto y el poder. En primer plano, anillos, cadena y reloj dorados sobre el cuerpo negro que se diría más fotografía que pintura, validan la autoridad simbólica del preciado color que resulta cuestionada -a la vez- por el signo que la figura realiza con la mano, signo de burla y desobediencia.

Es en esa dinámica de contradicciones donde el artista dimensiona un universo visual ante las aflicciones sociales, en el cual se incluye y autorrepresenta para dar mayor legitimidad y sentido de pertenencia a un tiempo y a un lugar. Cuando la máscara (también dorada) se desplaza en *My dream Nesbeth* (Entertainment Soul, Album Reggae Gold 2016) para mostrar el rostro del músico, ataviado con traje militar y dreadlocks, todo un juego de poderes se entrelaza en esos varios camuflajes, que muestran y ocultan identidades superpuestas, entre ellas la máscara misma, un león, por demás, un atributo de poder en la cultura rastafari que refiere la Etiopía de Haile Selassie. La posición frontal de sus personajes en las obras mencionadas, es un acto de sinceridad crítica hacia la búsqueda de un observador que interpele el sentido, y que advierta la intensa potencialidad del gesto y el cuerpo en todas sus ambivalencias, los que se muestran ajenos a toda complicidad con una historia de aflicciones en el cuerpo social, donde las subjetividades y los discursos se expresan en una relación de tensiones con el poder que habita en los propios géneros musicales que difunden estos álbumes.

En *Expectation*, se muestra una postura de desobediencia, con actitud provocadora, en un entorno urbano. El artista sitúa su propia imagen en un sitio donde se prohíbe tirar basura. Su vestimenta de camisa “tropicalmente” estampada y abierta, su jean graffiado y la pistola en mano, parecen referir visualmente una confrontación entre lo que se enuncia en la consigna escrita y lo que se aprecia, pues la figura parece remitir a otra forma residual de la sociedad con postura en acecho y empaque de marginalidad y violencia. A todas luces una imagen

demoníaca con los tarros en contraste sobre un fondo de luna llena. En esta, como en otras obras del autor resultan muy interesantes las atmósferas de vaciamiento que rodean sus personajes, cargadas de una profunda ambigüedad por los silencios provocadores que se generan en la composición visual, lo que a su vez concentra toda la atención en las expresiones, las actitudes y los valores que se proyectan desde las imágenes: los rostros, los cuerpos y su gestualidad, todos alusivos a las intenciones artísticas de resaltar un conflicto de base humana y social, que evoca una expresión de resistencia, en la que se distingue la soledad de los representados, situados de perfil – como en esta pieza –, en cierta pose evasiva.

Violencia-Represión y Poder constituyen un triángulo de fuerza en la obra de Edwards. Las posturas de sus figuras, su gestualidad, la aparición de diversas formas de armamento como sables o pistolas, con combinaciones de rostros de hermosas mujeres negras con trenzados de colores, y otros encantos como dorados aretes y narigueras. Contrasta sensiblemente con la figura de un policía cubierto con la máscara de un cráneo con cuernos y también tatuajes dorados y manchas de sangre en su camisa, inmerso en un líquido, un agua estancada e inmóvil que lo cubre hasta la cintura. Una sensación de fijeza simula una forma de naufragio, que impide el desplazamiento y neutraliza los movimientos, quizás como revelación de otros modos de aflicción en el plano psicosocial.

El artista ha dicho: “Mi principal inspiración proviene de mi cultura y la exploración de mis propios pensamientos oscuros”. (<http://www.wel-hous.com/designart/ricardo-edwards-illustrations/>). Si algo hay de sí mismo en esos retratos tan particulares, en la obra que presenta para esta propuesta curatorial y crítica de Small Axe, es justo el artista, su contexto y sus memorias las que se muestran con mayor intensidad. Un susto por ahogamiento cuando tenía 15 años y nadaba con sus primos más allá de los arrecifes, ha quedado guardado en sus recuerdos. Y quizás con intenciones o no, el agua vuelve a estar y a aparecer en sus obras. Pero sin dudas, para el artista se trata de mucho más, pues dice: “la situación puede ser exactamente la misma en la tierra seca...ud. puede ahogarse en las mismas calles. Este entorno te hace o te rompe. He visto demasiados jóvenes ahogarse aquí ... circun-

stancias, ambiente, influencia, educación, falta de recursos, violencia, la lista continúa...” (The situation is exactly the same in dry land, there is not difference...you can drown in these same streets. This environment makes or breaks you. I’ve seen too many youths drown out here...circumstances, environment, influence, upbringing, lack of resources, violence the list goes on...” Edwards, R. “Notes”, 2018).

El cuerpo social es el espacio metafórico para construir las analogías simbólicas que adquieren connotaciones políticas y culturales según la poética del artista. Todo le sirve para mirar críticamente su entorno y elaborar sus formas simbólicas de reflexión ante lo que ha dicho “es un sistema corrupto...Cuando te enfrentas a una oscuridad abrumadora, a menudo te vuelves la misma oscuridad.” (“The system is corrupt...When faced overwhelming darkness often you become that same darkness” “Notes”, Edwards, R, 2018)

Con el título *Pirate Bwoy*, espacio y contexto se hacen protagonistas de su imaginario visual, y así se expresa desde el propio enunciado de la obra pues la piratería remite al Caribe como su lugar de excelencia a través de los siglos, y en particular -piensa Edwards- a los que ocupaban Port Royal durante la colonia en la isla de Jamaica; *bwoy* como se notará, aparece escrito con la grafía propia del créole anglo de las islas con ascendencia del lenguaje rasta. En fin, toda una declaratoria.

Sus vivencias y experiencias pasan por la mirada única y singular de un artista que habita su espacio de manera muy sensible: “La mayoría de las veces, escapar de tu realidad parece casi imposible”, ha dicho. A la manera del sujeto foucaultiano (Cfr. Foucault, M. 2006 *La arqueología del saber*. p. 11), el artista se sitúa ante el acontecimiento de su propia existencia, y lo asume, como lo explicara el filósofo francés, sin ninguna linealidad o sucesión narrativa sino desde la zona sensible de las fracturas y los quiebres. *Pirate Bwoy* envía a las realidades y conflictos de un contexto donde emergen las aflicciones que permean al artista hasta la contemporaneidad desde la perspectiva de lo local y personal, de la intrahistoria que habita en los afectos de su propia experiencia. En ello, Gilles Deleuze, distingue el sentido “esquivo” del acontecimiento a todo presente, y precisa que por eso se muestra “neutro, ni general ni particular, eventum tantum...”; o, mejor sin otro presente que “el del instante móvil que lo representa”. (Deleuze, G. *Lógica del sentido*, www.philosophia.cl p. 110) En ese universo visual,

esta obra muestra valores estético-artísticos muy significativos.

En una composición de formato rectangular orientado verticalmente. Un elemento central convoca al espectador. Un bote rústico anclado y un joven sentado en su interior, constituyen los esenciales puntos de atención en medio de un panorama de aguas serenas, opacas, sin ninguna transparencia. Todo remite a un momento de singular quietud que desestabiliza la mirada y la confronta con esa inmovilidad turbadora. En esas dicotomías la pieza entrelaza un estado emotivo de desconcierto.

Todo lo objetual es sencillo y humilde, todo viene de la vida que el artista habita y es eso, ha dicho Edwards, lo que hace su obra real para él, es lo más “honesto que sé hacer” (“it’s the more honest thing I know how to do” Edwards, R “Notes”, 2018), lo que aporta una dimensión ética en su modo de actuación creadora y en su poética artística. En las notas del autor a las que he hecho referencia, el artista puso todo interés en revelarme – y así lo hago a los lectores – todo lo que de la realidad de su entorno entró a esta obra. “no de manera literal” – precisa – sino para expresarlo “como lo siento”. A partir de imágenes fotográficas, me trasladó hasta el sitio de pescadores situado a cinco minutos de la playa donde creció. Agradezco a Edwards esta posibilidad de llegar en ese viaje visual hasta su espacio de vida que resultó imprescindible para penetrar a su imaginario artístico y en particular a la obra *Pirate Bwoy*.

En esas imágenes aparecían los botes sencillos con enseres de pesca, casas pequeñas de comunidades costeras, toda una cultura de borde marítimo caracterizada por medios rudimentarios para las condiciones de supervivencia a partir de la relación con el entorno. El bote, como la casa – ha dicho Edwards – es la representación de dónde eres...” el inicio de una historia”, que el autor diferencia de la Historia, en mayúsculas. (The boat is a representation of where you’re from...like home. The beginning of a story. HISTORY “Notes” Edwards, R, 2018) Todo ese universo habla de quiénes somos en tanto cómo somos y cómo se habita el espacio de una condición social.

Todo ello se refuerza con los atributos que porta el “pirate boy”, con la simplicidad de su vestimenta y el vacío del bote en todo su interior. Se destacan entonces su corona y el arma que lleva en su mano. La primera, realizada con pedazos de materiales reciclados, fragmentos de latas con brillo y chapas de botellas, todo integrado y llevado con honor. El arma, una pistola de madera, como la suelen hacer los niños en los territorios de la pobreza para imaginar sus juegos de policías y ladrones, realizar persecuciones y buscar escondites donde no ser alcanzados por las “balas” de esas fantasías violentas. Todo un imaginario proveniente de la cultura popular, de las tradiciones artesanales y la capacidad creativa de los espacios subalternos, que recrean y reproducen elementos del poder, tanto simbólicos como reales, con los que habitan y coexisten.

Lo interesante en *Pirate bwoy* es el modo en que el niño solitario en un bote anclado en el mar, lleva esos atributos: en su cabeza, sobre los hombros encorvados y desnudos porta la corona que alegóricamente se muestra ajena a toda expresión de autoridad; mientras que la pistola se hace flácida en su mano, quizás cansada, para definir una situación de desencanto nostálgico que se aprecia en su propio rostro, su gestualidad y actitud. Todos esos contrastes hacen la obra enigmática. Y el artista elabora la relación simbólica: “Imagina estar varado en el mar y el único recurso que tienes para sobrevivir es un arma. No lo logras. Es lo mismo cuando estás varado en el guetto (Imagine being stranded at the sea and the only resource you have to survive is a gun. YOU DON’T. It’s the same thing when you’re stranded in the ghetto. “Notes” Edwards, R, 2018). La pieza es una propuesta para descifrar, una imagen de soledad que trastorna aún más por la edad de la figura representada al ser parte de las potenciales víctimas, las más sensibles del orden social establecido con sus impactos de exclusión y marginalidad. En ese campo semántico de las aflicciones, esta obra emite un grito silencioso con valor de denuncia social.

El mar donde está anclado el bote de este niño pirata, no es ni el paradisíaco-azul turquesa de las imágenes turísticas ni el tenebroso y bravío que devora a los migrantes ilegales, temas -ambos-tan frecuentes en los imaginarios artísticos insulares. Resulta fundamental la vista elegida por el artista, que allana la imagen para permitirnos abarcarla en su totalidad desde un punto superior que parece mirar la escena desde el cielo. La obra, ha dicho el artista, tuvo su primera versión en un dibujo representado según una visión paisajística en tres cuartos, en la que se aprecia el bote y el joven de manera lateral en un formato de composición apaisado. Sin embargo, consideró modificar ese panorama en la obra pictórica “*Pirate bwoy*” porque, “Yo quería ilustrar la perspectiva de Dios”. (“I wanted to illustrate a perspective of God”. “Notes” Edwards, R, 2018).

Se trata de una perspectiva espiritual como aparece enunciada ya desde los textos bíblicos (Pablo refiriéndose a la aflicción decía que “ produce...un cada vez más excelente y eterno peso de gloria; no mirando nosotros las cosas que se ven, sino las que no se ven, pues las cosas que se ven son temporales, pero las que no se ven son eternas” Corintios 2:14: versículo 17.), que si bien adquiere expresiones singulares en Jamaica y en el pensamiento religioso rasta; se trató de un signo en el acto de creación de un espacio alegórico para la existencia de la imagen como lo expresa el artista; lo que supone un enfoque y un punto de vista comprometido con el universo de creencias de una mediación divina que contribuye simbólicamente a la noción de temporalidad- intemporalidad que se genera y provoca a partir de la fe. Y entonces el artista se pregunta “si las cosas serán así para siempre... [pues] la mayoría de las veces, escapar de tu realidad parece casi imposible”.