



Las parografías y sus ensamblajes: los casos de la Nueva Banda de la Terraza y La Parresía

Tatiana Andrea Gómez Henao

Tesis de maestría presentada para optar al título de Magíster en Estudios Socioespaciales

Asesor

Juan Camilo Domínguez

Magister en Estudios Socioespaciales

Universidad de Antioquia

Instituto de Estudios Regionales

Maestría en Estudios Socioespaciales

Medellín, Antioquia, Colombia

2024

Cita	(Gómez Henao, 2024)
Referencia	Gómez Henao, T. (2024). <i>Las paragrafías y sus ensamblajes: los casos de la Nueva Banda de la Terraza y La Parresía</i> [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



Maestría en Estudios Socioespaciales, Cohorte VIII.

Grupo de Investigación Estudios del Territorio.

Instituto de Estudios Regionales (INER).



Centro de Documentación Instituto de Estudios Regionales (INER)

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Dedicatoria

A mi familia.

Agradecimientos

A La Parresía, por su aguante y resistencia social y colectiva, por su apertura, las conversaciones compartidas y por llevar a las calles el grito latinoamericano.

A La Nueva Banda de la Terraza, en especial a Estefanía y Juan David, por permitirme conocer lo más íntimo de su acción de lucha y resistencia.

A mi asesor, Juan Camilo, por su rigurosidad y creatividad académica y por estar siempre dispuesto a acompañar con apañe y compromiso cada paso de este proceso.

Tabla de contenido

Resumen	8
Abstract	9
1 Introducción	10
1.1 Construcción del objeto de investigación	10
2 Enfoque Conceptual	13
3 Despliegue Metodológico	15
3.1 Matriz.....	15
3.2 Entrevistas interobjetuales.....	16
3.3 Visitas a los espacios donde se diseñó o se llevó a cabo la parografía.....	17
3.4 Ciberespacio	17
4. Presentación de Resultados	19
5 Capítulo 1: La parografía de La Nueva Banda de la Terraza	21
5.1 ¿Qué es La Nueva Banda de la Terraza?.....	21
5.2. Algunas casas del ensamblaje parográfico	28
5.2.1. <i>Casa 1: la casa de Estefanía</i>	28
5.2.2 <i>Casa 2: la casa de Juan David</i>	42
5.3 La calle y la acción parográfica de La NBT	68
6 Capítulo 2: la parografía de La Parresía.....	71
6.1 ¿Qué es La Parresía?.....	71
6.2 La red parográfica de La Parresía.....	72
6.2.1 <i>La manada</i>	76
6.3 Lugares de propagación.....	77
6.3.1 <i>La calle</i>	77
6.3.2 <i>Instagram</i>	85
6.3.3 <i>Los Museos</i>	87
6.4 Ensamblaje parográfico de La Parresía	88
6.4.1 <i>Reproducción: lo digital</i>	89
6.4.2 <i>Producción: taller</i>	92

6.4.2 <i>Calle - propagación de la gráfica</i>	111
7 Capítulo 3. Análisis Comparativo de los Ensamblajes Parográficos	131
7.1 Origen y responsabilidad: ¿Quiénes?	131
7.2 Colaboradores: ¿Con quiénes?	132
7.3 Voluntarios y ejecutantes.....	133
7.4 Lugares y actantes del ensamblaje.....	134
8 Conclusiones	144
Referencias bibliográficas	145

Lista de figuras

Figura 1 “Si Hay Injusticia Hay Paro #28A”, Proyección Coltejer	22
Figura 2 “Únete al Paro”, Proyección Parque de Bolívar	23
Figura 3 “Mentir para Gobernar”, Proyección Laureles	24
Figura 4 “Uribe Calavero”, proyección en árboles	25
Figura 5 Conformación de La Nueva Banda de la Terraza.....	26
Figura 6 Balcón y su visual, casa de Estefanía	30
Figura 7 Vista desde la ventana del salón comedor, casa de Estefanía.....	31
Figura 8 Primera representación del ensamblaje paragráfico, vista lateral izquierda, casa de Estefanía	33
Figura 9 Primera representación del ensamblaje paragráfico, vista lateral derecha parte superior, casa de Estefanía	34
Figura 10 Primera representación del ensamblaje paragráfico, vista lateral derecha parte inferior, casa de Estefanía	35
Figura 11 Primera representación del ensamblaje paragráfico, vista trasera, casa de Estefanía ..	36
Figura 12 Primera representación del ensamblaje paragráfico, vista superior, casa de Estefanía	37
Figura 13 Segunda representación del ensamblaje paragráfico, vista lateral derecha, casa de Estefanía	38
Figura 14 Segunda representación del ensamblaje paragráfico, vista lateral derecha diagonal, casa de Estefanía	39
Figura 15 Segunda representación del ensamblaje paragráfico, vista trasera, casa de Estefanía .	40
Figura 16 “La verdad es una mirada sincera”, casa de Estefanía.....	41
Figura 17 Vista aérea del Edificio Cibeles, Parque de Bolívar	44
Figura 18 Vista de la terraza de la casa de Juan David.....	46
Figura 19 Proyección de imágenes alusivas a los abusos a menores de edad cometidos por sacerdotes	48
Figura 20 Proyección vertical, nuevos formatos de proyección	50
Figura 21 Juego de proyección entre espacios del edificio.....	50
Figura 22 Vista desde el interior del cuarto de Juan David	52
Figura 23 Ensamblaje, casa de Juan David.....	53
Figura 24 Prueba técnica inicial, Juan David organizando el enfoque del proyector	55
Figura 25 Prueba técnica inicial, revisando la proyección en el muro (tamaño y ángulo)	56
Figura 26 Vista lateral del ensamblaje donde se muestra el ángulo del video beam logrado por los libros	57
Figura 27 Vista de las imágenes elegidas en el computador.....	58
Figura 28 Proyección de imagen en el muro de un edificio cercano	59
Figura 29 Ensamblaje paragráfico, terraza del Edificio Cibeles.....	60
Figura 30 Proyección en la terraza más alta del edificio (durante la pandemia)	65
Figura 31 Juntanza entre los parches Ed. Santa Clara y Ed. Cibeles	66
Figura 32 Ubicación del Edificio Santa Clara y el Teatro Lido.....	67
Figura 33 Ubicaciones de los Ed. Cibeles y Ed. Santa Clara y algunos muros de proyección.....	67
Figura 34 Proyección en patrulla de la Policía en medio de una marcha	69

Figura 35	Proyección en muro verde del Parque San Antonio durante una marcha.....	70
Figura 36	Configuración de La Parresía	74
Figura 37	Conexión trasandina	75
Figura 38	Comunicado 1, apoyo al taller La Parresía.....	76
Figura 39	Convocatoria en Ciclada Punk.....	77
Figura 40	Carteles de La Parresía sobre tags urbanos.....	78
Figura 41	Transeúntes observando carteles en columna del Metro en el sector Parque Berrío....	79
Figura 42	Mapa de intervenciones gráficas de La Parresía.....	80
Figura 43	Mapa de intervenciones gráficas de La Parresía, zona sur	81
Figura 44	Taller móvil en la 4 sur	82
Figura 45	Mapa de intervenciones gráficas de La Parresía, zona centro	83
Figura 46	Mapa de intervenciones gráficas de La Parresía, zona norte.....	84
Figura 47	Cartelismo en el Oriente Antioqueño	85
Figura 48	Atacando el muro.....	86
Figura 49	Cartelismo y manada	87
Figura 50	Exposición La Parresía (MAMM).....	88
Figura 51	Fotografía en Photoshop para proceso de intervención en líneas negras	90
Figura 52	Resultado de la misma imagen después de la intervención.....	91
Figura 53	Imagen quemada en el marco serigráfico	92
Figura 54	Sede Social - Urbanización Brisas de San Diego, Red de Mujeres Populares	93
Figura 55	Ubicación del taller en el Valle de Aburrá	94
Figura 56	Intervenciones en la pared y disposición de herramientas.....	95
Figura 57	Disposición de materiales en la mesa	96
Figura 58	Tendedero para proceso de secado	96
Figura 59	Creación de marcos y enmallado.....	98
Figura 60	Resultado final del proceso de enmallado	98
Figura 61	Proceso de emulsiónado de la malla.....	100
Figura 62	Lavado de marco después de revelado 1	102
Figura 63	Lavado de marco después de revelado 2	102
Figura 64	Lavado de malla emulsionada con cloro para reutilización.....	104
Figura 65	Impresión de cartel a cuatro manos	106
Figura 66	Cartel despegándose del marco serigráfico	107
Figura 67	Estampación final en proceso de secado	107
Figura 68	Estampación en camisetas	108
Figura 69	Proceso de impresión digital.....	109
Figura 70	Carteles en impresión digital pegados en la calle	109
Figura 71	Impresión digital por partes de la serie “Parásitos”	110
Figura 72	Serie “Parásitos” pegada en uno de los muros de la ciudad	111
Figura 73	La Parresía en la calle	112
Figura 74	La Parresía en marcha realizada en el centro de la ciudad	113
Figura 75	La Parresía interviniendo muro de la ciudad en la noche	114
Figura 76	Bicicleta con canasta plástica	115
Figura 77	Bicicleta con tarro de engrudo amarrado en parrilla trasera.....	116

Figura 78 Bicicleta adaptada con canasta y alforjas para cargar materiales	117
Figura 79 Espacio de reparación para bicicletas dentro del taller.....	118
Figura 80 Cartel de la serie “Bike Punk” en pared de la ciudad	119
Figura 81 Diseño de la serie “Bike Punk” en camiseta.....	119
Figura 82 Cuerpos en movimiento a la par de la gráfica	120
Figura 83 Persona llevando carteles en la espalda	121
Figura 84 Carteles en la espalda.....	122
Figura 85 Transportando marcos en la espalda.....	123
Figura 86 Pega de carteles a la altura del rostro.....	124
Figura 87 Carteles dañados por terceros	124
Figura 88 Muro pintado completamente de blanco en donde antes había carteles	125
Figura 89 Apoyo en reja de ventana para ganar altura.....	126
Figura 90 Apoyo en estructura que sobresale de un muro para ganar altura	126
Figura 91 Torre humana para ganar altura.....	127
Figura 92 Integrantes de La Parresía con balde de engrudo	128
Figura 93 Engrudo en botellas plásticas.....	129
Figura 94 Uso de extensor y rodillo para pegar carteles en altura	130
Figura 95	130
Uso de extensor y rodillo para pegar carteles en altura 2.....	130
Figura 96 Distancia topológica en La NBT	135
Figura 97 Distancia topográfica en La Parresía	135
Figura 98 Huella parográfica 1 de La Parresía.....	141
Figura 99 Desaparición de huella parográfica en YouTube, 2024.....	141
Figura 100 Desaparición de huella parográfica en el blog Caos Disfuncional	142

Resumen

Esta investigación examina la producción de gráficas urbanas de La Nueva Banda de la Terraza (La NBT) y La Parresía durante el Paro Nacional de 2021 en Medellín, desde la perspectiva de la Teoría del Actor-Red de Bruno Latour, complementada con las ideas de Timothy Morton y Michel Lussault. El estudio profundiza en el papel de los objetos, actantes y ensamblajes en las acciones parográficas de ambos procesos.

Desde el punto de vista metodológico, se emplearon herramientas innovadoras como entrevistas interobjetuales y matrices de círculos concéntricos, que permitieron identificar actores humanos y no humanos, así como los tiempos y espacios de producción. Además, se realizaron visitas de campo y análisis del ciberespacio, explorando plataformas como Instagram, YouTube y Google Maps. Estas estrategias facilitaron la identificación de las diferencias y similitudes entre los procesos estudiados. Mientras La NBT operó de forma descentralizada, articulando nodos independientes mediante herramientas digitales, La Parresía centralizó su producción en un taller físico, utilizando técnicas como la serigrafía y promoviendo la interacción comunitaria. Ambos procesos combinaron medios análogos y digitales para amplificar sus parografías, dejando huellas tanto en espacios urbanos como en el ámbito virtual.

La investigación destaca la interacción entre personas, objetos y tecnologías, subrayando la capacidad de estos ensamblajes para articular luchas colectivas y creativas, que dieron forma a un momento clave de resistencia. Así, se evidencia el potencial de transformación social mediante la articulación entre actores humanos, objetos y tecnologías.

Palabras clave: parografía, ensamblaje parográfico, red parográfica, actante, La Parresía, La Nueva Banda de la Terraza

Abstract

This research analyzes the production of urban graphs in La Nueva Banda de la Terraza (La NBT) and La Parresía during the 2021 National strike in Medellín. We analyzed them from the perspective of Bruno Latour's Actor-Network theory, complementing the analysis with the ideas of Timothy Morton and Michel Lussault. The study examines the role of objects, actants, and assemblages in what we've called parographic actions of the urban graphs on both sites.

We use a methodological approach that incorporates innovative tools such as inter-object interviews and concentric circle matrices, allowing us to identify human and non-human actors and the times and places of production. Additionally, we conducted field visits and analyses of cyberspace to investigate platforms such as Instagram, YouTube, and Google Maps. These strategies allowed us to identify differences and similarities between the studied processes. While La NBT operated in a decentralized manner, connecting independent nodes through digital tools, La Parresía centralized its production within a physical workshop, utilizing techniques like silkscreen printing and fostering community interaction. Both processes integrated analog and digital media to amplify their parographies, leaving their mark in urban spaces and the virtual realm.

The research highlights the interplay between people, objects and technologies, emphasizing the capacity of these assemblages to articulate collective and creative struggles, shaping a critical moment of resistance. Thus, the potential for social transformation through the articulation of human actors, objects and technologies is evident.

Keywords: parography, parographic assembly, parographic network, actant, La Parresía, La Nueva Banda de la Terraza

1 Introducción

Entre 2019 y 2021, en Colombia se presentaron una serie de movilizaciones sociales y luchas populares en las que participaron diversos actores: indígenas, mujeres, estudiantes, centrales obreras, campesinos, comunidades LGBTIQ y la clase media, entre otros. En 2019, el descontento frente al gobierno del presidente Iván Duque Márquez, los incumplimientos en la implementación del acuerdo de paz con las FARC-EP y los asesinatos sistemáticos de líderes y lideresas sociales, ambientales y excombatientes firmantes del acuerdo, motivaron las primeras protestas. En 2020, las profundas inequidades del país se agudizaron debido a las consecuencias sociales, económicas y de salud pública ocasionadas por la pandemia de COVID-19. El confinamiento y la crisis económica dejaron a muchas personas, especialmente aquellas familias que viven del ingreso diario, enfrentando hambre y precariedad, lo que incentivó jornadas de movilización incluso en medio del confinamiento. Para 2021, los jóvenes fueron los principales protagonistas de las movilizaciones, marcando un proceso de resistencia que no se había visto en años. El detonante fue la propuesta de reforma tributaria del gobierno de Duque, aunque las protestas también reflejaron demandas históricas y mucho más amplias.

Durante este período, las artes y las manifestaciones gráficas tomaron un gran protagonismo, aportando creatividad y dinamismo a los centenares de plantones, encuentros, marchas y demás actividades convocadas en el marco de la protesta social. Se utilizaron diversos formatos y técnicas, tanto análogas como digitales, en la reproducción gráfica dentro de la movilización social: xilografía, litografía, serigrafía, estencil, muralismo y proyección digital (Caos Disfuncional, 2021).

1.1 Construcción del objeto de investigación

Las artes gráficas en los escenarios políticos han sido estudiadas desde diversas perspectivas y áreas de conocimiento, evidenciando su multidimensionalidad y relevancia en la construcción de discursos sociales y políticos. Desde la antropología y la sociología, se ha indagado en las prácticas del grafiti y el muralismo como formas de resistencia, explorando cómo estas intervenciones gráficas desafían las dinámicas de poder y las desigualdades de género, como en el

caso de las investigaciones centradas en el papel de la mujer en el grafiti urbano (Morales, 2019). Por otro lado, desde la comunicación y los estudios críticos del discurso, se han analizado los murales y grafitis como narrativas visuales que construyen memoria colectiva y representan la lucha social, explorando sus significados políticos y su capacidad para articular voces marginales en el espacio público (González, 2021). Además, la intersección entre educación y comunicación ha permitido entender estas expresiones gráficas como herramientas educomunicativas que facilitan la difusión de mensajes políticos y sociales, integrando teorías sobre la movilización social, la protesta y la acción política (Ariza y Caballero, 2022). Asimismo, investigaciones como la de Ariza, Tapiero y Trujillo (2021) ya se han interesado por interpretar los significados de las experiencias de la acción política y alternativa de los jóvenes en el marco del Paro Nacional 21N en la ciudad de Bogotá, identificando las experiencias de participación política, los cambios en ellas y la comprensión de los significados de nuevos escenarios de socialización y acción política.

Como vemos, aunque diversas disciplinas ya se han acercado al estudio de las artes gráficas urbanas en escenarios de movilización política, hasta ahora no se ha presentado un estudio que destaque la relevancia de los objetos, su red de relaciones e interacción entre actores, tiempos y espacios que surgen dentro de estas prácticas. Este ejercicio investigativo representa una oportunidad para establecer un diálogo teórico y empírico entre los estudios socioespaciales y la producción de gráficas urbanas en el contexto de la movilización social.

Esta investigación tiene como objeto dos procesos gráficos de la ciudad de Medellín que, durante las jornadas de movilización del Paro Nacional de 2021, realizaron intervenciones gráficas. Por un lado, está La Nueva Banda de la Terraza, con su proyección de imágenes expandidas en formato digital y, por el otro, La Parresía, con su acción gráfica centrada en el cartelismo a través de la serigrafía.

Existen varias motivaciones que llevaron a elegir estos dos procesos gráficos como objeto de estudio: la primera y fundamental es el gusto de quien escribe por la imagen, su producción y difusión en el espacio público, de ahí que se haya seguido con mucho interés las imágenes que se generaron en el marco del paro del 2021 en la ciudad de Medellín. Las imágenes que más recordación o impacto generaron fueron realizadas mediante tres prácticas principales: el grafiti, el cartelismo y la proyección de imágenes expandidas en formato digital; cada una de ellas tuvo

detrás un colectivo o grupo de personas que las realizaron, Fuerza Gaffiti, La Parresía y La Nueva Banda de la Terraza respectivamente.

Al intentar emprender la investigación alrededor del graffiti, se enfrentaron dos grandes desafíos: el primero, muchas de sus materialidades y el propio colectivo Fuerza Graffiti al iniciar esta investigación ya se habían desensamblado. El segundo, intentar seguir el rastro y reconstruir la red considerando lo anterior era un trabajo muy extenso que imposibilitó incluirlo como caso de estudio. Mientras que, en el caso de los otros dos procesos gráficos, estaban disponibles tanto las materialidades como los humanos quienes todavía estaban articulados y mostraron interés y apertura para participar de esta investigación.

El acercamiento a estos dos procesos gráficos tendrá como punto de partida los enfoques teóricos de Bruno Latour, Timothy Morton y Michel Lussault.

2 Enfoque Conceptual

A partir de Latour (2005) se buscó reconstruir los ensamblajes que posibilitaron la acción parográfica de los procesos gráficos de nuestro interés y seguir el rastro de los agentes no humanos, lo que permitió identificar la red en la que estaban inmersos. Este enfoque conceptual terminó también siendo útil para la construcción metodológica, en la medida en que, como veremos más adelante, la pregunta por los actantes se terminó utilizando para lo que llamaremos las “entrevistas interobjetuales”. Morton (2018) permitió dos cosas fundamentalmente: la primera, entender el cuerpo como un objeto o actante que está al mismo nivel ontológico que el resto de los objetos o actantes; la segunda, que justamente por eso se podría hablar de una interobjetividad en el marco de los procesos gráficos y sus ensamblajes. Los aportes de Lussault (2015) contribuyeron en la investigación a la comprensión de distancia y proximidad entre todos los actantes y espacios necesarios para la configuración de los ensamblajes parográficos.

Teniendo este marco conceptual general, para el caso de La Nueva Banda de la Terraza (La NBT), esta investigación reconstruyó lo que llamaremos dos “casos-casas”. Como veremos detalladamente, La NBT es un proceso gráfico conformado por varias personas localizadas en diferentes casas de la ciudad de Medellín y logramos adentrarnos en dos de las más significativas: la casa de Estefanía y la casa de Juan David. A partir de estos dos casos, también se logró reconstruir la red general de lo que se llama La NBT. Por su parte, para el caso de La Parresía, la reconstrucción se hizo a partir de dos espacialidades: el taller y las calles.

Ambos casos (La NBT y La Parresía) se comprendieron a partir de dos conceptos construidos para esta investigación: parografía y ensamblaje parográfico. Por parografía entenderemos a todas aquellas acciones gráficas producidas, reproducidas y desplegadas durante el Paro Nacional de 2021. Este es un término que permitiría indagar por otros procesos gráficos, tales como el grafiti, el muralismo, la xilografía, entre otros, producidos en el contexto de dicha movilización. Por ensamblaje parográfico, entendemos el entramado de actantes, es decir, objetos y personas que fueron necesarios para la producción (armado) y dispersión-propagación de las parografías. El análisis de este ensamblaje puede dividirse en dos momentos:

- **Momento de armado:** este corresponde al momento de selección, disposición y organización de todos los actantes necesarios para la producción de las gráficas al interior de los lugares de producción (casas o taller).
- **Momento de dispersión-propagación:** hace referencia a la selección, disposición y organización de todos los actantes necesarios para el despliegue y propagación de las parografías en las calles y el ciberespacio.

3 Despliegue Metodológico

Los mismos referentes conceptuales y teóricos ayudaron a construir la ruta metodológica implementada en esta investigación cualitativa. La pregunta por los objetos (actantes, agentes no humanos, cuerpos) no solo representa un elemento central en la indagación, sino también un gran reto metodológico. En este sentido, fue necesario indagar por otras metodologías y la transformación de algunas para lograr los resultados que veremos más adelante. A continuación, se mencionarán las diferentes estrategias metodológicas de esta investigación.

3.1 Matriz

Está inspirada en la propuesta original de la matriz de círculos concéntricos de Suzanne Lacy que presta atención a los métodos colaborativos empleados en la producción de arte relacionado con el activismo y el espacio público. Esta matriz busca identificar a las diversas personas y elementos involucrados en la producción de las obras. Para el análisis de las parografías, no solo se hizo seguimiento a las personas participantes en los diferentes momentos del ensamblaje paragráfico, sino a los actantes, lugares y tiempos que estuvieron involucrados en su desarrollo. De ahí que esta matriz ayudara a definir e identificar:

- **Origen y responsabilidad:** el núcleo de las personas al interior de cada proceso gráfico de La NBT y La Parresía.
- **Colaboradores:** personas que, sin pertenecer o estar directamente involucradas en estos procesos gráficos, hicieron posible su acción mediante la donación o el aporte de gráficas a La NBT y La Parresía.
- **Voluntarios:** personas que, aunque no forman parte de los procesos gráficos, contribuyeron de manera directa o indirecta al despliegue y propagación de la parografía de La NBT y La Parresía.
- **Actantes:** identificación de cada uno de los objetos necesarios en cada uno de los momentos del ensamblaje paragráfico tanto para La NBT como para La Parresía

- **Lugares:** todos los espacios involucrados como casas, calles, muros, taller y el ciberespacio, tanto en el momento de armado como en el de dispersión-propagación de la parografía de La NBT y La Parresía
- **Tiempos:** los diferentes tiempos requeridos para la producción y dispersión-propagación de la parografía, así como la huella que estas intervenciones dejaron en los diversos lugares de propagación-dispersión por La NBT y La Parresía.

Esta matriz sirvió como referente para no perder de vista los elementos a seguir y revelar en cada herramienta de recolección de información, así como para la estructuración de este informe final.

3.2 Entrevistas interobjetuales

Las entrevistas suelen centrarse en preguntarle al entrevistado lo que recuerda, las definiciones, las percepciones o el papel de los otros humanos involucrados en el objeto de investigación que se está indagando. Dado que para esta investigación seguir los objetos, sus ensamblajes y redes eran el centro del interés investigativo, las preguntas estuvieron orientadas a entender el papel de los objetos en el proceso parográfico, es decir, cuáles objetos estuvieron en interacción, su procedencia y la función que cumplían dentro del ensamblaje parográfico. A la par, se indagaba por la red de actores humanos que también estaban inmersos en la red de dichos ensamblajes.

Este tipo de entrevistas, que las hemos definido como entrevistas interobjetuales, tuvieron un efecto muy positivo en el acercamiento a todos los humanos entrevistados, ellos advertían, por ejemplo, que nadie se había interesado hasta ahora por indagar acerca de los objetos y esto les causaba sorpresa, curiosidad, interés y modificaba completamente la disposición para responder las preguntas, porque justamente estas dejaron de hacerse en una disposición entrevistador-entrevistado y pasaron a realizarse a la par de que los entrevistados hicieran uso de diferentes objetos para intentar reproducir los ensamblajes parográficos.

Estas entrevistas se desarrollaron de manera individual a dos integrantes de La NBT, Estefanía y Juan David y de manera colectiva para La Parresía.

3.3 Visitas a los espacios donde se diseñó o se llevó a cabo la paragrafía

Algunas de las entrevistas interobjetuales se llevaron a cabo en los lugares donde se desarrollaron los momentos de armado y de dispersión-propagación del ensamblaje paragráfico. En el caso de La NBT, se visitó una de las principales casas de activación de su paragrafía en 2021: la casa de Estefanía. Esta visita permitió conocer tanto el lugar como los elementos disponibles dentro y fuera de él, que configuraron el ensamblaje paragráfico. Allí, de primera mano y de manera experiencial, se pudo observar cómo todos estos actantes estuvieron dispuestos; tanto Estefanía como el ensamblaje mismo respondieron a los interrogantes de esta experiencia.

En cuanto al caso-casa de Juan David, fue imposible visitar el lugar en donde se realizó su paragrafía, debido a que al momento de realizar la entrevista ya no vivía allí. Sin embargo, la visita a su nuevo apartamento ofreció la oportunidad de analizar su ensamblaje paragráfico utilizando otros actantes que tenía a disposición en este nuevo lugar.

Por otro lado, en el caso de La Parresía, para el momento en que se realizó la entrevista, el colectivo había trasladado el taller a la casa de uno de sus integrantes. Por lo tanto, no se pudo interactuar con el lugar ni con muchos de los actantes que participaron en la paragrafía en 2021. No obstante, la entrevista en este nuevo espacio de producción permitió observar la dinámica grupal del colectivo, así como su interacción con los objetos, los roles, el trabajo en equipo, etc.

3.4 Ciberespacio

Dado que esta investigación aborda acciones de un pasado cercano, muchos de los objetos utilizados en estas paragrafías ya no existían o no estaban disponibles durante el trabajo de campo. Esta limitación fue particularmente notable en el caso de La Parresía, aunque para el caso de La NBT lo interesante fue que los humanos a veces confundían los agentes no humanos que utilizaron para el ensamblaje paragráfico o confundían los tiempos del desarrollo de la acción gráfica. Para superar estas dificultades, se recurrió a otras fuentes de información, especialmente las disponibles en el ciberespacio, ya que estos dos procesos gráficos dejaron muchas huellas digitales (Morton, 2018).

Las principales fuentes de consulta fueron:

- **Instagram:** se exploraron los perfiles públicos de ambos procesos gráficos (@tallerlaparresía y @lanuevabandadelaterraza). Se rastrearon y analizaron en la galería las publicaciones realizadas a lo largo del 2021. Se prestó atención a los elementos visuales de cada fotografía, así como a los mensajes, descripciones, etiquetas y ubicaciones geográficas. Estos detalles proporcionaron información sobre el proceso de ensamblaje y revelaron a los artistas o colaboradores involucrados.
- **YouTube:** para La Parresía, se revisaron videos publicados por integrantes del taller. Estos videos documentaban el proceso, la acción y la puesta en escena tanto del espacio de producción (taller) como del espacio de propagación (la calle). Al igual que en Instagram, los videos ayudaron a identificar actantes, lugares, tiempos, formas de ensamblaje y las redes y relaciones interobjetuales.
- **Blog Caos Disfuncional:** muchos de estos videos se encontraron en el blog Caos Disfuncional, que recopiló reflexiones, motivaciones y sistematizaciones del proceso parográfico de La Parresía. Este blog también contenía un mapa de dispersión y propagación de la parografía en el Valle de Aburrá, que fue analizado para conocer los principales lugares de dispersión-propagación.

4. Presentación de Resultados

Es fundamental contextualizar a quien lee sobre las decisiones e intenciones que orientan la presentación de los resultados, tanto en su estructura como en la narrativa. El fundamento teórico de esta investigación, basado en la Teoría del Actor-Red (TAR) de Bruno Latour, ha influido profundamente en la escritura. Como señala Latour, para descubrir aquellos actores inesperados que también forman parte de lo que llamamos “social”, es necesario trazar distintas rutas y utilizar herramientas que les permitan a estos mismos emerger: “La tarea de definir y ordenar lo social debe dejarse a los actores mismos, y no al analista” (Latour, 2008, pág.).

En este sentido, la narrativa de este ejercicio no intenta forzar la red de actores ensamblados en las parografías a partir de categorías abstractas desde mi voz como investigadora; más bien, mi intención es que el relato sea expresado por los propios objetos, tanto en términos textuales como gráficos. Algunas de las categorías utilizadas —parografía, actantes y ensamblaje parográfico— no son etiquetas estáticas, sino herramientas que permiten visualizar y comprender cómo los propios objetos, humanos y no humanos, se expresan y articulan entre sí. A su vez, las 101 figuras que he recopilado en este ejercicio no son simples acompañantes visuales; su búsqueda y selección se fundamentaron en los mismos conceptos que guían la investigación, y cada figura se convierte, entonces, en parte esencial de la estructura narrativa, no como añadidos decorativos, sino como elementos que evidencian o que demuestran el ensamblaje y permiten una lectura en la que los actantes emergen y dialogan. En este proceso, la teoría se manifiesta no solo en las palabras, sino en la materialidad y disposición de estos elementos visuales, abriendo un espacio en el que los actores humanos y no humanos habitan el texto y demuestran su propia agencia y relevancia en el ensamblaje parográfico.

La presentación de los resultados de esta investigación se decidió hacer en tres capítulos: en el capítulo 1, se narra en detalle el proceso gráfico de La NBT. Se explora qué es La NBT, las casas que constituyen el ensamblaje parográfico y se presentan dos casos en concreto. El primero es el caso-casa de Estefanía, donde se presenta quién es Estefanía, dónde se llevó a cabo su experiencia parográfica y cuál fue el ensamblaje de su casa en particular. El segundo es el caso-casa de Juan David, presentando quién es Juan David, desde dónde y en dónde realizó su acción parográfica y cómo se configuró el ensamblaje parográfico desde su casa en particular.

En el capítulo 2, se narra el proceso parográfico de La Parresía, detallando qué es La Parresía, la red parográfica asociada a este proceso, los lugares de propagación y el ensamblaje parográfico correspondiente.

Finalmente, en el capítulo 3, se realiza un ejercicio de análisis comparativo entre los dos procesos gráficos, integrando los aportes teóricos y conceptuales que fueron base de esta investigación. Este capítulo se presenta como el análisis final de la investigación, abordando de manera comparativa los elementos constitutivos de la matriz concéntrica, identificando similitudes, diferencias y particularidades en cada proceso gráfico, y sirviendo como conclusión.

5 Capítulo 1: La parografía de La Nueva Banda de la Terraza

5.1 ¿Qué es La Nueva Banda de la Terraza?

La definición de La Nueva Banda de la Terraza (NBT) presenta un desafío, incluso para aquellos que participan en esta acción gráfica. Hasta el momento, no se ha encontrado una palabra precisa para describir al grupo de personas que la conforman. Algunos la llaman colectivo, otros la denominan juntanza y algunos se refieren a sí mismos como parte de un encuentro casual entre desconocidos. Sin embargo, más que simplemente una terraza, La NBT representa un punto de encuentro entre personas y espacios que incluyen ventanas, balcones, salas, comedores y muros.

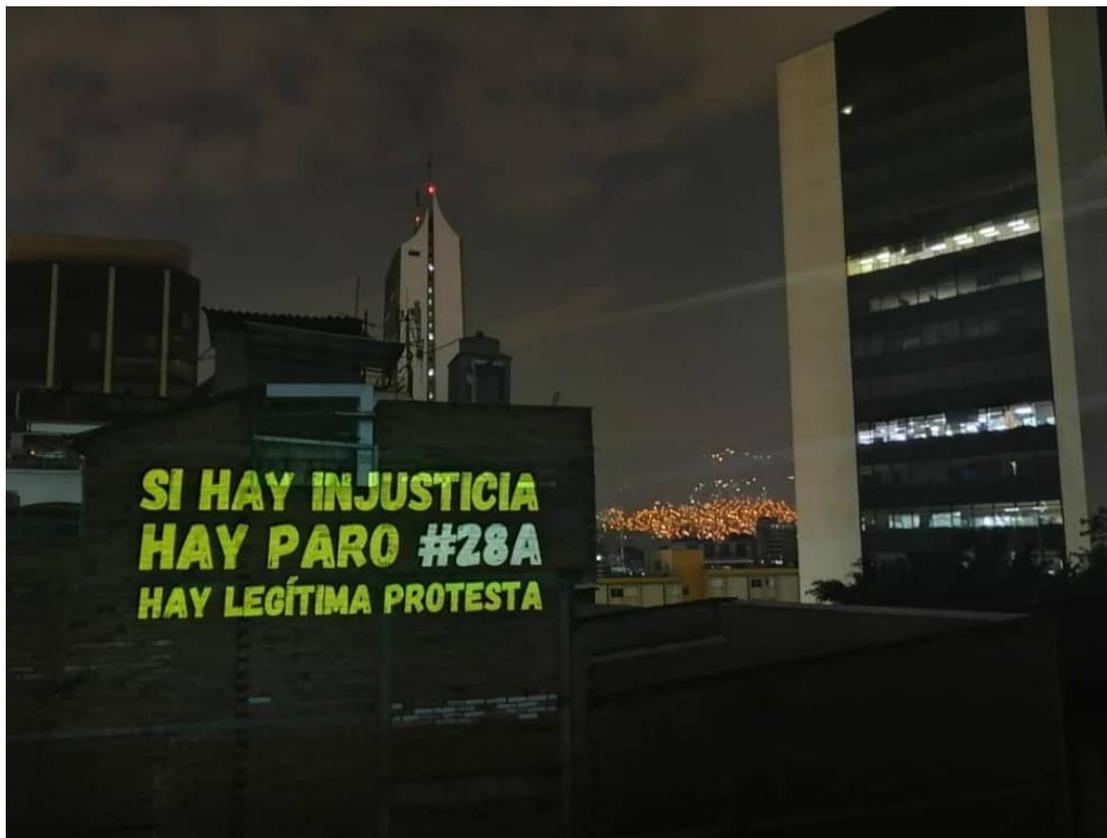
Aunque la mayoría de las acciones se desarrollaron desde algunas casas ubicadas en la ciudad de Medellín, también se reportaron actividades a nivel nacional en ciudades como Bogotá y Popayán, así como en Linz (Austria), Barcelona (España) y Los Ángeles (Estados Unidos). Por lo tanto, La NBT podría considerarse una red de espacios que trasciende las fronteras locales y nacionales, abarcando diferentes escalas, desde lo local hasta lo internacional y el ciberespacio.

En cuanto a la acción gráfica en sí, esta consistía en la proyección de imágenes en gran formato sobre medianeras, culatas y otros muros de edificios de la ciudad, utilizando proyectores digitales. Estas proyecciones eran fotografiadas y luego publicadas en un perfil público de Instagram creado por La NBT, lo que permitía la difusión y expansión de la gráfica por medios digitales.

El protagonista de estas intervenciones fue el proyector digital, también llamado video beam. Este dispositivo recibía, a través de un puerto, las señales de video o imagen provenientes de una computadora, las cuales eran procesadas y decodificadas para ser proyectadas mediante luz sobre microespejos encargados de la proyección digital. En el caso específico de La NBT, las proyecciones se realizaban mayoritariamente en grandes y antiguas edificaciones residenciales, históricamente habitadas por personas de clase media, ubicadas en el centro y el occidente de la ciudad. Estos edificios estaban situados cerca de lugares emblemáticos de la ciudad, como el edificio Coltejer (figura 1) y la Catedral Basílica Metropolitana del Parque de Bolívar (figura 2).

Figura 1

“Si Hay Injusticia Hay Paro #28A”, Proyección Coltejer



Nota. La Nueva Banda de la Terraza (2021).

Figura 2

“Únete al Paro”, Proyección Parque de Bolívar



Nota. La Nueva Banda de la Terraza (2021).

Asimismo, algunos muros del barrio Laureles fueron intervenidos, siendo uno de los primeros casos desde el inicio de La NBT durante pandemia (figura 3).

Figura 3

“Mentir para Gobernar”, Proyección Laureles



Nota. La Nueva Banda de la Terraza (2021)

Sin embargo, en ciertos casos, las proyecciones trascendieron los espacios habituales del arte callejero para incorporarse en nuevos lugares de proyección como copas de árboles, praderas e, incluso, el cuerpo humano (figura 4).

Figura 4

“Uribe Calavera”, proyección en árboles



Nota. La Nueva Banda de la Terraza (2021).

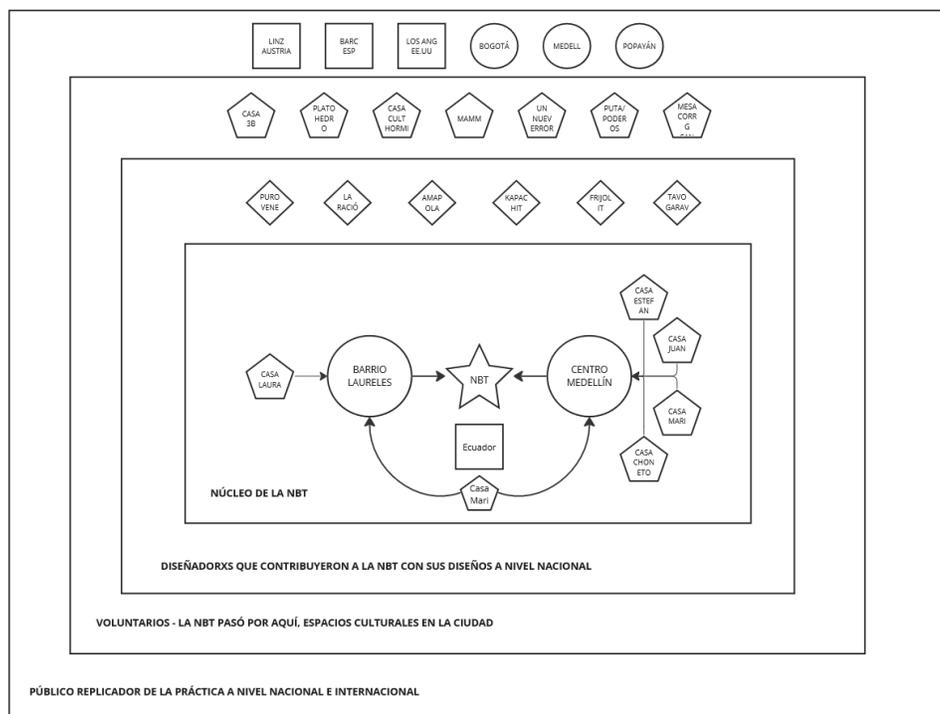
La NBT comenzó su acción durante la pandemia de COVID-19 en 2020, motivada por la incertidumbre, la angustia, la indignación y el inconformismo generados por las medidas implementadas por el Estado para contener y regular el virus. La pandemia y sus efectos se sumaron al descontento estructural de una población mayoritariamente juvenil, lo que culminó en una serie de movilizaciones y acciones de protesta durante el Paro Nacional de 2021. En este tiempo, La NBT logró conectar su acción gráfica con las demandas directas e indirectas del Paro Nacional, resultando en la creación de su propia parografía.

Hablar de las personas que formaron parte o contribuyeron de alguna manera a la acción gráfica de La NBT, implica reconocer diferentes niveles de participación y aportes que hicieron posible esta parografía. En la figura 5, se presenta la configuración de quienes contribuyeron a su producción, representando los niveles, espacios y grupos de personas que posibilitaron su conformación:

La NBT como grupo constituido, La NBT está identificada con una estrella. Los lugares a nivel nacional donde La NBT tuvo incidencia se muestran con un círculo. Los lugares a nivel internacional donde se proyectaron parografías de La NBT están representados por un cuadrado. Las casas de individuos, grupos y organizaciones desde donde se realizaron proyecciones de La NBT están simbolizadas por un pentágono. Los artistas que cedieron su gráfica a La NBT para ser proyectada están representados por un rombo.

Figura 5

Conformación de La Nueva Banda de la Terraza



Nota. Elaboración propia.

En primer lugar, se encuentra el núcleo base de La NBT, compuesto principalmente por personas de clase media residentes en Medellín, específicamente en el centro y el occidente de la ciudad, vinculadas con las artes visuales, las artes gráficas y el periodismo.

Durante la pandemia, las proyecciones de La NBT solían ser sencillas, con frases cortas y mensajes contundentes realizados en PowerPoint por sus propios integrantes. Sin embargo, durante el Paro Nacional de 2021, artistas gráficos y urbanos tanto de Medellín como de otras ciudades del país se

unieron a la causa, aportando imágenes y diseños más complejos. Esto dio lugar a proyecciones más elaboradas con ilustraciones y fotografías. Ejemplos de ello son artistas como Puro Veneno, Amapola, La Ración, Kapachita, Frijolito y Tavo Garabato, quienes desde diferentes partes del país contribuyeron a la iniciativa. Estos artistas se encuentran ubicados en el segundo recuadro, denominado “Diseñadores que contribuyeron a La NBT con sus diseños a nivel nacional”.

Además, la proyección y difusión de la parografía también se desarrolló en casas y espacios culturales de la ciudad, tales como Plathedro, Casa 3B, Casa Cultural El Hormiguero, el Museo de Arte Moderno de Medellín, Putamente Poderosas y La Mesa del Corregimiento de San Antonio de Prado. Estos lugares sirvieron como plataformas para compartir y amplificar la parografía de La NBT, y se encuentran representados en el tercer recuadro titulado “Voluntarios - La NBT pasó por aquí: espacios culturales en la ciudad”.

Es importante destacar la participación de personas a nivel individual que, de manera personal, decidieron apoyar la activación gráfica en sus lugares de residencia. Esto se evidenció en proyecciones realizadas por personas no afiliadas a La NBT, pero que actuaron como replicadores en ciudades como Medellín, Bogotá, Popayán e, incluso, en países como Estados Unidos, Austria y España, contribuyendo así al alcance internacional de la iniciativa y a la expansión de la parografía. Estos individuos se encuentran representados en la última capa del recuadro, denominada “Público replicador a nivel nacional e internacional”.

Todas estas articulaciones fueron posibles gracias al papel de los medios y plataformas virtuales como WhatsApp, Instagram, Gmail y Google Drive.

El nombre La Nueva Banda de la Terraza, representa una reivindicación simbólica de un espacio históricamente asociado con la violencia en Medellín. La terraza,¹ además de ser un lugar común en los hogares y barrios, también fue el nombre de una organización criminal en la década de 1980 durante el auge de Pablo Escobar. Al otorgarle un nuevo significado, La NBT transforma la narrativa urbana, convirtiendo la terraza en un símbolo de encuentro y resistencia.

¹ Una terraza se refiere a un espacio al aire libre, generalmente ubicado en la parte superior de una edificación, como una casa o un edificio. Este espacio suele estar acondicionado con muebles como sillas, mesas, o plantas, y se utiliza para disfrutar del aire libre, reuniones sociales, descansar, o simplemente para tener una vista panorámica del entorno.

A continuación, se presentarán dos de las casas más significativas y representativas en la producción de parografías por La NBT.

5.2. Algunas casas del ensamblaje parográfico

5.2.1. Casa 1: la casa de Estefanía

Durante el Paro Nacional de 2021 y hasta el momento en que realicé la visita y la entrevista a Estefanía, ella vivía en el quinto piso del edificio Los Alpes, un edificio de cierta antigüedad ubicado en el corazón del centro de Medellín, entre las concurridas calles El Palo y La Playa, conocidas por ser arterias clave para el comercio y la movilidad en la ciudad. Este edificio se encuentra rodeado de almacenes, tiendas naturistas, oficinas, y otros edificios tanto de servicios como residenciales. Allí, Estefanía compartía vivienda con algunas amistades. Para ella, la acción colectiva y el tejido de comunidad con otras personas son parte de su querer hacer y una apuesta de vida, la cual también lleva a cabo a través de su activismo político en la comunicación alternativa y popular, donde contribuye con su rol como periodista.

5.2.1.1. No es una terraza, es el salón comedor.

A diferencia de lo que uno podría imaginar al escuchar el nombre La Nueva Banda de la Terraza, en el caso de Estefanía, este no fue el lugar donde llevó a cabo su ensamblaje parográfico. Aunque durante la pandemia y antes del Paro utilizó el balcón de su casa para desarrollar sus proyecciones iniciales, las cuales se dirigían hacia la fachada de un edificio en la calle El Palo (figura 6), en el marco de la parografía decidió utilizar el salón comedor de su casa (figura 7). Desde allí, proyectaba a través de una ventana hacia un muro lateral sin revocar de la Biblioteca Comfenalco en la Avenida La Playa. Este muro, con ladrillos naranjas y juntas de cemento gris claramente visibles, ofrecía un punto de vista desde el cual también se alcanzaba a ver uno de los íconos más representativos de la ciudad: el Edificio Coltejer.

Así reseña Estefanía las razones por las cuales definió este lugar y este muro como el principal escenario de proyección de su parografía:

Desde la ventana [del comedor] vi que este muro es muy grande y se ve el Coltejer atrás y además el Noroccidente, se ve Castilla, el Cerro El Volador y toda esa parte de la ciudad,

se ve más ciudad y más vida. Y también era ese contraste. Yo sí lo pensé, como que “ahí está su símbolo de progreso” como esa aguja² de esta ciudad y acá más adelante están todas estas cosas que nos incomoda; allá está su progreso y acá están las cosas que nos molestan, nuestros mensajes y están en una capa más cercana. (Hena, E., comunicación personal, 12 de septiembre 2023)

Además, su decisión sobre el lugar para desarrollar su acción parográfica no solo contrasta con la perspectiva simbólica del progreso frente a la incomodidad social, sino también el interés personal sobre las texturas del muro:

También encontramos algo muy bonito que tiene que ver con el objeto y la textura como de los mensajes. Por ejemplo, uno de los parches no tenía medianeras porque tenían un parque al frente y estaban en una casa y por eso proyectaban a los árboles. Y esos mensajes eran algo muy lindo ver en las hojas de los árboles. Y cuando eran sobre el medio ambiente o el asesinato sistemático a líderes y lideresas, defensores del medio ambiente en ese país, como que esto tiene todo el sentido. (Hena, E., comunicación personal, 12 de septiembre 2023)

Cuando [en Instagram] aparece el muro de ladrillo con el Coltejer detrás, ese es el mío. Pues a mí me encanta el ladrillo, ese es mi fondo favorito. Entonces, eran lugares muy representativos para los mensajes. Claro, eran en las hojas de los árboles, pero también era el muro en el que se veía el Coltejer atrás como el símbolo del desarrollo, el objeto fálico que es muy fuerte y que dice mucho de lo que ha sido Medellín y de lo que ha sido Antioquia. (Hena, E., comunicación personal, 12 de septiembre 2023)

² El edificio Coltejer es uno de los íconos arquitectónicos más representativos de Medellín. Su diseño está inspirado en la industria textil, específicamente en la forma de una aguja, un símbolo directo de la empresa Coltejer, que fue una de las compañías textiles más importantes de Colombia.

Figura 5

Balcón y su visual, casa de Estefanía



Nota. Elaboración propia (2023).

Figura 6

Vista desde la ventana del salón comedor, casa de Estefanía



Nota. Elaboración propia (2023).

5.2.1.2. No es un salón comedor, es algo más

El salón comedor de la casa de Estefanía era un espacio singular y llamativo, caracterizado por su naturaleza cambiante y performática. Este lugar no solo estaba acondicionado como comedor, sino que también incluía un escritorio, un tablero, muros pintados de negro con frases y dibujos hechos con tiza, algunas plantas, cuatro sillas metálicas, una poltrona, canastas de botellas de cerveza que funcionaban como repisas para las plantas y una mesa repleta de juegos de mesa. Estos eran los actantes que configuraban este particular espacio de la casa que, en ocasiones, funcionaba como comedor, otras veces como aula para dictar clases virtuales y, en algunos momentos, se convertía en el centro de operaciones de radios alternativas como La Manzana Radio y Radio Latente. Todas estas funciones estaban determinadas por las actividades de las personas que habitaban la casa, como sus trabajos, actividades de ocio y compromisos políticos, así como por los objetos con los que interactuaban. Bastaba con mover, agregar, quitar o reorganizar estos elementos para transformar la función del espacio según la necesidad del momento.

5.2.1.3. El ensamblaje paragráfico de Estefanía

Ante la imposibilidad de acordar una visita en la noche debido a la incompatibilidad de agendas entre Estefanía y la mía, llegué a su casa cerca del mediodía. Durante la visita, propuse realizar una recreación de una proyección paragráfica. Cabe mencionar que, si bien no se cumplía una de las variables clave para el éxito de las proyecciones en muros exteriores (la oscuridad)³, la recreación del ensamblaje fue precisa a pesar de las condiciones de luz.

Después de recibirme y poner a calentar agua para el café, Estefanía empezó a interactuar con los actantes en el espacio para disponerlos de la mejor forma en el ensamblaje paragráfico. Con un trapo húmedo limpió la mesa del comedor, eliminando restos de comida y partículas. Luego, fue en busca de las extensiones para garantizar las conexiones de luz y, una vez encontradas, las desenrolló. En la sala, empezó a mover algunas plantas que estaban sobre una repisa auxiliar de madera, las puso en el piso y trasladó la repisa a la mesa, junto con su computadora portátil, el *mouse* y los cables necesarios para la conexión (cables de poder, HDMI y adaptadores). En el extremo de la mesa más cercano a la ventana, comenzó a armar una torre: puso la repisa auxiliar (la cual tenía la altura adecuada para que el proyector pudiera proyectar la imagen a través de la ventana hasta el muro) y situó al lado el computador portátil, el *mouse* y los cables de conexión. Sobre la mesa auxiliar, puso el video beam de manera que el lente estuviera orientado hacia la ventana que daba al exterior de la casa, conectó el cable HDMI del computador al proyector y el cable de alimentación a la corriente. Finalmente, movió algunas sillas cercanas y las puso frente al computador, logrando el ensamblaje que se logra ver en las siguientes figuras.

³ El video beam necesita oscuridad para asegurar una proyección efectiva porque la falta de luz ambiental maximiza el contraste y el brillo de la imagen, evitando que la luz del entorno compita con la proyección.

Figura 7

Primera representación del ensamblaje parográfico, vista lateral izquierda, casa de Estefanía



Nota. Elaboración propia (2023).

Figura 8

Primera representación del ensamblaje paragrafíco, vista lateral derecha parte superior, casa de Estefanía



Nota. Elaboración propia (2023).

Figura 9

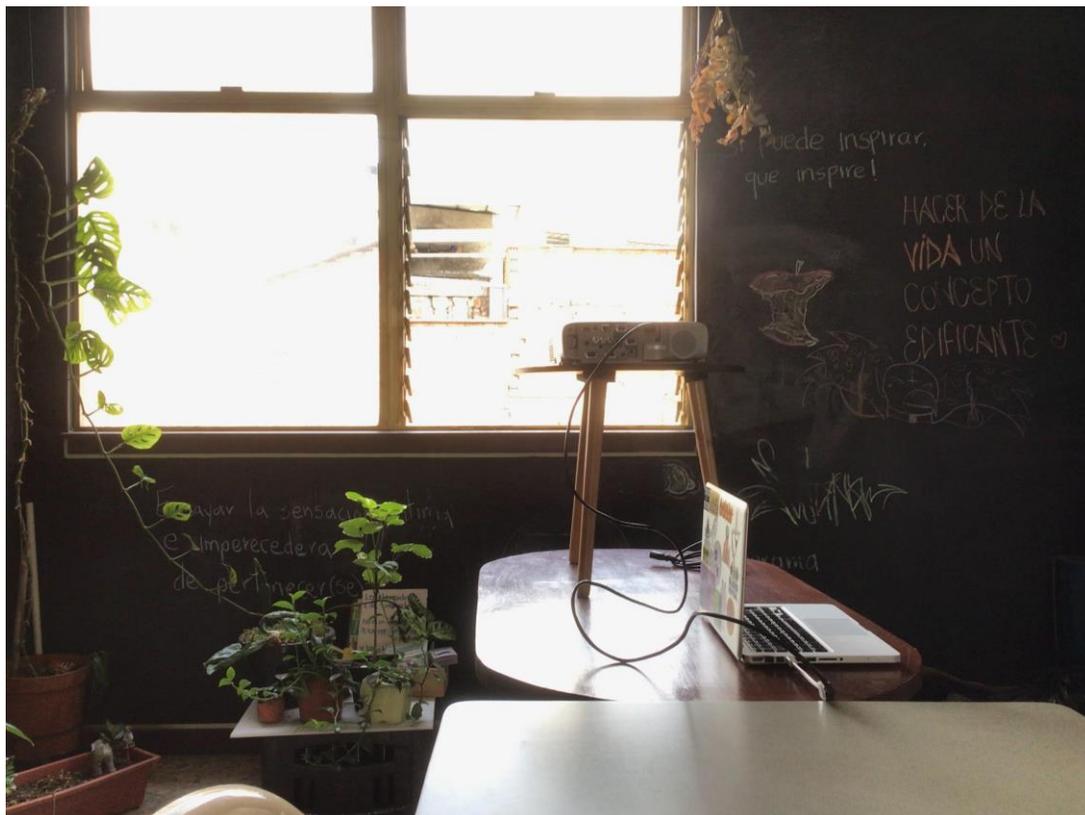
Primera representación del ensamblaje paragráfico, vista lateral derecha parte inferior, casa de Estefanía



Nota. Elaboración propia (2023).

Figura 10

Primera representación del ensamblaje paragráfico, vista trasera, casa de Estefanía



Nota. Elaboración propia (2023).

Figura 11

Primera representación del ensamblaje parográfico, vista superior, casa de Estefanía

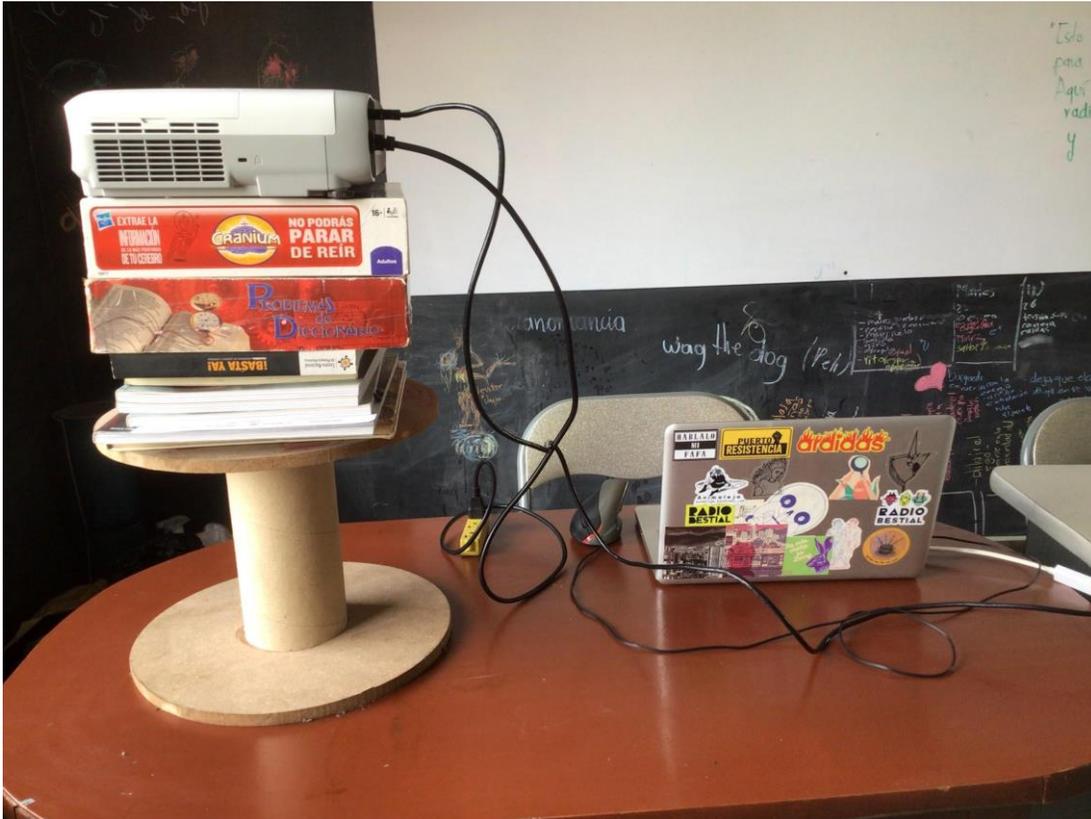


Nota. Elaboración propia (2023).

Esta fue la primera reconstrucción performativa del ensamblaje que Estefanía logró recrear para los fines de esta investigación. Sin embargo, tras haber interactuado y ensamblado todos los elementos necesarios para recrear la escena, mencionó que esta no fue la única forma en que ensamblaba la proyección. De hecho, anteriormente, lo hacía de manera diferente. Por ello, decidió recrear un segundo ensamblaje parográfico. Buscó y tomó algunos libros que reflejaban la violenta historia del país y su conflicto armado, así como unas revistas de manualidades y otros temas de interés. Utilizó un carrito de madera que empleaba como repisa para las plantas y cajas de juegos de mesa. Estefanía dispuso cada actante uno a uno, formando una torre o base de soporte para la proyección.

Figura 12

Segunda representación del ensamblaje parográfico, vista lateral derecha, casa de Estefanía



Nota. Elaboración propia (2023).

Figura 13

Segunda representación del ensamblaje paragrafíco, vista lateral derecha diagonal, casa de Estefanía



Nota. Elaboración propia (2023).

Figura 14

Segunda representación del ensamblaje paragrafístico, vista trasera, casa de Estefanía



Nota. Elaboración propia (2023).

Figura 15

“La verdad es una mirada sincera”, casa de Estefanía



Nota. Fotografía compartida por Estefanía (2023).

Al rastrear las imágenes en Instagram de La NBT, encontré una fotografía del ensamblaje paragráfico realizado por Estefanía en su casa durante el Paro Nacional de 2021. Esta foto confirma que la recreación performática de Estefanía durante mi visita fue bastante fiel al ensamblaje del momento.

Cabe mencionar que, además de los actantes visibles en estos dos ensamblajes, también se deben considerar la electricidad, el acceso a internet y las redes sociales. Si bien Estefanía no mencionó estos elementos de manera directa, se sabe que fueron relevantes durante la acción paragráfica.

5.2.1.4 El video beam de la pandemia y el inicio de la parografía

Al preguntarse por los objetos, resultó inevitable la curiosidad por uno de los protagonistas de esta acción gráfica: el video beam. Esa curiosidad surge de suponer que un actante como un video beam es algo relativamente escaso dentro de una casa debido a que no todas las personas tienen acceso fácilmente a uno. ¿Cómo llegó el video beam a la casa de Estefanía? En las conversaciones iniciales establecidas con ella, me comentó que el video beam había sido un préstamo que fue posible gracias a una de sus amistades y que actualmente este ya no se encuentra a su alcance y disposición pues fue devuelto a su lugar de origen.

Para hablar de este actante en particular, es necesario retroceder a los efectos pandémicos ocasionados por la COVID-19. Gran parte de los trabajos en el país se vieron obligados a suspender sus operaciones presenciales y este fue el caso de la empresa de transportes donde trabajaba la mamá de una amiga de Estefanía. En este contexto, la empresa experimentó interrupciones en su funcionamiento habitual, lo que llevó a que algunos objetos, como el video beam utilizado comúnmente para reuniones y presentaciones laborales, dejara de ser usado como antes.

Con el objetivo de aliviar la angustiante monotonía impuesta por la pandemia y el confinamiento, el amigo de Estefanía tomó prestado el proyector y lo llevó a su casa para organizar tardes de cineclub y karaoke. Se realizaron proyecciones de películas dentro de la casa y luego decidieron extender esta actividad al resto de los vecinos del edificio. Para ello, proyectaron desde el balcón de la casa hacia el muro del edificio frente a ellos que era un gran bloque de pared blanca que daba a la calle. Estefanía recuerda:

La primera proyección que hicimos era para la gente del edificio, que son personas mayores, y también para disfrutar en el balcón, ir al cine, pero estando en la comunidad, en el centro de la ciudad, desde el balcón de la casa viendo un espectáculo del Circo del Sol o un cortometraje. (Henaó, E., comunicación personal, 12 de septiembre de 2023).

5.2.2 Casa 2: la casa de Juan David

Juan David es comunicador audiovisual egresado de la Universidad de Antioquia, ha tenido un interés y un desempeño en la producción de cine, específicamente, en la gerencia de locaciones.

Esta formación le ha posibilitado participar en la realización de series de televisión, cortos y películas.

A Juan David lo conocí gracias a Estefanía. En la primera entrevista que tuve con ella me comentó sobre las personas que más estuvieron activas con la parografía de La NBT y allí resaltó las proyecciones realizadas por él. Luego lo contacté a través de Instagram y WhatsApp, y desde el primer momento se mostró interesado y a disposición de participar en la investigación. Sin embargo, por sus constantes viajes fuera de la ciudad por asuntos laborales fue todo un desafío poder coincidir en un encuentro; después de casi cinco meses, logramos hacerlo posible.

A diferencia de Estefanía, al momento de contactar a Juan David, él ya no residía en la casa en el que vivió durante el contexto del Paro Nacional del 2021 desde donde contribuyó con sus proyecciones a la parografía de La NBT. Esta casa está ubicada en el sexto y último piso del edificio Cibeles (figura 17), cerca de uno de los principales parques del centro de la ciudad, el Parque de Bolívar. Este parque ha sido reconocido como uno de los más emblemáticos de la ciudad debido a su significado histórico y cultural, entre otras porque allí se encuentran la Basílica Metropolitana de Medellín y el Teatro Lido.

En esa casa, Juan David compartía la vivienda con algunos amigos que también estaban involucrados en el mundo audiovisual. Esta casa tenía una dinámica de puertas abiertas, constantemente llegaban amigos y personas conocidas a conversar, escuchar música, ver películas y pasar el rato, por lo que siempre el número de habitantes de este lugar podía variar.

Figura 16

Vista aérea del Edificio Cibeles, Parque de Bolívar



Nota. Google Earth (2023).

En el momento de la entrevista, Juan David se encontraba viviendo en el decimoquinto piso del Edificio Caracas 1 entre la Avenida Oriental y la calle 54. Ambas casas se encuentran ubicadas en el centro de la ciudad, a distancias muy cercanas una de la otra.

Este caso en particular, tanto el cambio de vivienda como la dificultad por parte de Juan David de recordar las acciones específicas durante el paro, representaron dos retos metodológicos. El primero, que dicho cambio modificó no solo el lugar desde el que se proyectaba, sino que algunos de los actantes que hacían parte del ensamblaje ya no estaban presentes en el nuevo lugar. El segundo, debido a que la mayor actividad de Juan David se desarrolló en el marco de la pandemia, este solía recordar acciones de 2020 que confundía con acciones de 2021. El primer desafío se pudo superar gracias, en primer lugar, al archivo fotográfico que Juan David conserva del año 2020 y 2021 y a su propia memoria visual. Gracias a estos pudimos hacer un ejercicio de recreación del ensamblaje parográfico en su nueva casa con nuevos actantes que intentaban mantener la mayor fidelidad del ensamblaje original y le permitió recordar de manera más precisa las acciones en el marco del paro.

5.2.2.1 Una terraza de La Nueva Banda de la Terraza en medio de la ciudad.

La anterior casa de Juan David estaba situada en la terraza del edificio y se caracterizaba por ser un espacio exterior del primero y al que se podía acceder directamente y de manera exclusiva. Su ubicación le proporcionaba una vista panorámica del centro de la ciudad desde donde podía observar a un costado de la Catedral Basílica Metropolitana de Medellín.

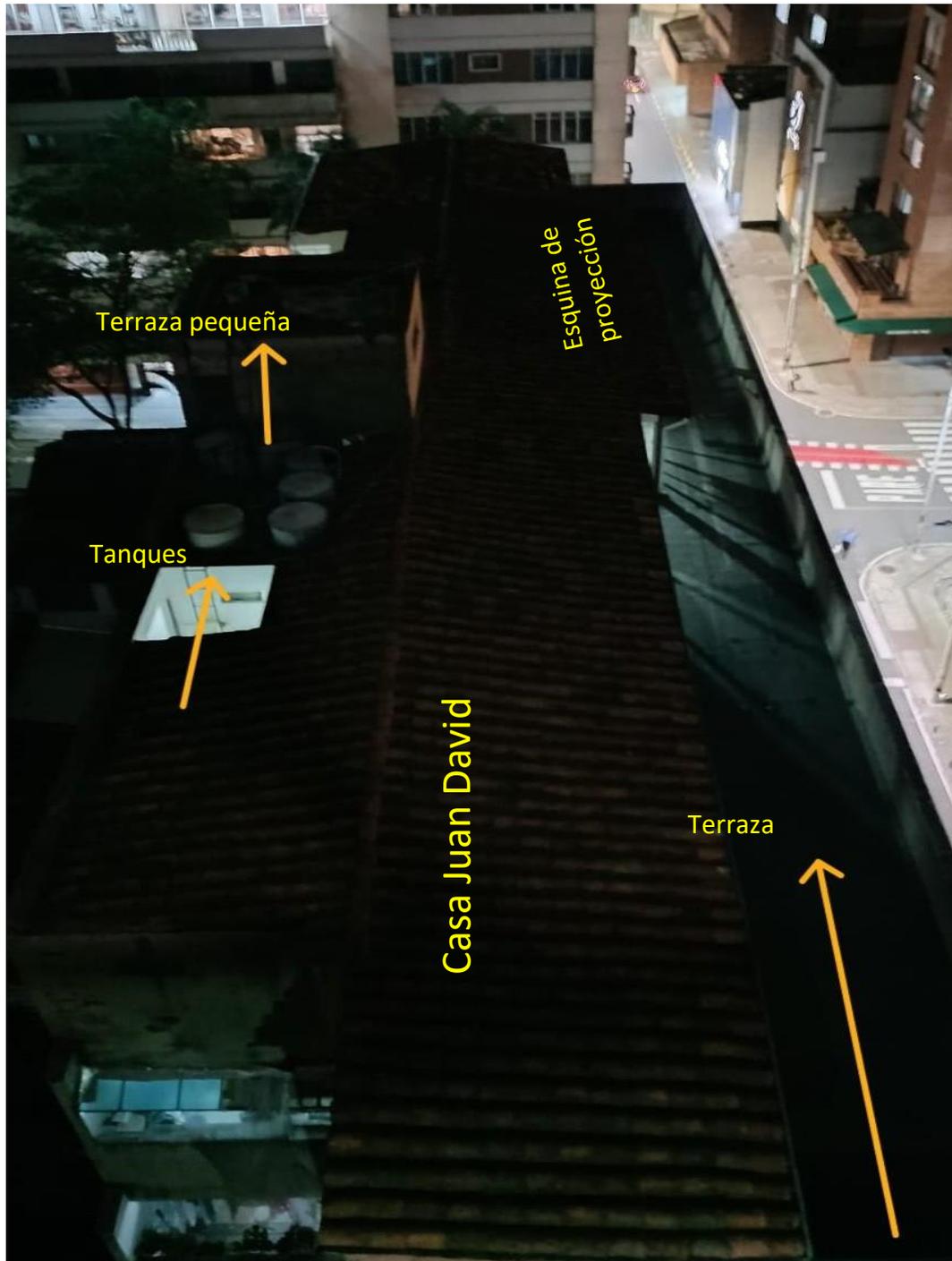
Para ilustrar claramente la ubicación de esta casa, Juan David utilizó la herramienta Google Maps y una fotografía que tenía del lugar. Desde la vista aérea, se podía apreciar el área total de la casa que casi alcanzaba el tamaño de la terraza del edificio. A través de la fotografía, también me mostró algunos puntos estratégicos desde donde realizaba el montaje para sus proyecciones (figura 18).

Esta fue la descripción realizada por Juan David a partir de la imagen:

Todo esto era la casa, era enorme. Desde allí, yo proyectaba imágenes desde la esquina izquierda de la terraza hacia el Parque Bolívar, y a veces desde la esquina derecha hacia los edificios cercanos. Tenía como cinco edificios desbloqueados para proyectar. Además, mi casa era como la de las Tortugas Ninja: tenía dos patios y un total de 300 metros cuadrados. Por aquí [mostrando las escaleras que llevaban a la terraza de los tanques de agua del edificio], subíamos por estas escaleritas hasta los tanques, donde había otra pequeña terraza. Desde allí, estábamos a la altura de un octavo piso. (Mesa, J.D., comunicación personal, 23 de enero de 2024)

Figura 17

Vista de la terraza de la casa de Juan David



Nota. Fotografía compartida por Juan David, intervención propia (2024).

En la foto anterior se logra dimensionar el área total de la terraza la cual abarca tanto el frente de la casa de Juan David como del edificio. De igual forma, se logran ver la esquina de

proyección que da justo al costado de la Catedral Basílica Metropolitana de Medellín, las escalas que van hacia los tanques de agua del edificio y la terraza más pequeña desde donde se hicieron algunas proyecciones.

5.2.2.2 De la terraza a catedral

Aunque desde la terraza se podía llegar a muros de los distintos edificios aledaños, hubo una parte específica de este espacio que tuvo más relevancia en la producción de las parografías: la esquina izquierda. Desde allí se tenía vista hacia el cerro El Volador, al occidente de la ciudad y ofrecía una perspectiva de una de las principales edificaciones religiosas de la ciudad: la Catedral Basílica Metropolitana. Juan David cuenta que la perspectiva y la relación entre la ubicación de la esquina del edificio y esta catedral fueron las motivaciones para elegir este espacio como uno de los principales escenarios del ensamblaje parográfico. La carga simbólica de la Catedral y su reconocimiento proporcionaron un contexto urbano significativo a sus acciones.

El espacio que más me parecía chimba, icónico y reconocible, era tener la catedral de fondo, que de hecho era muy loco, porque era como una de las imágenes que más cogían cuando hacían notas o los periódicos sacaban cosas, entonces ese espacio era muy bacano. (Mesa, J.D., comunicación personal, 23 de enero de 2024)

Si bien el alcance del video beam utilizado por Juan David para la proyección de las gráficas llegaba hasta la cúpula de la Catedral Basílica Metropolitana, las condiciones de luz de esta presentaban un desafío. Durante la noche, la iglesia permanecía completamente iluminada, lo que dificultaba la proyección directa sobre su infraestructura. Como alternativa, Juan David realizó las proyecciones en el edificio que estaba justo frente al Edificio Cibeles, lo que permitía contrastar los mensajes de la parografía con el símbolo y la referencia de la iglesia.

Figura 18

Proyección de imágenes alusivas a los abusos a menores de edad cometidos por sacerdotes



Nota. Juan David (2021).

5.2.2.3 Juego de luz en la arquitectura

Como ya se mencionó, Juan David trabaja identificando locaciones para producciones audiovisuales, esto le ha permitido desarrollar una alta sensibilidad espacial. Es por eso por lo que desde su terraza se propuso jugar y explorar a desbloquear⁴ algunos muros de otros edificios cercanos al suyo aprovechando forma y texturas que le ofrecían estas arquitecturas para su

⁴ En el arte urbano, cuando se habla de "desbloquear un muro", se hace referencia a la acción de pintar o, en este caso, proyectar sobre un muro que no había sido intervenido. Cuando se realiza la intervención por primera vez, se abre el muro a otras posibles intervenciones artísticas sobre él.

producción parográfica y, asimismo, para que los mensajes alcanzaran a otras personas que vivían en la zona. Así lo recuerda:

Se fue generando un interés por desbloquear otras perspectivas. Por ejemplo, si proyectaba desde este muro, la gente de allá podía verlo, o si me movía hacia el otro lado, cambiaba el ángulo de visión. En algún momento dije: “Ah, no, vamos a desbloquear otros edificios”, y se convirtió en un juego de “vamos a proyectar aquí y allá”. En algunas ocasiones, también se sumaban a mi casa proyecciones de un parcero, Cañola, que es parte de La NBT. Él estaba experimentando con video mapping y utilizaba un programa llamado Resolume. Traía un tecladito, conectábamos los computadores y podíamos proyectar varias imágenes desde un mismo proyector en dos o tres edificios a la vez. Además, empezamos a crear juegos con las frases, como proyectar una frase en la columna vertical de un edificio o en un contorno específico. Fue una forma de apropiarnos un poco de la arquitectura de esos lugares que, por lo menos donde yo vivía, siempre habían pertenecido a la aristocracia o a la gente que habitaba el centro antes. Me parecía interesante jugar con esas arquitecturas. Por ejemplo, hay muchos detalles como letreros en un contorno o justo debajo de dos ventanas.

A veces, tomaba frases que alguien más había puesto y las escribía de otras formas, ya sea en vertical o en horizontal, dependiendo de cómo fuera a proyectarlas ese día. También usaba colores específicos porque los muros y las texturas eran distintas. (Mesa, J.D., comunicación personal, 23 de enero de 2024)

Es todo el conjunto de la producción parográfica desplegado por Juan David y sus colegas, que se puede también identificar una diversidad interna en la producción visual de La NBT. Es decir, no se trató de parografías estandarizadas, aunque en algunos casos sí hubo réplicas, sino de elaboraciones que intentaban proyectar en los muros las intenciones, saberes, intereses y estéticas propias de cada integrante.

Figura 19

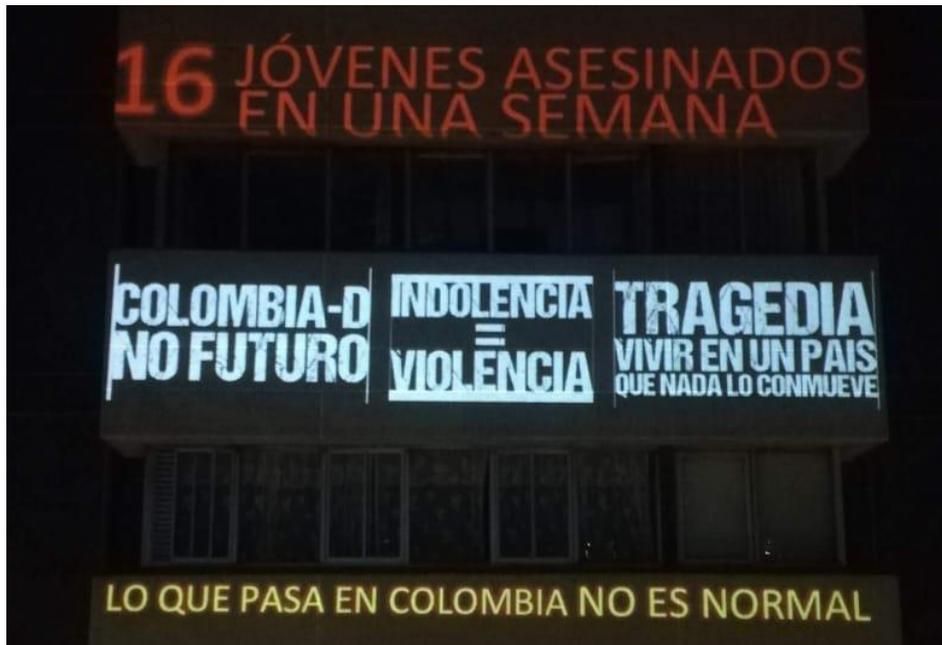
Proyección vertical, nuevos formatos de proyección



Nota. Juan David. (2021).

Figura 20

Juego de proyección entre espacios del edificio



Nota. Juan David (2021).

Proyectar una imagen en el muro podría parecer una tarea sencilla, limitada a conectar el proyector y encenderlo. Sin embargo, requiere una disposición cuidadosa y ajustes técnicos que

son esenciales para garantizar la calidad de la imagen, como la fidelidad de los colores y la nitidez, además de la exploración de caligrafías, tamaños y formas. Algunos miembros de La NBT, aunque no contaban con experiencia en este ámbito, se aventuraron a explorar estos aspectos:

[Cada proyección] era un proceso muy relativo. Por ejemplo, si las imágenes eran muy claras, normalmente les aumentaba un poco el contraste para que se reflejaran mejor. Con las letras pasaba algo similar; a veces les añadía un contorno iluminado para que se destacarán un poco más. También era interesante poder explorar con un objeto y algún programa, aunque fuera de manera muy básica. Yo vengo del cine, de hacer películas, pero no tengo un objeto en la práctica como lo tiene un fotógrafo. Me gusta mucho la fotografía, pero no manipulo la cámara, ni las grabadoras de sonido, ni el computador en el montaje o la mezcla de sonido.

Me pareció muy interesante, durante esos pequeños rituales de sacar el proyector, organizar una serie de imágenes y ver cómo trabajaban las letras. A veces, proyectaba dos imágenes y las combinaba sin texto en el medio, dándome la tarea de editar un poco y mezclar más de una imagen. Luego llegaba un parcerero con su programa y, sin hacer mucho, decía: “metamos estas ocho imágenes y listo”. Empezaba a jugar con eso y creaba cosas muy chimbas. (Mesa, J.D., comunicación personal, 23 de enero de 2024)

5.2.2.4 El ensamblaje parográfico de Juan David

A diferencia de la visita a la casa de Estefanía que fue durante el día, la visita a la casa de Juan David se realizó por la noche, lo que permitió observar las pruebas técnicas y la proyección final que eran necesarias y parte del proceso de ensamblaje hasta lograr la proyección en el muro exterior.

En la casa del Edificio Caracas 1, Juan David se dirigió espontáneamente a su cuarto, probablemente porque allí tenía los elementos necesarios para realizar el ensamblaje. Su cuarto era un espacio relativamente amplio, equipado con una cama, un clóset de madera, un cuadro, una poltrona, una silla de escritorio y una mesa plástica. Sobre la cama había una repisa de madera que albergaba varios objetos decorativos y ornamentales. En la pared frente a la puerta del cuarto, había

una ventana que cubría casi la mitad de la pared, desde la cual se podían divisar los tejados y muros laterales de los edificios cercanos. Al pie de esta ventana se encontraba la mesa plástica, cubierta con una variedad de objetos que parecían formar un collage, con o sin relación entre sí: un libro, un cuaderno, marcadores, una caja de cigarrillos, una candela, una billetera, unas llaves, varios estuches que podrían ser de gafas o lápices, y un computador portátil (figura 22).

Figura 21

Vista desde el interior del cuarto de Juan David

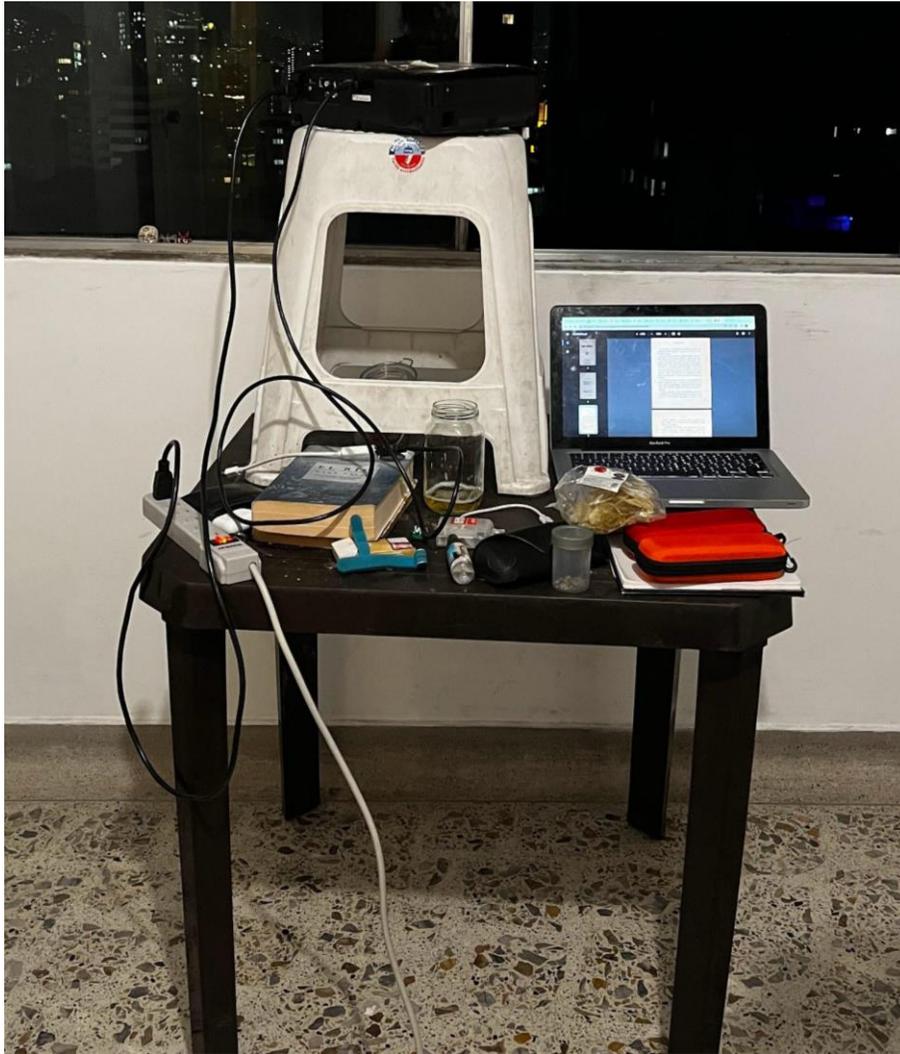


Nota. Elaboración propia (2024).

Entre todo este collage, Juan David fue abriendo paso a los nuevos objetos con los que recrearía el ensamblaje. Como si estuviera armando un Tetris, empezó a ubicar dichos objetos en los espacios disponibles. Sobre la mesa, justo al lado del computador, montó la butaca plástica, conectó los cables de poder del computador y del video beam a la extensión de luz y conectó el video beam del computador por medio de cables y adaptadores, como se muestra en la figura 23.

Figura 22

Ensamblaje, casa de Juan David



Nota. Elaboración propia (2024).

El ensamblaje de la mesa, la butaca y los libros no solo proporcionaba soporte, sino que también aseguraba la altura y el ángulo adecuados para la proyección de las imágenes, según comenta Juan David:

Este es el proyector y, por ejemplo, muchas veces lo que hacía era que montaba ese butaquito encima de esta mesa, como para que ganara altura y con las extensiones pues ya donde lo necesitara, si necesitaba más altura o un poquito menos, utilizaba libros, es lo que hacíamos todos. (Mesa, J.D., comunicación personal, 23 de enero de 2024)

Cuando estuvieron dispuestos y conectados todos los actantes entre sí, Juan David encendió el computador y el video beam, y comenzó a realizar algunos ensayos y ajustes técnicos. Estos iban desde asegurarse de que la imagen tomada de algún lugar de internet se pudiera proyectar desde el computador al video beam, hasta que la imagen que salía del video beam estuviera enfocada, en el tamaño y ángulo adecuados para la efectiva visualización (ver figuras 24, 25 y 26).

Simultáneamente, Juan David narraba la forma como disponía uno a uno los actantes, algunos tangibles y otros intangibles como Power Point, Google o WhatsApp, para darle paso a su parografía:

Lo primero que hacía era preparar el material en el computador. Siempre agarraba el computador como una hora antes de proyectar y empezaba a organizar el material. Más adelante, dejé de usar PowerPoint y simplemente colocaba las imágenes en una carpeta, lo cual resultaba más fácil. A veces seguía utilizando PowerPoint para ajustar el tamaño de las letras, porque me permitía organizar todo sin tener que mover el proyector. Así podía asegurarme de que las letras encajaran bien en la proyección directamente desde el programa. (Mesa, J.D., comunicación personal, 23 de enero de 2024)

Figura 23

Prueba técnica inicial, Juan David organizando el enfoque del proyector



Nota. Elaboración propia (2024).

Figura 24

Prueba técnica inicial, revisando la proyección en el muro (tamaño y ángulo)



Nota. Elaboración propia (2024).

Figura 25

Vista lateral del ensamblaje donde se muestra el ángulo del video beam logrado por los libros



Nota. Elaboración propia (2024).

En varias ocasiones, la luz al interior del cuarto se prendía para poder ver el ensamblaje, la unión y conexión de los actantes, pero se apagaba para no interferir en la luz que salía del video beam hasta el muro.

Para recrear la proyección, utilizamos algunas imágenes relacionadas con el genocidio del pueblo palestino. Buscamos estas imágenes en Instagram desde un celular, y luego Juan David las

transfirió al computador. A través de una herramienta de visualización, la imagen fue finalmente proyectada en el muro (figuras 27 y 28). Todo el proceso, desde la disposición de los actantes hasta la garantía de las condiciones técnicas, tomó entre 15 y 20 minutos. Juan David comentó que, aunque el proceso puede parecer sencillo, lograr el ensamblaje requiere su tiempo

Figura 26

Vista de las imágenes elegidas en el computador



Nota. Elaboración propia (2024).

Figura 27

Proyección de imagen en el muro de un edificio cercano

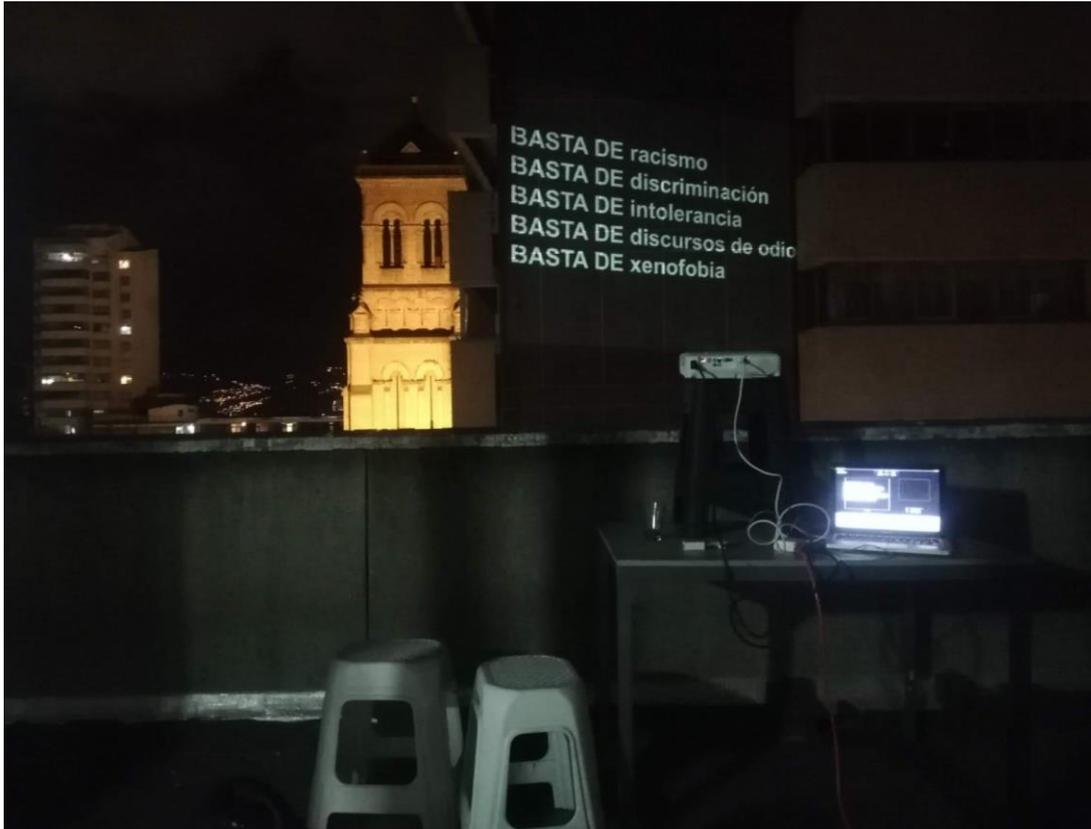


Nota. Elaboración propia (2024).

Durante el encuentro, Juan David me compartió fotografías que guardaba de algunas proyecciones, las cuales sirvieron como insumos para dar cuenta de las posibilidades de ensamblajes que se dieron durante el Paro Nacional de 2021.

Figura 28

Ensamblaje parográfico, terraza del Edificio Cibeles



Nota. Juan David (2021).

En la imagen compartida por Juan David, se puede observar la similitud con el ensamblaje recreado en su actual casa, incluyendo la disposición de elementos como la mesa, la butaca plástica, el video beam, el computador y los cables. Sin embargo, hay algunas diferencias clave entre estos dos ensamblajes:

- **Espacios:** la recreación en la actual casa de Juan David se realizó en su espacio doméstico y más íntimo (su cuarto), mientras que, durante el Paro Nacional, el ensamblaje se llevó a cabo en el exterior. Juan David comentó que, en algunas ocasiones, las proyecciones fueron limitadas por el clima y hubo momentos en los que tuvo que detener y desarmar el ensamblaje debido a la lluvia.

- **Nuevos actantes:** en las fotografías se pueden notar diferencias en las mesas y los videos beam utilizados.
- **Ensamblaje:** en ambos espacios es posible ver cómo Juan David, haciendo uso de los recursos que tiene a disposición, adapta el ensamblaje a las condiciones físicas del entorno para garantizar las sus proyecciones.

5.2.2.5 Ritmos y tiempos de las proyecciones

En 2021, los tiempos y las disponibilidades para realizar proyecciones cambiaron en comparación con la dinámica de 2020. Para ese entonces, Juan David comenzó a proyectar imágenes con mayor frecuencia en solitario. La reactivación de las rutinas y actividades tras la pandemia hizo que el acompañamiento y el ambiente de camaradería entre amigos se desvaneciera gradualmente y, en algunas ocasiones, las proyecciones se llevaron a cabo más con la intención de mantener firme el compromiso con la movilización social. Estas proyecciones se volvieron más breves, limitándose a tomar fotos rápidamente y, en ocasiones, a dejar el proyector encendido por un tiempo:

Para el 2021, creo que fue más, si, recuerdo como más solo yo, muchas veces solo, muchas veces proyecté solo, no tenía el acompañamiento o la novedad también del momento o digamos el deseo de manifestarse, ya digamos que sí, muchas veces llegué y proyecté, por estar también firme, hay que proyectar, pero ya esas proyecciones eran muy rápidas. Yo las pasaba a veces, tomaba la foto, otras fotos, mandábamos y a veces dejaba ahí como un rato el proyector encendido, pero lo que recuerdo de antes es que hubo momentos como que al principio era “¿será que tomó la foto de una y apago?”. Como con el paso de los días, como que me fui pensando un poco en que ya lo viera sin importar lo que pensara y, claro, esto también como por el tipo de vecinos que había en el espacio, como más esos adultos mayores, más tradicionales que seguramente crecieron bajo la idea de que esas opiniones políticas no se pueden lanzar así. Entonces uno también se permea del qué dirán “ay marica, ¿qué dirá el cucho de enfrente que está mirando ahí esto?”, pero con el tiempo es como nada, lo que sea y tenga su Uribe cadavérico en la ventana. Y a veces sí, dejaba imágenes ahí, media hora, una hora sola. Cuando terminaba como que, sobre todo cuando lo del Paro que estaba sucediendo todo lo de Cali, Pereira, aquí en Medallo, tantas muertes que veíamos

como cifras y como nombres y rostros también, a veces como que esas imágenes solía dejarlas un poco más, que así el valor del ejercicio se diera pues como en las redes, también me parecía muy valioso sostenerla lo máximo posible ahí, como un recordatorio de lo que estaba pasando. (Mesa, J.D., comunicación personal, 23 de enero de 2024)

5.2.2.6 Del cine a la movilización social

Una de las preocupaciones de esta investigación es dar cuenta del origen de los actantes. Tanto el video beam utilizado por Estefanía como el utilizado por Juan David, tenían un origen compartido: surgieron debido a las interrupciones laborales durante la pandemia y a la confluencia de amigos en sus casas.

En el caso del video beam, Juan David recuerda cómo llegó a sus manos:

Por ese entonces, en el parche que frecuentaba la casa, recuerdo que había un parcerero que, por alguna razón, se quedó con un video beam de un proyecto en el que estaba trabajando, pero que también se detuvo. Así que terminó con la posibilidad de usar ese video beam y lo traía a la casa, aunque lo usábamos principalmente para ver películas. En una de esas salidas de ellos [de La NBT], porque empezaron a hacerlas cada domingo, al tercer domingo, le reaccioné a Laura, no me acuerdo bien cómo, y le dije: “Ve, yo tengo un video beam”. Para ese entonces, ya se había creado el nombre La Nueva Banda de la Terraza y comenzamos a mencionarnos entre nosotros. Entonces, ella me dijo: “¿te querés unir? Sacalo”. Y así entré a un grupo que, en ese momento, era pequeño y apenas se estaba formando. Ya estaban los del Santa Clara, no sé si conoces ese parche. (Mesa, J.D., comunicación personal, 23 de enero de 2024)

Para Juan David, el video beam representaba ciertas limitaciones debido a que no era de su propiedad. El uso del proyector dependía de la disponibilidad del equipo de su amigo, lo cual a menudo significaba que debía coordinar su uso con otras actividades en las que el proyector también era requerido. Además, el hecho de que el proyector no estuviera siempre en casa suponía un reto logístico, ya que tenía que planificar con antelación cada vez que quería utilizarlo.

La necesidad de proyectar sin depender de las restricciones impuestas por el préstamo de un proyector llevó a Juan David a tomar una decisión importante: adquirir su propio equipo. Este

cambio marcó un hito en su rutina de proyección, permitiéndole mayor autonomía y flexibilidad en sus actividades:

Cuando empezaron las proyecciones, ya teníamos un proyector, aunque no es el mismo que uso ahora. El proyector del parcero estaba mucho en la casa y lo usábamos para ver películas. Entonces, le empecé a decir: “ey, vamos a proyectar esto”. El primer domingo lo hicimos con ese proyector. Pero muy pronto, el parcero comenzó a rotar el proyector entre sus amigos y yo me quedé pensando: “ah, bueno, juemadre”. Me lo prestó como dos domingos, y esa semana dije: “yo necesito un proyector en mi vida”. No soy de tener televisor y ya tenía una pantalla muy pequeña en el computador. Así que, a pesar de la situación, como pude, compré un proyector de segunda mano. Me metí en uno de esos grupos de Facebook, lo vi, lo negocié y lo adquirí. Es este. Con ese proyector, ya firme siempre, no tenía que andar tomando la moto e ir a buscarlo. Las dos veces que proyecté con el otro, tenía que ir hasta donde Carlos E, proyectar, y luego llevarlo de vuelta esa misma noche o al día siguiente. (Mesa, J.D., comunicación personal, 23 de enero de 2024)

Sobre el nuevo video beam que adquiere Juan David, hay que decir que este es un equipo con capacidad de 32.000 lúmenes, lo que permite garantizar una proyección con éxito a una distancia de aproximadamente 50 metros desde el proyector al muro de proyección.

Los demás elementos, como la mesa, las sillas y las extensiones largas, entre otros, eran objetos que surgieron de las actividades que previamente a realizado Juan David, especialmente durante sus participaciones en producciones cinematográficas.

Los otros objetos ya estaban conmigo y reflejan mucho de lo que hago. Por ejemplo, esa mesa y esas sillas Rimax, así como las extensiones largas, las tengo porque en las producciones se usan este tipo de cosas prácticas, ya sea para sentarse o armar un comedor. Por eso estaban ahí y siempre han estado. Hay muchas sillas y mesas Rimax esparcidas por aquí y por allá. Todas estas cosas son parte de las producciones que van quedando; yo las adquiero, las compro y ya las tengo. Lo mismo pasa con los libritos. (Mesa, J.D., comunicación personal, 23 de enero de 2024)

En varias ocasiones, la elección de un espacio específico para la construcción de ensamblajes presentaba nuevos retos para Juan David. Esto se debía a que el lugar seleccionado no siempre ofrecía las condiciones óptimas para realizarlo con facilidad. Un ejemplo claro es cuando realizaba proyecciones en la terraza más alta del edificio, situada sobre los tanques de agua. En este lugar (figura 30), se enfrentaba a un problema significativo: la falta de conexiones eléctricas. La terraza no disponía de instalaciones eléctricas adecuadas para alimentar sus equipos, por lo que era necesario utilizar extensiones de luz largas que permitieran conectar desde su casa.

Este desafío era tanto técnico como logístico. Para resolverlo, Juan David necesitaba obtener las extensiones de luz adecuadas, las cuales no tenía disponibles. Para ello, recurría a su red cercana de contactos, muchos de los cuales también estaban involucrados en la creación de paragrafías de La NBT y tenían experiencia en el mundo audiovisual. De esta manera, con el apoyo de su comunidad, lograba superar las dificultades y llevar a cabo sus proyecciones exitosamente: “cuando me tocaba proyectar arriba, lo más difícil eran como las extensiones porque arriba no había luz, entonces me tocaba hasta pedir prestado unas extensiones en el Santa Clara” (Mesa, J.D., comunicación personal, 23 de enero de 2024).

Figura 29

Proyección en la terraza más alta del edificio (durante la pandemia)



Nota. Joaquín Sar (2020).

5.3.2.7 El edificio Santa Clara: una vecindad parográfica en el centro de la ciudad

La casa de Juan David no fue el único lugar desde el cual se activaron las proyecciones cercanas al Parque de Bolívar. Durante las conversaciones, Juan David destacó los aportes del edificio Santa Clara, un emblemático edificio residencial del parque, conocido por ser hogar de varios artistas de la ciudad. Entre los residentes se encontraban Choneto (artista), María Paula (productora de cine), Cañola (montajista), Juan Pablo, (sonidista) e Inés Barracuda (diseñadora y animadora), todos ellos dedicados a la producción audiovisual:

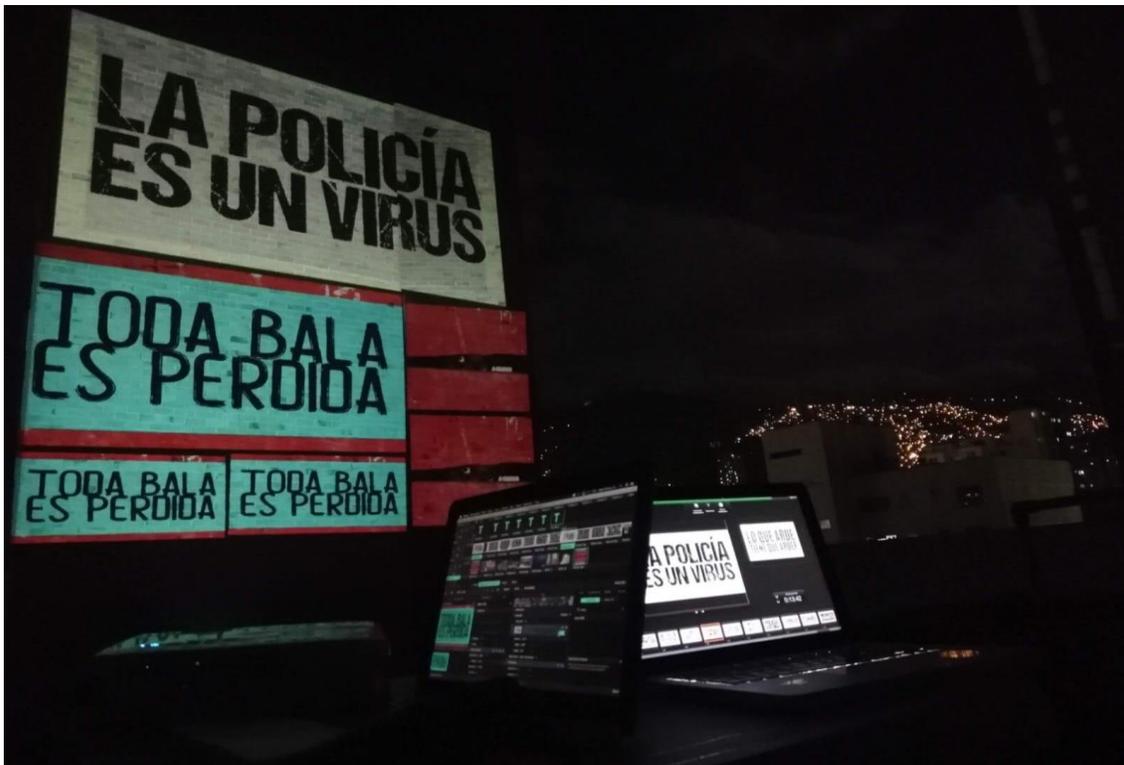
Entre esas cuatro casas, surgió la idea de salir cada domingo [durante pandemia] para proyectar diversas cosas. Luego, me uní al parche, yo siempre estaba en casa con las chicas y otros amigos. A veces, los dos parches [Santa Clara y Cibeles] se unían y al final terminábamos con quince personas parchando en una terraza, muchas veces lo que hacíamos era que nos reuníamos todos a parchar en un lugar y luego nos íbamos para el

otro, todo se dio por la cercanía con Laura Mora. (Mesa, J.D., comunicación personal, 23 de enero de 2024)

La mayoría de las proyecciones realizadas desde el edificio Santa Clara se dirigieron hacia el muro lateral del Teatro Lido (figura 31), ya que este muro estaba ubicado justo detrás del edificio Santa Clara (figura 32). En la figura 33, se logra ver la cercanía de los dos edificios y sus muros de proyección.

Figura 30

Juntanza entre los parches Ed. Santa Clara y Ed. Cibeles



Nota. Juan David (2021).

Figura 31

Ubicación del Edificio Santa Clara y el Teatro Lido



Nota. Google Earth (2024).

Figura 32

Ubicaciones de los Ed. Cibeles y Ed. Santa Clara y algunos muros de proyección



Nota. Google Earth (2024).

5.3 La calle y la acción parográfica de La NBT

Si bien las casas fueron los lugares más recurrentes para el desarrollo de la parografía de La NBT, no fueron los únicos espacios de acción. Algunos encuentros de movilización en la calle también sirvieron como epicentros de esta parografía, aunque en menor medida. En una ocasión, La NBT participó en una marcha que tuvo como punto de concentración el Parque San Antonio. Durante este evento, los lugares de proyección fueron muy diversos, desde muros verdes (figura 34) hasta una patrulla de la policía (figura 35), ya que no se contaba con un muro específico para proyectar:

Recuerdo que en 2021 empezamos a pensar en cómo hacer presencia en las marchas utilizando los proyectores, y lo hicimos. Incluso hay una foto en la que estoy proyectando sobre una patrulla de policía durante una marcha, desde un local que pedimos. Llevé unas conexiones, montamos el proyector y nos conectamos desde el local. También teníamos un carro que acompañaba las marchas con parlantes, no sé si te acuerdas, y ahí también nos conectábamos para proyectar imágenes por todos lados. No recuerdo el día exacto de la marcha, pero hay fotos de La NBT que lo documentan. Eso nos llevó a preguntarnos cómo podríamos habitar otros espacios con nuestras imágenes. Teníamos referencias de un colectivo de Chile que hacía algo similar, pero sus proyecciones eran sobre edificios diplomáticos. Usaban un proyector de 12,000 lúmenes y proyectaban desde lugares muy lejanos. Enfrentaron persecuciones por parte del gobierno en ese momento y muchas de sus proyecciones fueron censuradas con luz, lo cual es algo realmente interesante. (Mesa, J.D., comunicación personal, 23 de enero de 2024)

Figura 33

Proyección en patrulla de la Policía en medio de una marcha



Nota. Juan David (2021).

Figura 34

Proyección en muro verde del Parque San Antonio durante una marcha



Nota. La Nueva Banda de la Terraza (2021).

Este nuevo lugar no solo requirió encontrar nuevos escenarios para la proyección, sino también resolver las limitaciones de espacio para realizar el ensamblaje. A diferencia de las casas, aquí no se contaba con los actantes que contribuían a garantizar la estabilidad y el ángulo adecuado. En estos casos, únicamente se movilizaban los actantes principales del ensamblaje: el video beam, el computador, los cables HDMI y los cables de luz. El resto dependía de los cuerpos de los integrantes de La NBT, quienes sostenían y ajustaban el ángulo de la proyección.

6 Capítulo 2: la parografía de La Parresía

6.1 ¿Qué es La Parresía?

La Parresía es un taller gráfico de la ciudad de Medellín dedicado específicamente a la creación y reproducción del cartelismo, principalmente utilizando la técnica de serigrafía,⁵ aunque en algunas ocasiones han impreso carteles en formato digital. Este taller surgió en el año 2019 en medio de las distintas movilizaciones que se empezaron a gestar en algunos países de América Latina, a las cuales se sumó Colombia con el fin de “expandir y viralizar” la gráfica latinoamericana en el Valle de Aburrá. Desde entonces, las acciones de este colectivo se han mantenido durante la pandemia en 2020, el Paro Nacional de 2021 y hasta la actualidad.

Las personas integrantes de La Parresía han variado a lo largo del tiempo, unas se han mantenido constantes desde el momento de su creación, otras han ido fluctuando, entrando y saliendo y aportando desde sus tiempos y disponibilidades a esta acción gráfica. Dentro de las características de estas personas, se resalta la heterogeneidad de saberes y profesiones que se encontraron en este espacio: fotógrafos, camarógrafos, comunicadores, proyeccionistas, performers, artistas, arquitectos, sociólogos, antropólogos, músicos de punk, bailarines, artistas circenses y biciactivistas, en su mayoría residentes del Valle de Aburrá.

Ahora bien, para dar cuenta de la forma en la que fue posible la materialización de la parografía por parte de La Parresía, no basta únicamente en el reconocimiento de este núcleo de personas. Aquí también es importante reconocer el papel que otros colectivos y sujetos le aportaron a la consolidación de un banco gráfico y de imágenes latinoamericanas y a la difusión y propagación de esta. Para efectos de esta investigación, a estos aportes y articulaciones les llamaré la red parográfica. Asimismo, en este capítulo se expondrán algunos elementos que fueron fundamentales en el ensamblaje de la parografía para su desarrollo y distribución, es así como se hablará de los lugares propagación, el ensamblaje parográfico y los mensajes de su parografía.

⁵ La serigrafía es una técnica de estampación manual donde, a través de una malla tensada en un marco que posee un diseño específico, este se transfiere a otras superficies con la aplicación de tintas. Este sistema de impresión puede repetirse cientos de veces.

También es importante mencionar que, a lo largo de la narrativa, se integraron algunas palabras utilizadas por los propios participantes. De ahí que aparezca la palabra “manada” para referirse al grupo de personas que se juntaron para dar sentido al taller y la palabra “propagación” para describir la acción de distribución de los carteles en distintos puntos de la ciudad. Esta última tiene una relación directa con la pandemia, ya que el taller resignificó términos como “virus” y “propagación”, que resonaron mucho durante este tiempo.

6.2 La red parográfica de La Parresía

La conformación de esta red parográfica pone de manifiesto una estructura colaborativa y diversa que la sustentó. Este entramado superó barreras espaciales y temporales gracias a la mediación de la tecnología y las conexiones virtuales, permitiendo que personas de diferentes partes del mundo que no se conocían, se activaran y trabajaran juntas para alcanzar un objetivo común en el contexto de la movilización social. Además, esta red evidencia el rol, el trabajo y el aporte de cada actante humano, demostrando cómo la articulación de estos roles hizo posible la producción, propagación e impacto de esta acción gráfica en el marco del Paro Nacional de 2021.

Para la reproducción de carteles, fue necesario contar con una serie de imágenes o gráficas que sirvieran como base para la estampación y producción en grandes cantidades, en este caso a través de la técnica de serigrafía. Aunque algunos diseños fueron creaciones propias de La Parresía, la mayoría de las imágenes y gráficas propagadas por este taller en la ciudad fueron producidas por diferentes artistas, tanto a nivel nacional como internacional. Gran parte de la articulación con estos colectivos o artistas gráficos fue posible gracias a las relaciones de amistad y cercanía que algunos integrantes habían tejido previamente con distintos procesos. Aquí, el papel de Jorge Muñetón fue clave como puente de conexión entre las gráficas de Perú, México, Chile y Brasil. Otras conexiones surgieron durante el Paro Nacional de 2021, cuando varios artistas locales y nacionales pusieron sus gráficas a disposición pública y libre para su uso y distribución.

Así lo expresó Jorge Muñetón en uno de los artículos que tenía a disposición en el blog *Caos Disfuncional*:

Asimismo, otra serie que hemxs venido trabajando es la Transandina, donde nxs encontramos con talleres en Popayan (Colectivo Amapola), Quito (Ache) y Cuzco

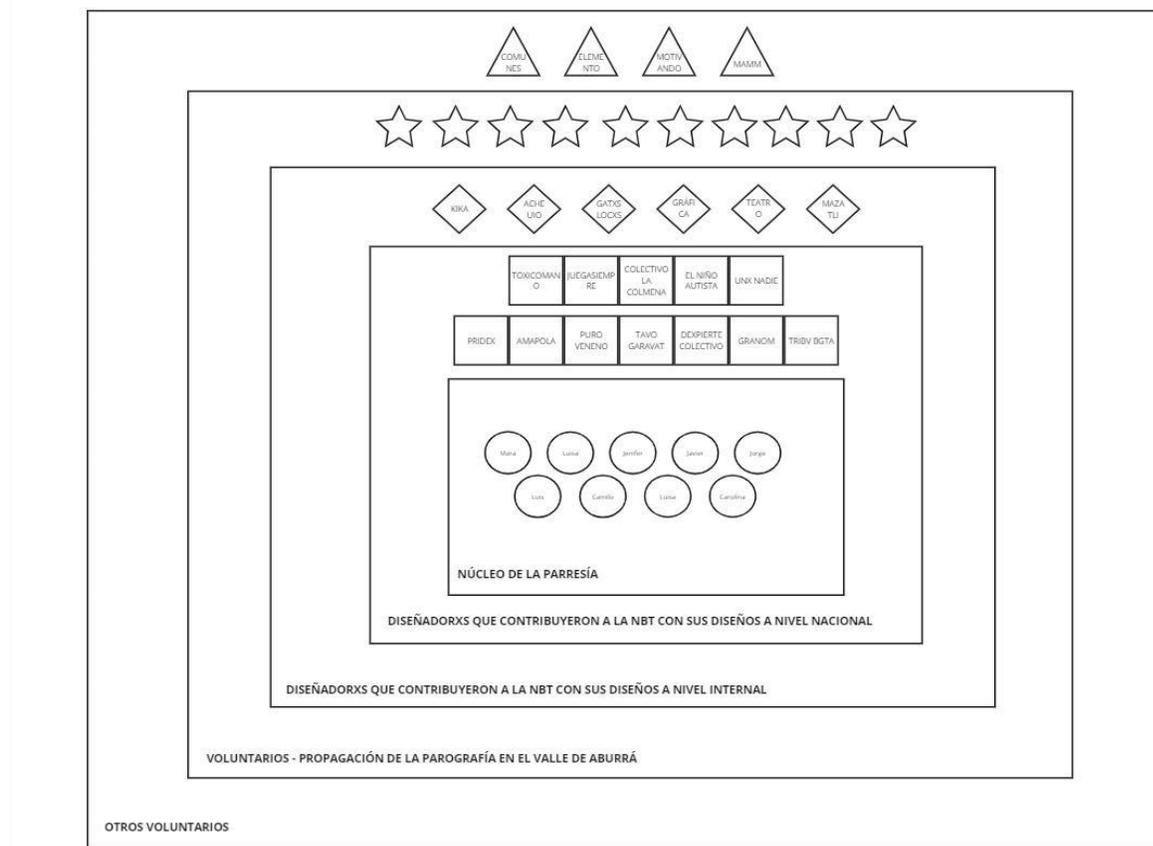
(Gatxs Locxs); además de sumar con conexiones en CDMX (Mazatl), Valparaiso (Teatro en Movimiento Callejera), Grafica infinita (entre mar y cordillera) y Sao Paulo (Kika) para intensificar la conexión latinoamericana. (Caos Disfuncional, 2023)

En la figura 36, se presenta la configuración de aquellos que contribuyeron a la producción parográfica de La Parresía. Representa niveles, espacios y grupos de personas que posibilitaron su conformación:

- Los círculos identifican a La Parresía como grupo constituido, si bien en estos hay una gran mayoría de personas que integran el taller, no son su totalidad.
- El cuadrado muestra los aportes de gráficas que hicieron diferentes colectivos y artistas a nivel nacional.
- El rombo representa a los diferentes colectivos y artistas que aportaron sus diseños a nivel internacional.
- La estrella simboliza a los voluntarios que participaron de las carteleadas masivas que se hacía, por lo general, en bicicleta.
- El triángulo representa a los colectivos que también participaron de la propagación de la parografía en el Valle de Aburrá.

Figura 35

Configuración de La Parresía



Nota. Elaboración propia.

Fue a través de medios como el correo electrónico, Drive o redes sociales como Instagram que fue posible la recolección de estas gráficas para la consolidación de un banco de diseños de gráficas latinoamericanas.

En la figura 37, se muestra una publicación de Instagram realizada por el taller, donde se destacan algunas de las conexiones con artistas de diferentes países.

Figura 36

Conexión trasandina



Nota. La Parresía (2021).

En algunas ocasiones, el taller realizó convocatorias abiertas para la recepción de diseños a través de sus redes (figura 38).

Figura 37*Comunicado 1, apoyo al taller La Parresía**Nota.* La Parresía (2021).**6.2.1 La manada**

En términos de difusión y propagación, el impacto de la parografía de La Parresía en el Valle de Aburrá fue posible gracias a la acción en manada que fue motivada desde el interior del taller. A través de su Instagram, el colectivo realizó convocatorias abiertas para hacer jornadas de cicladas (ya que este fue el principal medio de transporte) para cartelear y empapelar la ciudad:

Bueno, primero, antes del paro no se convocaba a las carteleadas por redes sociales, sino que eran amigos los que salían. Lo que impulsó la idea de salir en manada fue el paro, porque antes producíamos la gráfica y salíamos a pegarla, pero muy poco, tal vez una vez cada mes y medio. El Paro nos despertó el objetivo principal de hacer afiches y pegarlos en la calle. De hecho, el 28 de abril fue así: llegamos algunos por invitación y nos reunimos el día antes para hacer muchos, muchos carteles y preparar todo. Fue como “mañana arranca una movilización muy grande”, y todos nos unimos a eso. Como las acciones dentro del Paro fueron tan seguidas,

continuamos participando y así se consolidó La Parresía. Con el tiempo, empezamos a hacer convocatorias en Instagram para que más gente interesada en la carteleada se uniera. Así llegaron algunas personas espontáneamente. De ahí, que se desarrollaran jornadas masivas en donde personas voluntarias habitantes del Valle de Aburrá ayudaban a la dispersión de la parografía. (Integrantes de La Parresía, comunicación personal, 04 de noviembre 2023)

En la figura 39 se puede ver cómo el Instagram fue un escenario para convocar abiertamente a distintas personas a participar de las jornadas de pega de carteles, allí se precisaron los puntos y horarios de encuentros.

Figura 38

Convocatoria en Ciclada Punk



Nota. La Parresía, (2021).

6.3 Lugares de propagación

6.3.1 La calle

Uno de los principales espacios de propagación de la parografía de La Parresía fue la calle, especialmente los muros del Valle de Aburrá. Estas intervenciones transformaron notablemente la

estética urbana. Anteriormente, los muros de la ciudad estaban en su mayoría cubiertos por coloridos, pero casi ininteligibles grafitis o tags⁶ típicos del arte urbano local. Estos muros fueron los preferidos para las intervenciones (figura 40). Sin embargo, también se dieron casos en los que se optó por intervenir espacios poco comunes, como los muros exteriores del Estadio Atanasio Girardot y las columnas de las vías del Metro (figura 41). Con la introducción del cartelismo político de La Parresía, el paisaje visual de la ciudad adquirió una nueva dimensión. Los muros se convirtieron en lienzos donde se expresaron mensajes políticos y sociales, contribuyendo a una conversación pública que iba más allá de la publicidad y el arte callejero tradicional. Esta transformación no solo enriqueció estéticamente los espacios urbanos, sino que también ofreció a los transeúntes reflexiones sobre el contexto sociopolítico del país (figura 41).

Figura 39

Carteles de La Parresía sobre tags urbanos



Nota. La Parresía (2021).

⁶ Los tags son generalmente palabras o nombres cortos, escritos en un estilo de letra distintivo que el artista ha desarrollado y perfeccionado. A menudo, los tags se realizan con aerosol, marcadores o pintura, y se pueden encontrar en una variedad de superficies como paredes, postes, ventanas y otros espacios urbanos.

Figura 40

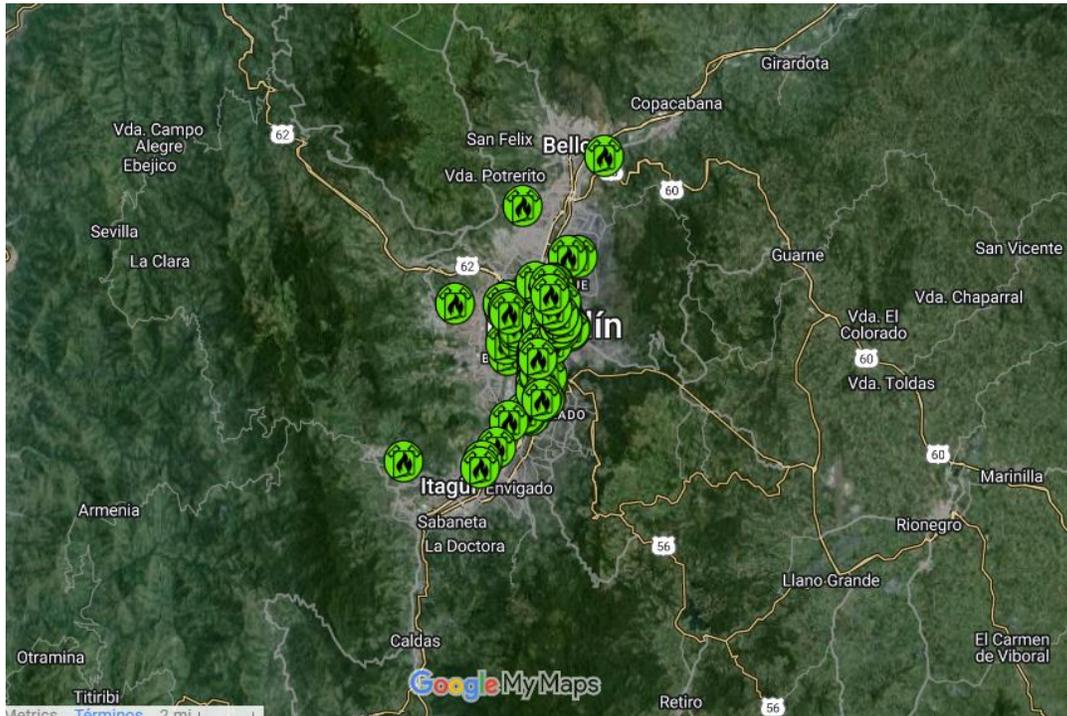
Transeúntes observando carteles en columna del Metro en el sector Parque Berrío



Nota. La Parresía (2021).

En cuanto a los lugares donde se llevaron a cabo las parografías, varios factores estuvieron en juego. Por un lado, los recorridos de las marchas convocadas en la ciudad, la mayoría de las cuales se realizaron en el centro y algunas hacia el Sur. Por otro, se consideraron los lugares de residencia de varios de los integrantes, así como sus puntos de encuentro y socialización habituales, como el Carlos E. Restrepo y la 4 sur. En la figura 42 se puede observar un mapa construido por un integrante de La Parresía.⁷ En él se puede observar cómo las intervenciones gráficas de La Parresía abarcaron gran parte del Valle de Aburrá, extendiéndose desde Itagüí hasta Bello, con una concentración significativa en el centro de la ciudad de Medellín.

⁷ <https://www.google.com/maps/d/u/0/viewer?mid=14-2EDlp9dVireS3qi1ZYm8o2YAbPsoU3&ll=6.254770423839419%2C-75.59124335&z=12>

Figura 41*Mapa de intervenciones gráficas de La Parresía*

Nota. Caos Disfuncional (2022).

Al hacer zoom, se revela otra particularidad especial: en la parte sur del mapa, estas intervenciones siguen la ruta de dos de las principales vías del sector, la Avenida El Poblado y la Avenida Las Vegas, que son paralelas entre sí. Ambas avenidas son reconocidas por su actividad comercial y están cercanas a uno de los barrios de clase media alta de la ciudad más conocidos, El Poblado (figura 42).

Estos fueron los primeros lugares de propagación de la parografía por parte de La Parresía, en parte porque varios de sus integrantes vivían en esta zona de la ciudad. Al ir de camino a casa desde el centro en sus bicicletas, realizaban algunas intervenciones gráficas:

Los parches en el Sur fueron como de la primera etapa, más ligado a los spots⁸ que conoce Jorge [uno de los integrantes iniciales de La Parresía], además muchos de La Parresía

⁸ Se refiere al lugar o ubicación específica donde un artista decide hacer su grafiti. Este término abarca cualquier superficie en el espacio público o privado que sea utilizada para realizar una pieza de grafiti, ya sea un tag, un throw-up, un mural, o cualquier otro tipo de intervención gráfica.

vivimos hacia el Sur, por eso tantos carteles en la 4 sur, El Poblado. (La Parresía, comunicación personal, 04 de noviembre 2023)

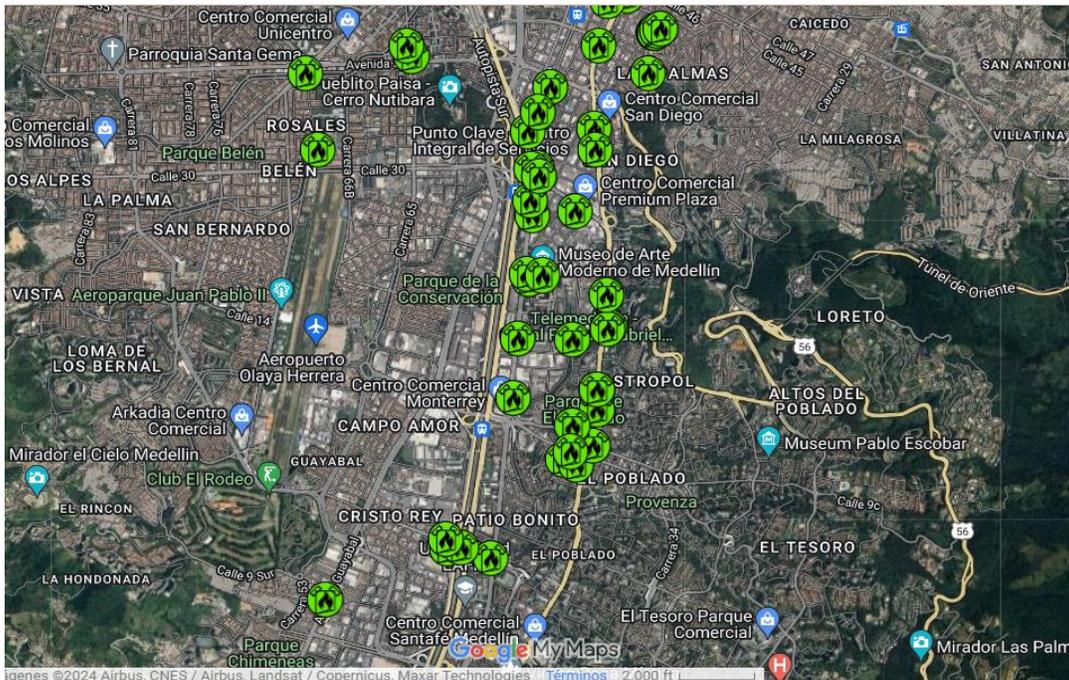
Uno de los puntos con mayor intervención de este colectivo fue el puente de la 4 sur. Este lugar, en muchas ocasiones, sirvió como punto de encuentro para varias personas durante las manifestaciones del Paro Nacional. Allí no solo se llevaron carteles para pegarlos en los muros y columnas del puente, sino que el taller también se movilizó en una pequeña versión, convirtiendo este espacio en un lugar tanto de difusión como de producción gráfica (figura 44):

Yo recuerdo que en ese tiempo nosotros andábamos con nuestros chucitos [refiriéndose al taller móvil], nos gustaba mucho pegar pal Sur y siempre terminábamos casualmente en la 4 sur, llevábamos algunas camisetas y algunos parches que sacábamos en ese tiempo. (La Parresía, comunicación personal, 04 de noviembre 2023)

Asimismo, algunas de las marchas realizadas durante el Paro Nacional de 2021 tuvieron como ruta el Sur de la ciudad.

Figura 42

Mapa de intervenciones gráficas de La Parresía, zona sur



Nota. Caos Disfuncional (2022).

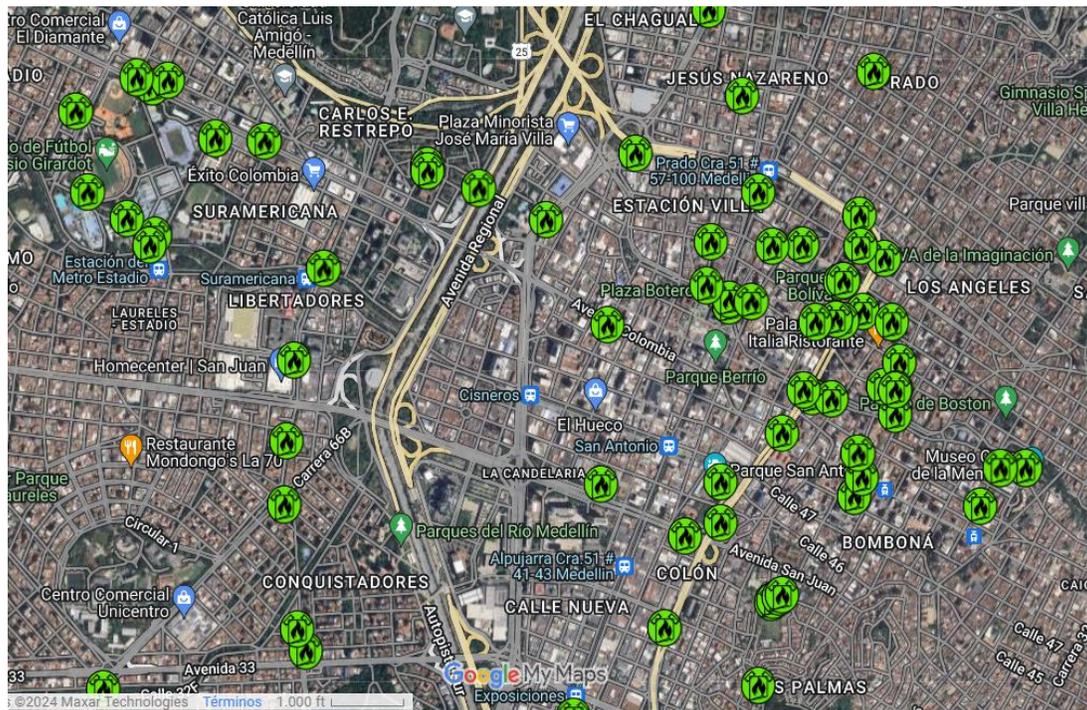
Figura 43*Taller móvil en la 4 sur*

Nota. La Parresía (2021).

En la parte central de la ciudad, hay una dispersión más amplia que abarca la zona centro-oriental y centro-occidental (figura 45). La primera se caracteriza por ser el núcleo urbano donde se desarrolla gran parte del comercio local y contiene los principales parques, como el Parque San Antonio, el Parque de Bolívar y el Parque Berrío. Al ser el centro de la ciudad, es un lugar de llegada y acogida para muchas personas de otros sectores debido a razones laborales y de movilidad. Además, esta zona es cercana a varios barrios tradicionales de clase media baja, como Boston, Buenos Aires y La Milagrosa.

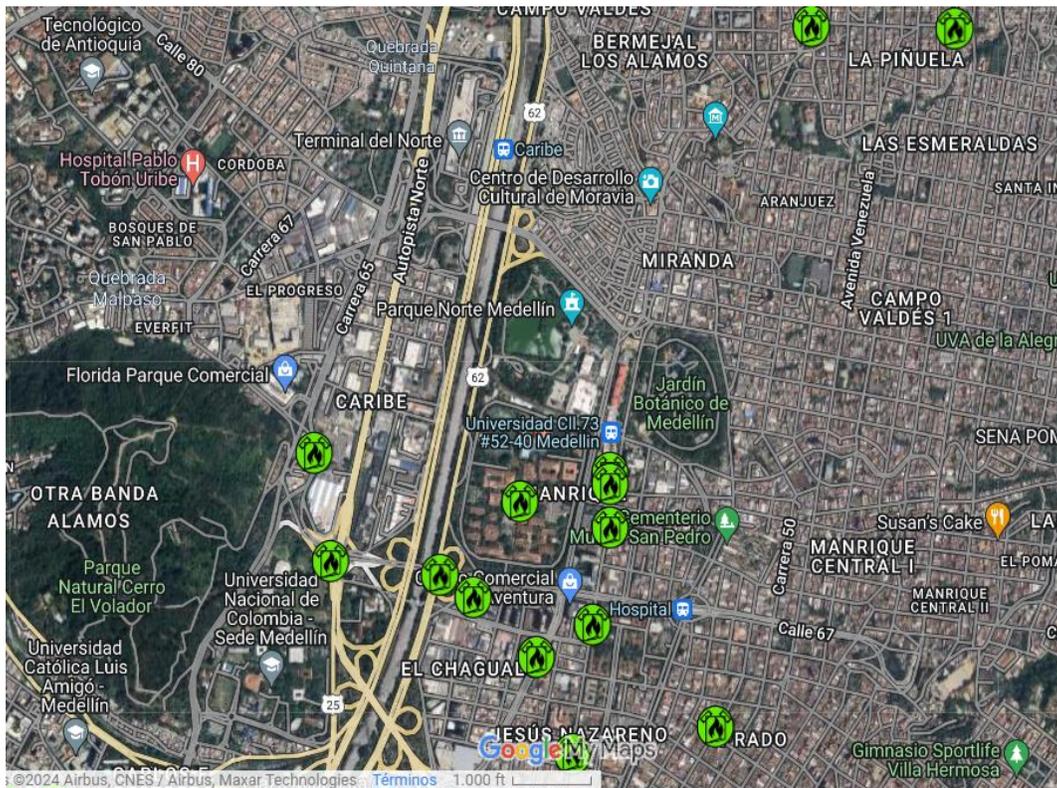
La segunda se caracteriza por ser una zona residencial de clase media alta, donde se encuentra un reconocido punto de encuentro y dispersión para gran parte de la población universitaria de la Universidad Nacional y de la Universidad de Antioquia, como lo es Carlos E. Restrepo. En esta zona también se ubica la Unidad Deportiva Atanasio Girardot.

También un par de veces terminamos acá [Carlos E Restrepo] porque era terminar en un lugar donde pudiéramos parchar... La intención era, vamos a pegar y terminamos en tal lado que igual podemos parar, regalar carteles. (La Parresía, comunicación personal, 04 de noviembre 2023)

Figura 44*Mapa de intervenciones gráficas de La Parresía, zona centro*

Nota. Caos Disfuncional (2022).

La zona norte de la ciudad presenta una menor cantidad de intervenciones (figura 46). La mayoría de estas se concentran cerca de la Universidad de Antioquia y el Parque de la Resistencia, antes conocido como el Parque de Deseos, que fue uno de los principales puntos de concentración y movilización durante el Paro Nacional de 2021. Además, también se registraron intervenciones en el barrio La Piñuela.

Figura 45*Mapa de intervenciones gráficas de La Parresía, zona norte*

Nota. Caos Disfuncional (2022).

En la conversación, los integrantes manifestaron que las movilizaciones realizadas durante el Paro de 2021 fueron la posibilidad de llevar la gráfica política a otros lugares donde comúnmente no había sido posible disponer antes:

El Paro nos movió hacia donde se dirigía la marcha, y con tanta movilización, fuimos por todo Medellín, difundiendo gráficas por todas partes. Hicimos un mapa en un encuentro de gráficas y nos dimos cuenta de que no había gráfica política en las comunas. En esos lugares es común ver graffiti, diseños de animalitos o alusiones a Medellín y Nacional [refiriéndose a los equipos de fútbol más representativos de la ciudad], pero nada político. Por eso, la mayoría de los spots estaban concentrados en el Centro, El Poblado, y la Avenida Colombia, como grandes galerías. (La Parresía, comunicación personal, 04 de noviembre 2023)

Es importante mencionar que el Valle de Aburrá no fue el único escenario de dispersión de la gráfica; gracias a la conexión o el interés de personas no integrantes de La Parresía, se pudo propagar la parografía en lugares como el Oriente Antioqueño (figura 46), Chinchiná (Caldas), Cauca y Charalá (Santander).

Figura 46

Cartelismo en el Oriente Antioqueño



Nota. La Parresía (2021).

2.3.2 Instagram

El Instagram de La Parresía (@tallerlaparresia) apoyó un papel crucial no solo como plataforma para convocar a las jornadas de producción y difusión de la parografía en redes sociales, sino también como un espacio de memoria y sistematización del proceso. Muchas de las fotografías publicadas en este espacio estaban acompañadas de comentarios que explicaban aspectos clave de la producción y propagación de los carteles (figura 48). Además, este espacio permitió ampliar la

difusión de la gráfica con reflexiones y pensamientos críticos en torno al proceso, las juntanzas y la práctica en la calle (figura 49).

Figura 47

Atacando el muro



Nota. La Parresía (2021).

Figura 48

Cartelismo y manada



Nota. La Parresía (2021).

2.3.3 Los Museos

Si bien el objetivo de La Parresía fue la divulgación de la gráfica latinoamericana en las calles del Valle de Aburrá, hubo otros escenarios que también contribuyeron a este propósito. Estos escenarios no estaban necesariamente en el espacio público, sino en lugares selectos del ámbito artístico, como museos. Así lo asegura una de las integrantes de La Parresía, quien encuentra en estos escenarios más especializados y de un público más específico la posibilidad de llevar el mensaje a otra población:

Los carteles están destinados a la calle para masificar el mensaje. Sin embargo, personalmente reivindicó el sentido estético y artístico de los carteles que hacemos. He promovido invitaciones a exposiciones y, aunque lo hemos hecho a regañadientes, es una oportunidad para llegar a personas que no se encuentran en la calle. Es valioso también alcanzar a los medios artísticos y a quienes no prestan atención a lo que está en la vía pública. Por ejemplo, la serie de operaciones militares la expusimos recientemente en un formato cuidado y elegante, pensando en un público que probablemente no se encuentra con el cartel en la calle. Queremos que también ellos se pregunten, “¿qué está diciendo

esto?”. De esta manera, hemos tratado de ampliar el alcance del taller, no cambiando su objetivo, sino expandiendo los puntos de llegada. (La Parresía, comunicación personal, 04 de noviembre 2023)

Este también fue el caso de la exposición “Medellín Pulso de Ciudad” que se realizó en el Museo de Arte Moderno de Medellín entre el 30 de noviembre 2022 y el 9 de abril del 2023 (figura 50). Si bien esta exposición no se enmarca al interior de la temporalidad del Paro Nacional, fue un importante escenario de difusión y memoria de las demandas del La Parresía ante las problemáticas socioambientales y políticas que hicieron visibles también durante 2021.

Figura 49

Exposición La Parresía (MAMM)



Nota. Elaboración propia.

6.4 Ensamblaje parográfico de La Parresía

La producción de parografías por parte de La Parresía se desarrolló a través de diversos espacios, tanto las calles del Valle de Aburrá como el ciberespacio, y abarcó varias etapas, desde la reproducción y recolección de la gráfica, pasando por la producción y estampación de los

carteles, hasta la postproducción y propagación en las calles. A continuación, se detallará cómo se llevaron a cabo cada uno de estos espacios y momentos.

6.4.1 Reproducción: lo digital

Lo primero fue la selección y recolección de imágenes para diseñar los carteles. Como se mencionó anteriormente, la mayoría de las imágenes utilizadas fueron diseños de distintos artistas a nivel nacional e internacional. Sin embargo, en algunos casos, los integrantes optaron por intervenir fotografías encontradas en internet. Para esto, se utilizó un computador con software especializado, como Photoshop, acceso a internet y una impresora.

El proceso era relativamente sencillo. Primero, se descargaban las imágenes seleccionadas. Luego, se intervenían en Photoshop, asegurándose de que estuvieran completamente en líneas negras, sin matices ni escalas de grises, sobre un fondo blanco; el tamaño de las imágenes se ajustaba de acuerdo con el tamaño de los marcos. Este trabajo lo realizaban algunos integrantes del taller con conocimientos técnicos y experiencia en el uso de Photoshop. Finalmente, las imágenes intervenidas se imprimían en un papel específico.

La imagen hay que dejarla con un fondo blanco y líneas totalmente negras, sin grises, matices ni colores. Luego organizamos el dibujo para que quede solo en líneas negras y pensamos en el tamaño, ya sea para un marco grande o pequeño. Es importante que el diseño sea un poco más pequeño que el marco, porque si queda muy grande, entonces quedan muy precisas para el tamaño de las hojas quedando muy poco espacio para aplicar la tinta. Hemos hecho como diseños desde el taller principalmente en Photoshop que es el programa más básico, y después de tener el diseño lo vamos a imprimir en papel Albanene, que es como este papel calco grueso. (La Parresía, comunicación personal, 04 de noviembre 2023)

En las siguientes figuras se ilustra parte de este proceso: en la figura 51 se muestra una fotografía en blanco y negro que está siendo intervenida en el programa Photoshop. En la figura 52 se puede ver la misma imagen después del proceso de intervención, dejándola únicamente en líneas negras. Finalmente, en la figura 53 se muestra el resultado de la misma imagen ya quemada en el marco serigráfico.

Figura 50

Fotografía en Photoshop para proceso de intervención en líneas negras



Nota. Taller La Parresía (2021).

Figura 51

Resultado de la misma imagen después de la intervención



Nota. La Parresía (2021).

Figura 52

Imagen quemada en el marco serigráfico



Nota. La Parresía (2021).

6.4.2 Producción: taller

Todo taller de gráfica requiere un espacio adecuado para llevar a cabo sus actividades. La Parresía no solo dependía de un grupo de personas con funciones específicas, sino también de un espacio que funcionara como centro de producción y reproducción de sus parografías. Este taller se llevó a cabo en la Sede Social de la Urbanización Brisas de San Diego, que también es la sede de la Red de Mujeres Populares (figura 54), la cual agrupa a mujeres que se organizan para reclamar una vida digna y el derecho a los servicios públicos domiciliarios en los barrios periféricos de la ciudad.

La colaboración con la Red de Mujeres Populares fue posible porque varios integrantes de La Parresía habían trabajado previamente con la red en procesos de defensa del territorio. Esto facilitó la consolidación de amistades, cercanías y confianzas entre los distintos procesos:

Nosotros apoyamos una iniciativa que se llamaba la RACVA, que era la Red de Arte y Cultura del Valle de Aburrá y esa estrategia de montar el taller era fortalecer el nuevo centro de esta, porque era como el Sur y el Norte, entonces lo primero fue la constitución del espacio que fue como un préstamo de parte de una organización que estaba dentro de la Mesa Interbarrial de Desconectados que se llamaba Red de Mujeres populares por la Comunicación. (La Parresía, comunicación personal, 04 de noviembre 2023)

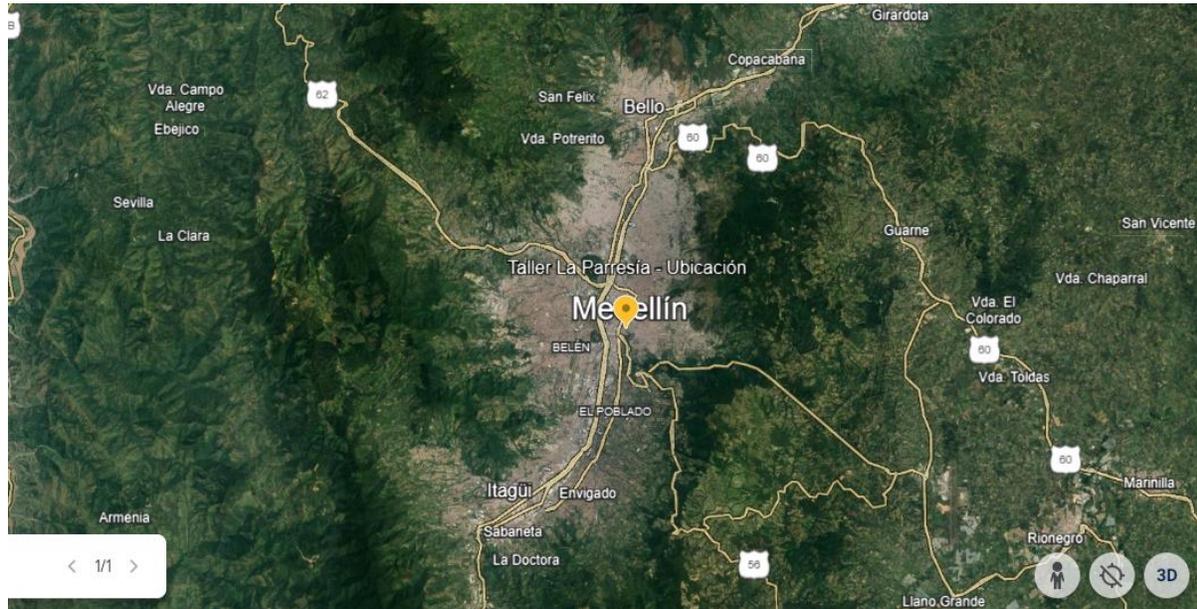
Figura 53

Sede Social - Urbanización Brisas de San Diego, Red de Mujeres Populares



Nota. Google Maps (2023).

La sede se encuentra en el Barrio Las Palmas, un área cercana al centro de Medellín (figura 55). Esta ubicación permitió al taller desarrollarse en un punto central, facilitando la participación de los integrantes que vivían en diferentes partes del Valle de Aburrá. Además, muchos de los puntos de acción e intervención, tanto dentro como fuera de las movilizaciones, se llevaban a cabo cerca a este lugar.

Figura 54*Ubicación del taller en el Valle de Aburrá*

Nota. Google Maps (2024).

Para la producción y reproducción de gráficas, primero es necesario montar un taller equipado con un espacio que cuente con las características y herramientas necesarias para fomentar la creatividad. Esto fue posible gracias a diversos recursos y fondos, que incluyeron donaciones de otras organizaciones al taller, el apoyo de amigos y familiares y, más recientemente, las recaudaciones realizadas a través de la venta de carteles, camisetas y parches en diferentes eventos por parte de los integrantes del taller. De esta manera, se consiguieron los insumos que conformaron el taller.

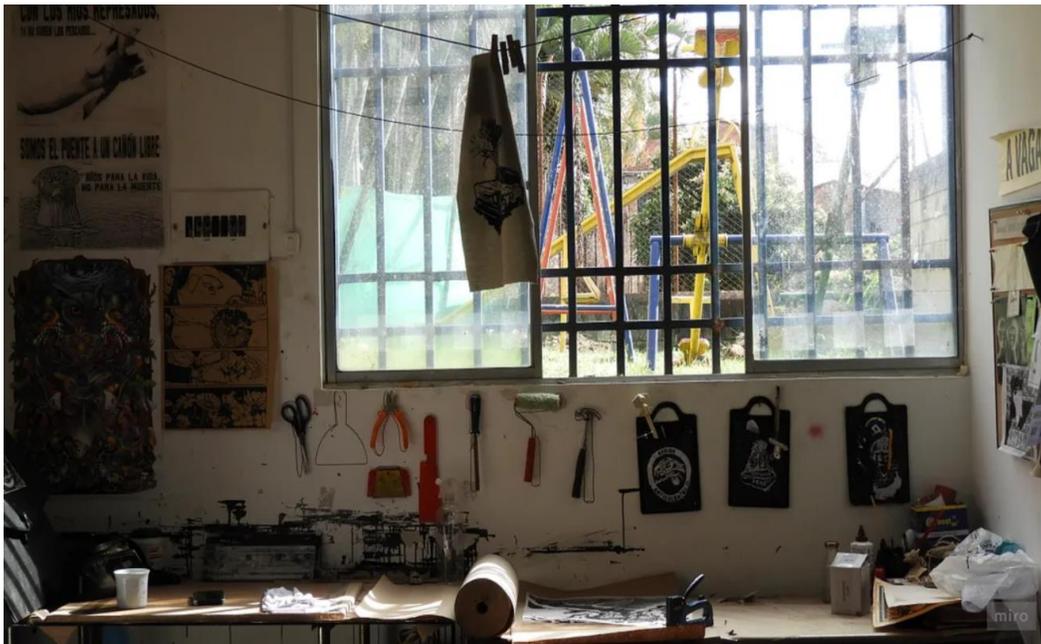
El taller gestionaba los recursos que obtenía a través de un exintegrante inicial, Jorge. Aunque nosotros no manejábamos directamente los fondos, nuestra actividad aportaba legitimidad para solicitar dinero. Jorge era quien se encargaba principalmente de la administración de los recursos. Nosotros no teníamos detalles concretos sobre la cantidad de dinero que entraba al taller. Por un lado, había dinero que la hermana de Jorge prestaba, y por otro, fondos provenientes de la Corporación Jurídica Libertad. Además, realizábamos ferias y vendíamos estampaciones a cambio de aportes voluntarios para seguir comprando papel kraft y tintas. (La Parresía, comunicación personal, 04 de noviembre 2023)

Cada muro de esta sede fue intervenido de manera directa e intencionada. Se instalaron herramientas en las paredes, asignándoles un lugar específico: tijeras, espátulas, alicates, rodillos, martillos, limas, y algunas bolsas de tela para guardar más herramientas, incluyendo algunas de uso doméstico adaptadas para nuevas funciones en el taller, como el molinillo comúnmente usado para hacer chocolate (figura 56). También se pueden ver algunos carteles pegados en la pared. Aunque no tienen una función directa en la elaboración y producción de carteles, contribuyen a definir y fortalecer la estética del espacio. Además, las manchas de tinta en la pared, que quedan involuntariamente al apoyar las rasquetas manchadas, enriquecen esta estética.

Sin embargo, las paredes no fueron suficientes para desplegar el taller en el espacio. También fue necesario el uso de mesas y repisas para disponer materiales y herramientas, como rasquetas, rollos de papel, tarros de tinta, botellas de acronal, planchas de ropa y pegantes (figura 57). Además, se instalaron cuerdas que funcionaban como tendederos, especialmente para el proceso de secado (figura 58).

Figura 55

Intervenciones en la pared y disposición de herramientas



Nota. La Parresía (2021).

Figura 56

Disposición de materiales en la mesa



Nota. La Parresía (2021).

Figura 57

Tendedero para proceso de secado



Nota. La Parresía (2021).

El taller estaba distribuido en diferentes zonas o espacios, cada uno con una función específica dentro del proceso de producción parográfica.

6.4.1.1 Enmarcado y emulsión.

El principal espacio utilizado para la producción de gráficas fue el área donde se encontraba una mesa extendida. En esta mesa se desarrollaron diversos procesos, como la construcción de marcos con su respectiva malla y emulsión:

Una vez que todo está listo [elección del diseño y conversión a líneas negras], armamos los marcos desde cero. Compramos los listones colillados, que tienen las esquinas a 45 grados, y los ensamblamos nosotros mismos utilizando Colbón, puntillas y una grapadora. Luego, pegamos la seda, una tela que dejamos con unos 10 cm de exceso fuera del marco para tener una superficie de agarre. Finalmente, estiramos y grapamos la tela en todo el marco antes de proceder a la emulsión. (La Parresía, comunicación personal, 04 de noviembre 2023)

En la figura 59 se puede ver cómo este proceso requería de una acción en apoyo con otras personas, por un lado, estaban quienes sostenían el marco y estiraban la malla hasta lograr la tensión necesaria y, por otro, quien fijaba la malla sobre los listones de madera con ayuda de grapas metálicas y un poco de fuerza.

Figura 58

Creación de marcos y enmallado



Nota. La Parresía (2021).

Figura 59

Resultado final del proceso de enmallado



Nota. La Parresía (2021).

Dentro del proceso, había momentos que representaban un mayor nivel de dificultad, por lo que no todos los integrantes de La Parresía participaban activamente en cada uno de ellos, especialmente durante el emulsionado. Este era uno de los momentos más complejos, ya que cualquier error en la cantidad o presión de la emulsión sobre la tela podía causar problemas en el momento de quemar la imagen en el marco. Para ello, se necesitaba una emulsión fotosensible, para el caso del taller, la emulsión utilizada era la japonesa:

El proceso de emulsionado ha sido uno de los más complejos y que más nos ha implicado experimentar, aprender y ser rigurosos. Por ejemplo, cuando estábamos en Las Palmas [en la sede de la Red de Mujeres Populares], nunca me atrevía a emulsionar; creo que solo unos pocos se atrevían a realizar ese proceso y, a menudo se lo dejábamos a Jorge, quien tampoco lo tenía completamente claro. En ese momento, no nos habíamos apropiado realmente de la técnica. Aunque algunas personas tenían ciertas ideas al respecto, nadie dominaba la técnica completamente. (La Parresía, comunicación personal, 04 de noviembre 2023)

Cada proceso requiere su tiempo de desarrollo. En este caso, para que la emulsión se adhiriera y se secara adecuadamente en la malla antes de pasar al proceso de revelado, era necesario esperar entre 2 y 24 horas.

Actualmente, no se cuenta con una imagen que ilustre cómo se realizaba el proceso durante el año 2021. Sin embargo, para ejemplificar la acción, se utilizará la figura 61 de referencia, la cual fue tomada en el año 2022.

Figura 60

Proceso de emulsionado de la malla



Nota. La Parresía (2022).

6.4.1.2 Revelado.

Este proceso se desarrolló en un pequeño cuarto al fondo del taller, aquí la luz cumplía un papel fundamental. A continuación, integrantes del taller detallan paso a paso este proceso:

Nosotros hicimos la mesa para el proceso de revelado: compramos el vidrio, arreglamos un cajón antiguo, lo cubrimos con el vidrio y lo pintamos, además de cambiar las luces. Así, comenzamos a revelar en esa mesa, que resultó ser una caja artesanal. La iluminación se lograba con lámparas de halógeno de luz blanca.

Cuando el marco estaba seco y listo para el proceso de quemado, se colocaba la hoja albanene con el dibujo en líneas negras sobre el vidrio de la mesa de luz usando cinta. Sobre el dibujo se colocaba el marco, con la malla en contacto directo con el papel impreso. Luego se aplicaba mucho peso, colocando una tabla del tamaño del interior del marco y añadiendo peso sobre ella. El tiempo de revelado era de aproximadamente 8 minutos y 30 segundos. Es crucial calibrar la mesa previamente, ya que la intensidad de la luz puede variar y afectar el tiempo de revelado. Por ello, se configuraba el cronómetro del celular con el tiempo

exacto necesario para exponer la emulsión a la luz. Cuando el cronómetro sonaba, se retiraba el peso, se sacaba el marco con cuidado e, inmediatamente, se exponía al agua con una hidrolavadora. Empezamos a usarla recientemente porque el chorro es muy potente.

Compramos la hidrolavadora en Las Palmas [en el taller] por recomendación de un amigo que estudió en la Universidad de Antioquia. Él nos dijo, “compremos la hidrolavadora, que para revelar es excelente”. La compramos, pero al principio no sabíamos cómo usarla y acabamos revelando con la manguera normal, aplicando presión con el dedo para aumentar la fuerza del agua. Esto nos llevó a sufrir mucho durante el proceso de revelado, con 40 minutos de agua a mano. Así revelamos todo lo que pudimos durante el paro, utilizando manguera a pesar de tener la tecnología disponible. Era una situación contradictoria, ya que estábamos en un proceso de liberación global, pero en un constante aprender y no aprender, compartiendo y no compartiendo, lidiando con la frustración de invertir horas de trabajo en un marco y no obtener el resultado esperado. (La Parresía, comunicación personal, 04 de noviembre 2023)

En las figuras 62 y 63, se observa la forma en la que realizaban el proceso de lavado del marco previo al proceso de revelado. Esta fue una actividad que se realizaba justo al exterior del taller, en las escalas de acceso al mismo, Esto debido a que los tamaños de los marcos eran relativamente grandes y necesitaban de un espacio amplio para disponerlos y lavarlos, además de que en las escalas se contaba con un desagüe.

Figura 61

Lavado de marco después de revelado 1



Nota. La Parresía (2021).

Figura 62

Lavado de marco después de revelado 2



Nota. La Parresía (2021).

Si bien algunas personas que integraban La Parresía tenían un acercamiento a la técnica de serigrafía y conocían parte de los procesos, estos conocimientos no fueron adquiridos en una escuela o academia. Más bien, fueron obtenidos a través del ejercicio autodidacta, consultando y experimentando mediante ensayo y error. Por esta razón, en muchas ocasiones los resultados no salían tal como se habían planeado:

Nos ocurrió muchas veces que tuvimos que repetir marcos porque no salían bien: la emulsión se iba o no revelaba correctamente. En algunos casos, un compañero sugería: “vamos a lavar el marco con límpido [para reutilizarlo]”, así que montábamos una especie de piscina de límpido y sumergíamos el marco. Más tarde, un asesor nos indicó que en el mercado se vende un producto llamado quita emulsión, que cuesta 8.000 pesos por kilo. Nos dimos cuenta de que mientras tanto estábamos quemándonos los pelos de la nariz y manchando nuestra ropa con el límpido. (La Parresía, comunicación personal, 04 de noviembre 2023)

Por otro lado, agregan que durante el proceso de producción también aprendieron a reciclar materiales:

Aprendimos a reciclar. En ese momento, no sabíamos mucho sobre el reciclaje, pero habría sido muy útil hacerlo, ya que ahora sabemos que de un marco y una emulsión se pueden obtener hasta tres diseños. Se puede lavar, volver a montar otro diseño y reutilizar el marco. Llegó un punto en el que entendimos que, si la tela se dañaba, el marco seguía siendo útil. Sacábamos todas las grapas, reciclábamos todo y volvíamos a usar el mismo marco. Esto nos permitió extender la vida útil de los materiales tanto como fuera posible, y reciclamos los marcos en gran medida. (La Parresía, comunicación personal, 04 de noviembre 2023)

En la figura 64, se ejemplifica la forma como se hacía dicho proceso de reutilización de las mallas.

Figura 63

Lavado de malla emulsionada con cloro para reutilización



Nota. La Parresía (2021).

Hasta ahora se ha descrito una parte del ensamblaje de los marcos serigráficos que sirvieron como guías o plantillas para la impresión en grandes cantidades de la parografía de La Parresía. Ahora se mostrará el proceso de la reproducción de cientos de imágenes que fueron impresas a través de la impresión artesanal.

6.4.1.3 Impresión.

Este proceso consistió en trasladar la imagen del marco serigráfico al papel, utilizando principalmente tintas de colores, comúnmente negro. Aquí el papel kraft fue el protagonista y se caracteriza por ser un papel de color café claro, resistente y de bajo presupuesto. Generalmente, se requerían dos o tres personas para llevar a cabo cada tarea específica: sostener el marco sobre el papel, pasar la rasqueta con la tinta sobre el marco para transferir la imagen al papel, levantar el marco y despegar el papel entintado y, finalmente, colgar el papel para que se secase (figura 65). Este proceso se repetía hasta obtener la cantidad de impresiones deseadas, hasta que se agotaran los materiales o hasta que la vida útil del marco terminara, dado que el uso constante con tinta y rasqueta lo desgastaba, afectando la calidad de la imagen guía:

El marco debe estar completamente seco antes de colocarlo sobre el papel. Lo que hacíamos comúnmente era ponerlo al sol, pero a veces también lo curábamos colocando el marco

durante unos 10 minutos sobre la mesa de luz. Si hacía sol, lo dejábamos al sol un rato para que terminara de curarse. Utilizábamos puro papel kraft y no sé exactamente por qué; Jorge era quien decidía qué papel usar.

Yo creo que la mayoría, o al menos yo, no tenía experiencia. Llegué porque me llamó la atención y hacía lo que Jorge decía, ya que no conocía ese mundo. Jorge solo usaba kraft y, personalmente, me gusta ese papel, me parece resistente y apropiado para el estilo. Cuando Jorge se fue y entraron nuevas personas, sentimos que podíamos proponer nuevas ideas, ya que no había esa voz autoritaria que limitaba nuestras propuestas. Así surgió la idea del papel de colores, propuesta por Sergie y Caro, lo que permitió experimentar con combinaciones de colores y tamaños en los carteles. Los colores le dieron una nueva identidad al taller y comenzamos a usar una variedad de colores en las carteleadas. Creo que el kraft también tenía que ver con la economía; es barato y le daba una uniformidad a la propuesta, se reconocían los afiches. Además, el kraft acepta colores muy fuertes, pero durante un tiempo solo usábamos negro. Era una cuestión económica y aceptar en parte la tutoría de Jorge para introducirnos en el mundo del cartelismo. Aprendimos a reciclar. En ese momento, no sabíamos mucho sobre el reciclaje, pero habría sido muy útil hacerlo, ya que ahora sabemos que de un marco y una emulsión se pueden obtener hasta tres diseños. Se puede lavar, volver a montar otro diseño y reutilizar el marco. Llegó un punto en el que entendimos que, si la tela se dañaba, el marco seguía siendo útil. Sacábamos todas las grapas, reciclábamos todo y volvíamos a usar el mismo marco. Esto nos permitió extender la vida útil de los materiales tanto como fuera posible, y reciclamos los marcos en gran medida. (La Parresía, comunicación personal, 04 de noviembre 2023)

Figura 64

Impresión de cartel a cuatro manos



Nota. La Parresía (2021).

En las figuras 66 y 67, se logra ver el resultado final de este trabajo de impresión colaborativa.

Figura 65

Cartel despegándose del marco serigráfico



Nota. La Parresía (2021).

Figura 66

Estampación final en proceso de secado



Nota. La Parresía (2021).

Si bien el taller se dedicaba principalmente a la producción de carteles, también se realizaron algunas impresiones en camisetas y parches de tela (figura 68), que en su mayoría fueron vendidas a cambio de aportes voluntarios.

Figura 67

Estampación en camisetas



Nota. La Parresía (2021).

De igual forma, en algunos momentos se realizó la impresión de carteles en formato digital; aunque en menor medida, también aportaron a la producción de parografías. Este formato, a diferencia de los carteles en serigrafía, se caracterizaba por tener diseños mucho más complejos cargados de texto y color (figuras 69 y 70).

Figura 68

Proceso de impresión digital



Nota. La Parresía (2021).

Figura 69

Carteles en impresión digital pegados en la calle



Nota. La Parresía (2021).

Uno de los carteles más representativos impresos en este formato fue la serie “Parásitos”, diseñada por el artista Puro Veneno. En esta serie, se pueden ver a algunos dirigentes y personajes de poder político y económico en el país, como el Ex Ministro de Hacienda Alberto Carrasquilla, el Ex Fiscal General Francisco Barbosa, el Ex Presidente Álvaro Uribe, el Ex Presidente Iván Duque y el empresario Ernesto Angulo. Dado el tamaño del diseño, fue necesario imprimirlo por partes en diferentes hojas y pliegos de papel que se unieron al momento de pegarlos para construir la totalidad de la imagen (figuras 71 y 72).

Figura 70

Impresión digital por partes de la serie “Parásitos”



Nota. La Parresía (2021).

Figura 71

Serie “Parásitos” pegada en uno de los muros de la ciudad



Nota. La Parresía (2021).

6.4.2 Calle - propagación de la gráfica

6.4.2.1 La bicicleta

Un elemento característico que otorgó una identidad distintiva a La Parresía fue el uso de la bicicleta como principal vehículo desde el cual se propagó su parografía en la calle. Todas las personas que formaron parte de La Parresía compartían el uso de la bicicleta como su principal medio de transporte. Esto generó, de manera orgánica, una dinámica específica en el taller: las bicicletas se usaron para llegar a este, para comprar o conseguir los materiales necesarios y para salir a desplegar las gráficas en la ciudad, tanto dentro como fuera de las manifestaciones. Inicialmente, no se pretendía que el uso de la bicicleta fuera una condición para formar parte de La Parresía. Sin embargo, con el tiempo, este elemento se convirtió en un componente esencial de su quehacer, de su narrativa, de sus reivindicaciones y de su puesta en escena en la calle (figura 73):

A la gente que no tenía bici, cuando salíamos a cartelear, le tocaba conseguir una porque sí o sí lo hacíamos en este medio, pero sí hubo como una coincidencia que la mayoría de los que llegábamos andábamos en bicicleta, de manera no intencionada pudimos haber sido un poco excluyentes con las personas que querían salir a cartelear, pero no tenían el medio [bicicleta] para hacerlo. (La Parresía, comunicación personal, 04 de noviembre 2023)

Figura 72

La Parresía en la calle



Nota. La Parresía (2021).

La bicicleta también sirvió como un dispositivo de movilidad durante las marchas. Sin embargo, su uso en movilizaciones masivas condicionó la ubicación del colectivo dentro de la marcha (figura 74):

La bicicleta era un dispositivo que contribuía al cuidado y nos alejaba de la masa de caminantes en las marchas. Nos tocaba ir adelante casi siempre o atrás, pero no podíamos dejarnos atrapar por la multitud, ya que no podíamos movernos fácilmente en las bicicletas. Para nosotros, fue una forma alternativa de movilizarnos. Casi siempre nos posicionábamos

al frente para, cuando llegáramos a pegar los carteles, tener tiempo suficiente antes de que la marcha nos alcanzara. Muchas veces, también contábamos con la protección de la misma gente de la marcha que nos ayudaba con la carteleada. (La Parresía, comunicación personal, 04 de noviembre 2023)

Figura 73

La Parresía en marcha realizada en el centro de la ciudad



Nota. La Parresía (2021).

El uso de la bicicleta no solo facilitaba la movilidad, permitiendo recorrer largas distancias y alcanzar distintos puntos de la ciudad en menos tiempo comparado con hacerlo a pie, sino que también constituía un performance público. Las movilizaciones de decenas de personas en bicicleta, atacando muros y propagando gráficas con sentido político en la ciudad, se convirtieron en una potente forma de expresión y acción colectiva (figura 75):

Empezamos a descubrir otras formas de acción, ya sea por la goma o la posibilidad de hacerlo. A veces, un par de personas decíamos, “vámonos a pegar” o “yo me voy a pegar solo”, y nos dimos cuenta de lo que significaba esa especie de performance: salir 30 personas en bicicleta a empapelar. Esto atrae más la atención, hace que la policía llegue más rápido y llama más la atención de la gente porque es muy vandálico. Con 30 personas,

un muro puede ser cubierto en 10 minutos. (La Parresía, comunicación personal, 04 de noviembre 2023)

Figura 74

La Parresía interviniendo muro de la ciudad en la noche



Nota. La Parresía (2021).

Sobre los momentos de propagación de la gráfica, el taller identificó dos escenarios principales: por un lado, las movilizaciones masivas realizadas en la ciudad durante el día y, por otro, las jornadas menos numerosas fuera de las movilizaciones, realizadas en horas de la noche:

Las carteleadas en bicicleta por la noche eran efectivas para mantener el impacto del mensaje, hacer que la gente se preguntara algo y mantener activa la pegada en la calle. Era similar al trabajo del grafitero que siempre está listo con el aerosol para rayar donde vea la oportunidad. Probamos diferentes horarios; hubo un tiempo en que salíamos justo a la hora pico, pero nos dimos cuenta de que era demasiado caótico. Aunque íbamos en bicicleta, que era más fluido y fácil, también éramos víctimas del trancón. De hecho, hubo momentos en los que sufrimos choques y caídas al enfrentarnos a motos y carros. Entonces decidimos que era mejor salir después de la hora pico, cuando había menos tránsito y menos riesgo para nosotros, ya que la bicicleta nos hace más vulnerables en comparación con una moto

o un carro. Por eso elegimos continuar haciéndolo en la noche, alrededor de las 8 p.m. o 9 p.m. Hubo una vez que carteamos en la mañana porque un día no pudimos pegar carteles; nos detuvieron los “paras” en Villa Hermosa, fuimos luego a Manrique y tuvimos problemas, así que decidimos dejarlo para el día siguiente por la mañana. Nos dimos cuenta de que pegar carteles en la mañana era mucho más tranquilo; no había tantos problemas y pasaban los policías sin decirnos nada.

La performatividad de mucha gente pegando carteles en la noche llama la atención de la seguridad del sector. El acto performático tiene un gran impacto visual, como se vio en los videos que subimos a Instagram. Sin embargo, también salíamos en grupitos más pequeños de 6 o 7 personas, que no despiertan tanta atención como un grupo de 15 o 20 en bicicleta. (La Parresía, comunicación personal, 04 de noviembre 2023)

La bicicleta también ayudaba en la carga de los materiales necesarios en la calle, como carteles y potes de engrudo. Muchas bicicletas fueron equipadas con alforjas, parrillas y canastillas plásticas para distribuir los materiales (figuras 76, 77 y 78).

Figura 75

Bicicleta con canasta plástica



Nota. La Parresía (2021).

Figura 76

Bicicleta con tarro de engrudo amarrado en parrilla trasera



Nota. La Parresía (2021).

Figura 77

Bicicleta adaptada con canasta y alforjas para cargar materiales

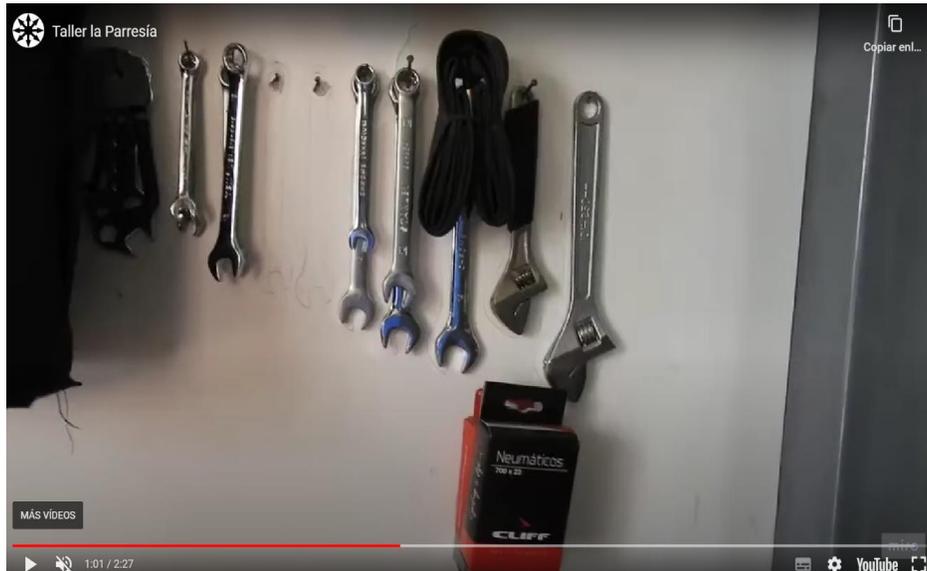


Nota. La Parresía (2021).

Tan significativo fue el papel de la bicicleta en el desarrollo de la parografía en La Parresía que, dentro del taller, se habilitó un espacio dedicado al mantenimiento de las bicicletas (figura 79). Este espacio permitía reparar cualquier fallo, como un pinchazo en una llanta, asegurando así la continuidad de las actividades y la movilidad de sus integrantes.

Figura 78

Espacio de reparación para bicicletas dentro del taller



Nota. Caos Disfuncional (2022).

Asimismo, la bicicleta tuvo un papel destacado en una de las series impresas en cartel, la serie “Bike Punk”. En esta serie se reivindicaba la bicicleta como un medio de transporte que otorgaba autonomía personal y libertad de movimiento, permitiendo a las personas desplazarse de manera independiente por la ciudad. Además, se destacaban sus beneficios ambientales, al ser una alternativa ecológica que reducía la contaminación y promovía un estilo de vida más sostenible. Con estos mensajes, “Bike Punk” no solo celebraba la bicicleta como una herramienta de transporte, sino también como un símbolo de resistencia y transformación social. Esta serie gráfica se imprimió en carteles, parches y camisetas (figuras 80 y 81).

Figura 79

Cartel de la serie “Bike Punk” en pared de la ciudad



Nota. La Parresía (2021).

Figura 80

Diseño de la serie “Bike Punk” en camiseta



Nota. La Parresía (2021).

6.4.2.2 El cuerpo como un actante paragráfico esencial.

El cuerpo de cada uno de los integrantes del taller fue fundamental en el desarrollo de la parografía, especialmente porque la serigrafía es una técnica artesanal que requiere trabajo manual, donde el cuerpo, especialmente las manos, juega un papel crucial. Sin embargo, aquí se quiere prestar especial atención a cómo el cuerpo se vio involucrado, no solo como una extensión de un sujeto pensante, sino también como objeto, herramienta o actante en diversas partes del proceso de producción de la gráfica.

El cuerpo estuvo constantemente en contacto directo con cada uno de los procesos de producción y propagación de la parografía. Fue una interacción entre los actantes, construyendo una red de relaciones que se extendía hasta el momento final de la disposición en el muro. El cuerpo moldeó y se moldeó a la par del desarrollo de la acción gráfica, con sus posturas (figura 82): se agacha, se estira, hace fuerza, invierte energía, se agota y trabaja solo o en compañía de otros cuerpos, tanto humanos como no humanos.

Figura 81

Cuerpos en movimiento a la par de la gráfica



Nota. La Parresía (2021).

6.4.2.2.1 El cuerpo como instrumento de carga

No solo las bicicletas fueron instrumentos esenciales para transportar materiales y herramientas durante el despliegue de la gráfica en la ciudad, sino que también los propios cuerpos de los integrantes del taller desempeñaron un papel crucial en esta labor (figuras 83, 84 y 85). Estos, además de montar las bicicletas, utilizaron bolsos y mochilas para llevar carteles, tintas, rasquetas y otros suministros necesarios. Estas cargas a menudo incluían tanto materiales pesados como voluminosos, que requerían una planificación cuidadosa y coordinación entre los miembros del grupo. Los cuerpos se convirtieron en vehículos activos en la logística del taller, llevando a cabo tareas de transporte que complementaban el uso de las bicicletas.

Figura 82

Persona llevando carteles en la espalda



Nota. La Parresía (2021).

Figura 83

Carteles en la espalda



Nota. La Parresía (2021).

Figura 84

Transportando marcos en la espalda



Nota. La Parresía (2021).

6.4.2.2.2 El cuerpo como extensor

Era común que los carteles de La Parresía se pegaran inicialmente en muros y paredes a una altura aproximada al nivel del rostro de los transeúntes. Esta estrategia tenía la intención de hacer los mensajes visibles y directos, permitiendo que fueran accesibles visualmente sin muchas dificultades (figura 86). Sin embargo, esta cercanía y altura visual también presentaba desventajas. Al estar a una altura accesible, los carteles se volvían vulnerables a la acción de personas que no simpatizaban con las manifestaciones y mensajes de La Parresía (figuras 87 y 88), lo que facilitaba que los carteles fueran arrancados, dañados o eliminados.

Figura 85

Pega de carteles a la altura del rostro



Nota. La Parresía (2021).

Figura 86

Carteles dañados por terceros



Nota. La Parresía (2021).

Figura 87

Muro pintado completamente de blanco en donde antes había carteles



Nota. La Parresía (2021).

En respuesta a las acciones de censura y al riesgo de que los carteles fueran dañados o retirados, los integrantes de La Parresía buscaron estrategias para poner sus carteles en lugares visibles, pero más difíciles de alcanzar o intervenir. Este enfoque los llevó a utilizar características específicas de los muros, como ventanas, rejas y columnas, para lograr alturas mayores que facilitaban la visibilidad sin sacrificar la seguridad del cartel (figuras 89 y 90).

Cuando las características estructurales de los muros no ofrecían suficiente apoyo, los miembros del colectivo recurrieron a sus cuerpos como herramientas de extensión. En tales casos, formaban estructuras humanas para alcanzar las alturas deseadas (figura 91). Esto implicaba que, en ocasiones, los integrantes se colocaban unos sobre otros, formando una especie de torre humana para pegar los carteles en ubicaciones elevadas y difíciles de alcanzar.

Figura 88

Apoyo en reja de ventana para ganar altura



Nota. La Parresía (2021).

Figura 89

Apoyo en estructura que sobresale de un muro para ganar altura



Nota. La Parresía (2021).

Figura 90

Torre humana para ganar altura



Nota. La Parresía (2021).

6.4.2.3 Adaptaciones parográficas en la práctica.

El taller vivió constantemente un proceso de experimentación y aprendizaje que se desarrolló a lo largo de cada etapa del proceso gráfico. Esta dinámica de descubrimiento continuo fue, en parte, porque dentro del grupo no había una persona experta en la técnica de serigrafía. Esto obligó a los integrantes a indagar y buscar orientación de personas con experiencia cercana a la técnica, además de recurrir a la práctica misma para encontrar mejores posibilidades y soluciones.

6.4.2.3.1 Engrudo

Para fijar los carteles sobre muros y paredes, era esencial contar con un buen engrudo. En el caso de La Parresía, utilizaban una fórmula casera compuesta por agua, almidón de yuca y calor para preparar el engrudo necesario. Este adhesivo debía ser lo suficientemente resistente para soportar la exposición al clima y garantizar que los carteles se mantuvieran en su lugar.

Dado que pegar cientos de carteles requería grandes cantidades de engrudo, el grupo enfrentó desafíos logísticos significativos. Inicialmente, transportaban el engrudo en baldes de pintura grandes que amarraban con cuerdas a sus bicicletas. Sin embargo, este método resultó ser engorroso por varias razones. Primero, los baldes de pintura llenos de engrudo eran pesados y difíciles de manejar. El peso adicional complicaba la movilidad durante las intervenciones, haciendo que el transporte de grandes cantidades de engrudo fuera una tarea ardua y fatigosa. En segundo lugar, al depender de solo uno o dos baldes para transportar el engrudo, el grupo se veía limitado en cuanto a la cantidad de material disponible en el terreno. Esto significaba que decenas de personas debían depender de estos únicos baldes, lo que no solo ralentizaba el proceso, sino que también generaba cuellos de botella cuando se necesitaba aplicar el engrudo en varios puntos al mismo tiempo. Tercero, los baldes, al ser grandes y poco manejables, a menudo resultaban incómodos para el transporte y la aplicación del engrudo. La necesidad de equilibrar el peso en las bicicletas y evitar derrames complicaba aún más la logística durante las sesiones de pegado.

Figura 91

Integrantes de La Parresía con balde de engrudo



Nota. La Parresía (2021).

Sin embargo, al reconocer las necesidades y los problemas que implicaba movilizar el engrudo en los baldes, adaptaron una nueva técnica que consistía en guardar el engrudo en varias

botellas plásticas de gaseosa, a las cuales les hacían unos agujeros en las tapas (figura 93). De esta manera, al presionar el cuerpo de la botella, el engrudo salía por los agujeros. Esta forma resultaba más cómoda y efectiva porque permitía que cada persona o grupo pequeño tuviera una botella a su alcance para pegar el cartel. Además, las botellas no eran tan pesadas y, al intervenir las tapas con los agujeros, la acción se realizaba mucho más rápido.

Figura 92

Engrudo en botellas plásticas



Nota. La Parresía (2021).

6.4.2.3.2 Extensores

Realizar la acción de colocar los carteles en muros a alturas específicas, ya sea utilizando soportes como ventanas, rejas, columnas o incluso personas como base, exigía al cuerpo fuerza, agilidad, flexibilidad y resistencia. Esta tarea a menudo requería mucho tiempo y tenía el riesgo de accidentes, ya que equilibrarse en lugares inestables podía ser peligroso. Fue solo después de la visita de Unxnadie, una artista de la ciudad de Bogotá que participó en algunas jornadas de propagación de la gráfica, que se descubrió una solución más eficiente (figuras 94 y 95). Unxnadie mostró cómo utilizar extensores de rodillos de pintura para alcanzar lugares altos de manera más

fácil, ágil y rápida. A partir de esta visita, los extensores se convirtieron en una herramienta común en la distribución de la gráfica en la ciudad.

Figura 93

Uso de extensor y rodillo para pegar carteles en altura



Nota. La Parresía (2021).

Figura 94

Uso de extensor y rodillo para pegar carteles en altura 2



Nota. La Parresía (2021).

7 Capítulo 3. Análisis Comparativo de los Ensamblajes Paragráficos

Para realizar este análisis comparativo de los ensamblajes paragráficos descritos anteriormente, se tuvo inspiración en la matriz de círculos concéntricos propuesta por Lacy (2014), lo que permitió elaborar los siguientes núcleos comparativos:

1. Origen y responsabilidad: ¿quiénes?
2. Colaboradores: ¿con quiénes?
3. Voluntarios
4. Lugares y actantes del ensamblaje
5. Tiempos del ensamblaje
6. La huella paragráfica

Cada uno de los núcleos reflejará los aspectos relacionados con las formas de hacer y ensamblar cada paragrafía. En cada caso, se revelarán las similitudes y diferencias en las prácticas y se relacionarán con las teorías que sustentan esta investigación permitiendo una comprensión más profunda de cada proceso.

7.1 Origen y responsabilidad: ¿Quiénes?

Como se mencionó en la primera parte del capítulo 1, en el caso de La NBT, el grupo base estaba conformado por individuos relacionados con las artes visuales, las artes gráficas y el periodismo, todas actividades intrínsecamente ligadas a las disciplinas de la comunicación. Este grupo se formó gracias a la red de amistades desarrolladas a lo largo de sus actividades formativas y laborales en estos campos.

En el caso de La Parresía, el colectivo estaba integrado por una diversidad de personas con distintos saberes y profesiones, incluyendo fotógrafos, camarógrafos, comunicadores, proyeccionistas, performers, artistas, arquitectos, sociólogos, antropólogos, músicos de punk, bailarines, artistas circenses y biciactivistas. Esta red se construyó a partir de relaciones de amistad surgidas en la participación en otros procesos políticos y organizativos en la ciudad.

Estos dos grupos evidencian que las acciones que sostuvieron al Paro de 2021 no fueron exclusividad de la juventud de los sectores populares del país, sino que también tuvo incidencia de actores provenientes de la clase media con acceso a la educación superior pública y privada y a un buen capital social, cultural y económico.

7.2 Colaboradores: ¿Con quiénes?

En la caracterización de los procesos gráficos de La NBT y La Parresía, se identificó algo en común: la colaboración con artistas nacionales que, en el contexto del Paro Nacional, liberaron sus diseños para su uso en acciones de movilización. Ambos colectivos coincidieron en la difusión de diseños de Tavo Garabato y Puro Veneno de la ciudad de Bogotá y Amapola de la ciudad de Popayán.

Cabe mencionar que, si bien estos procesos gráficos se desarrollaron específicamente en la ciudad de Medellín, solo en el caso de La NBT se incluyeron diseños de artistas locales, a diferencia de La Parresía, donde los diseños realizados en Medellín fueron producidos por los propios integrantes del taller.

Además, es notable cómo La Parresía no se limitó a la difusión de diseños creados a nivel nacional, sino que también amplió sus fronteras gráficas al ámbito internacional, viralizando en la ciudad gráficos provenientes de otros países latinoamericanos como Ecuador, Perú, México, Chile y Brasil; países que durante los años 2019 y 2021 experimentaron procesos políticos de movilización masiva, como el estallido social en Chile y el Paro Nacional en Ecuador, que precedieron al caso colombiano.

Un factor clave en ambos casos fue el acceso a internet y el uso de redes sociales y plataformas de comunicación como Instagram, correo electrónico y Google Drive que facilitaron estas colaboraciones gráficas. Estas tecnologías se pueden entender a la manera de Lussault (2015) como tecnologías que conjuran la distancia, a través de estos medios se circularon imágenes desde diferentes lugares y, con ellas, las posibilidades de relacionar a personas en una apuesta en común. Aunque en términos geográficos países como Colombia, España o México estén separados por

kilómetros, personas al interior de estos países se conectaron y entre ellas viajó información que fue emplazada localmente en la ciudad de Medellín.

Sin embargo, estas herramientas no solo permitieron el acceso a gráficas producidas en otros lugares, sino que también ambos procesos utilizaron las tecnologías para difundir su propia producción y así extender y ampliar el espacio y el espectro del impacto de su acción.

7.3 Voluntarios y ejecutantes

En ambos procesos, las acciones gráficas no se limitaron a las personas que conformaban el núcleo de los grupos, sino que también incluyeron contribuciones de voluntarios externos. Sin embargo, cada grupo empleó estrategias diferentes para ampliar y extender esta participación.

En el caso de La NBT, individuos motivados de manera personal e individual colaboraron en la reproducción de las parografías en sus respectivos lugares de residencia. Este fenómeno se observó tanto dentro como fuera del país, con ejemplos en Estados Unidos, Austria y España. Estas contribuciones se realizaron sin un contacto directo con La NBT, facilitadas en gran medida por medio de tecnologías que conjuran la distancia, lo que permitió una producción más amplia y descentralizada de la parografía.

Por otro lado, La Parresía adoptó un enfoque más organizado, directo e intencionado para involucrar a la comunidad. A través de convocatorias abiertas en su cuenta de Instagram, invitaron a personas interesadas a participar en jornadas programadas por los integrantes del taller, con el objetivo de difundir las obras gráficas en la ciudad. Esta estrategia no solo permitió una participación más estructurada, sino que también fomentó la interacción directa con los participantes, fortaleciendo la copresencia (Lussault, 2015).

7.4 Lugares y actantes del ensamblaje

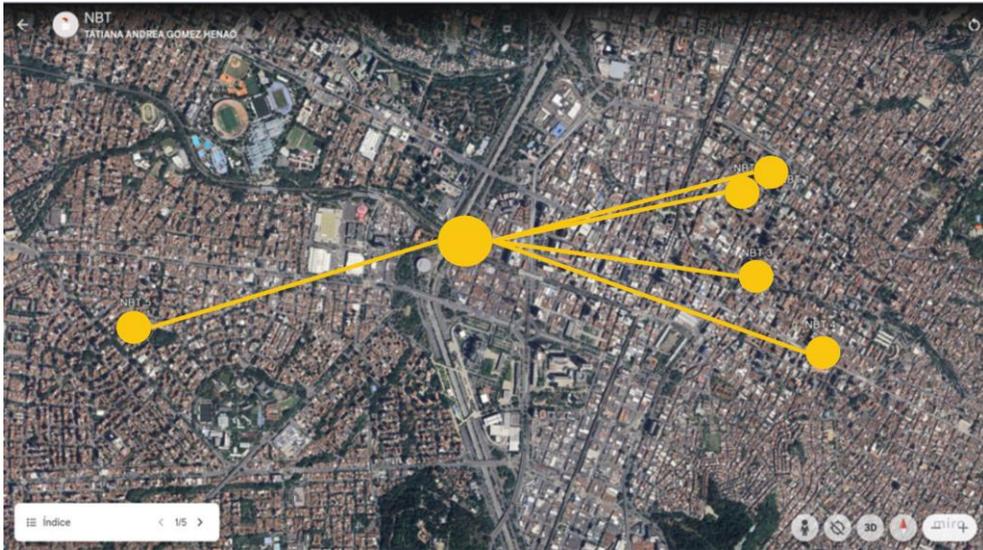
7.4.1 Lugares del ensamblaje

Comparativamente, el lugar del ensamblaje de los dos procesos paragraficos muestra una diferencia notable en la dependencia de este lugar para la producción del proceso gráfico: para La NBT no es posible identificar la dependencia a un solo lugar del ensamblaje, sino que su acción paragrafica se desarrollaba en múltiples lugares simultáneamente; cada casa o lugar de proyección funcionó como un nodo o extensión de una red llamada La NBT, que se articulaba a través de WhatsApp e Instagram. Estos nodos podían activarse (es decir, encender un proyector) de manera conjunta o independiente sin alterar la producción de su paragrafia. En el caso de La NBT, los epicentros de su paragrafia eran dispersos, descentralizados e independientes unos de otros. Esta red digital crea, entonces, una cercanía funcional, permitiendo una coordinación efectiva y una sensación de comunidad a pesar de la dispersión geográfica, así la proximidad de los integrantes de La NBT se da en un sentido topológico (Lussault, 2015) (figura 96).

En el caso de La Parresía, el lugar de ensamblaje era único: el taller, el cual estaba ubicado en el centro de la ciudad, específicamente en la sede de la Red de Mujeres Populares, allí se centralizaba toda su producción gráfica; es decir, toda la acción paragrafica dependía de que los integrantes se dirigieran desde muy diferentes lugares del Valle de Aburrá hacia este. En términos de Lussault (2015), se puede decir que la copresencia es esencial en la producción de la paragrafia de La Parresía. La proximidad se da de manera topográfica, ya que la distancia entre estos elementos se reduce al mínimo al estar reunidos en un mismo lugar (figura 97). Todo lo anterior aplica, incluso, para cuando el taller tuvo una pequeña versión móvil.

Figura 95

Distancia topológica en La NBT



Nota. Elaboración propia (2024).

Figura 96

Distancia topográfica en La Parresía



Nota. Elaboración propia (2024).

7.5 Actantes del ensamblaje

Comparativamente, las técnicas necesarias para el momento de armado de la parografía en los casos de La NBT y La Parresía requirieron actantes particulares y diferenciados en cada caso y también condicionaron la propia acción parográfica.

Para La NBT, su parografía no era el resultado de una producción a partir de una técnica especializada, más bien correspondía a una proyección digital de una imagen que muchas veces estaba preproducida o de un texto que se elaborada de manera relativamente fácil usando algún procesador de texto. Como vimos, el ensamblaje parográfico requería fundamentalmente los siguientes elementos: video beam, computador portátil, cables HDMI, energía eléctrica, una imagen o texto digital y la noche. La NBT no contaba con un único video beam, un único computador portátil o un único cable HDMI para sus proyecciones, sino tantos como las casas que se activaron en su parografía. También vimos que cada casa contaba con una serie de elementos particulares y comunes del espacio doméstico que agenciaban el ensamblaje (Latour, 2005). Para el caso-casa de Estefanía: mesa de comedor, mesa auxiliar, silla metálica replegable, extensión de luz amarilla, carrito de madera, caja de “Cranium”, caja de “Problemas de diccionario” (juegos de mesa), diferentes libros y revistas. Para el caso-casa de Juan David: mesa armable plástica, butaco de plástico, extensión de luz en regleta, libro *El río* de Davis Wade y otro libro; respondiendo a las características de ángulo, altura y soporte. Sin embargo, estos elementos variaban de acuerdo con la disposición en cada casa. Finalmente, vimos cómo, en caso de que alguno de estos fallaba o no estaba disponible, se reemplazaba por otro que cumpliera su función.

En el caso de La NBT, el ensamblaje para el momento del armado y de la dispersión-propagación era prácticamente el mismo hasta la proyección en el muro. Sin embargo, la dispersión en redes requería de otro ensamblaje tales como la proyección misma, el celular, la internet y el ciberespacio.

Por su parte, La Parresía utilizó la técnica de serigrafía ejecutada en el momento de armado de su parografía. Esta técnica requiere un ensamblaje para armado mucho más complejo y especializado de los actantes. Para la producción serigráfica se requiere caja de revelado, marco, malla, emulsión fotosensible, papel, tinta, rasqueta y diseño. La principal característica de la mayoría de estos actantes es que se agotaban y caducaban con el uso, por lo que su adquisición era

un gasto constante. Si alguno de estos objetos y materiales faltaba, la producción de carteles se vería comprometida.

En el momento de dispersión-propagación, se configuraba otra red de actantes: carteles, engrudo, brochas, rodillos, alforjas, maletas, canastas plásticas, cuerdas, botellas plásticas, baldes, bicicletas, cascos y superficies en el espacio público. La puesta en práctica de la acción parográfica iba requiriendo el agenciamiento de nuevos actantes. Asimismo, la dispersión-propagación de este colectivo tuvo relación con el ciberespacio, ya no solo en Instragam sino también con videos en YouTube y el blog Caos Disfuncional, lo que amplía la red de actantes: celular, computador, cámara de video, Google Maps, etc.

Un elemento más a comparar en la relación entre los actantes y el ensamblaje parográfico de estos dos procesos es el tipo y gasto de energía. En el caso de La NBT, la principal característica de los actantes es que todos dependían de una fuente eléctrica que los alimentara. Para el caso de La Parresía, aunque se utilizaba en algunos momentos del ensamblaje la energía eléctrica, la principal fuente y gasto de energía para la producción parográfica provenía del cuerpo humano.

7.5.1 *Cuerpo*

Retomando a Timothy Morton (2018), el cuerpo humano es un objeto y sus relaciones con otros objetos pueden ser entendidos bajo una perspectiva interobjetiva. Esto quiere decir que la distinción humano-no humano característica de Latour (2005) es insuficiente para comprender que el cuerpo también es un actante objetivo que, por tanto, debe entenderse como parte de un ensamblaje interobjetivo. Al realizar esta investigación, resultó ineludible que el cuerpo estuvo directamente involucrado en los ensamblajes parográficos como un objeto más pero diferente en cada caso. Para el caso de La NBT, el centro no es lo corpóreo, sino la interobjetividad práctica entre los actantes como la electricidad, el computador, el video beam, la luz proyectada en el muro y la mesa que sostiene los objetos. El funcionamiento de este ensamblaje fue posible porque un cuerpo humano estuvo en acción y ensambló estos elementos. El éxito y la parografía de La NBT no dependió de la presencia constante del cuerpo humano en el lugar de acción; como lo mencionó Juan David, él ensamblaba los elementos necesarios, pero podía irse y dejar allí funcionando la proyección.

En el caso de La Parresía, el cuerpo se vio implicado también como un actante que interactuaba con otros cuerpos y actantes en tanto objetos, ensamblando socialmente la parografía desde el hacer colectivo de este proceso. El cuerpo se convirtió en una herramienta de distribución, carga, adhesión y extensión. En el momento de armado no era posible producir los carteles si tanto las herramientas implicadas en la técnica de serigrafía como los cuerpos que disponían de su fuerza no se encontraban dentro del taller e interactuaban interobjetivamente. Lo mismo pasaba en el momento de la dispersión-propagación; tanto los carteles como los cuerpos se movilizaban conjuntamente hasta el lugar de intervención encontrándose con el muro en concreto para disponerlo.

7.6 Tiempos del ensamblaje parográfico

Comparativamente, los tiempos del ensamblaje parográfico de los dos procesos también presentaron particularidades, algunas de ellas producto de las características condicionantes de los actantes usados en los ensamblajes, pero fundamentalmente las diferencias se encuentran en los momentos del ensamblaje: armado y dispersión-propagación.

En el caso de La NBT, el armado y la dispersión-propagación se hicieron en las noches, por lo general, las proyecciones se realizaron entre las 9: p.m. y las 12 a.m., y eran prácticamente simultáneos. El armado (disposición y organización de todos los actantes necesarios para la proyección) tomaba entre 15 y 20 minutos y, seguidamente, comenzaba la dispersión-propagación con el encendido del video beam. En muchas ocasiones, la imagen proyectada sobre el muro no superó los 15 minutos; en algunos casos el objetivo principal fue capturar la imagen en fotografía para disponerla en Instagram que era, como lo hemos visto reiterativamente, quizás el principal espacio de dispersión-propagación de La NBT.

Los ritmos de armado y dispersión-propagación en el caso de La NBT estuvieron mediados por tres factores. El primero, las convocatorias de actividades realizadas durante el Paro; La NBT utilizó los muros para alentar a las personas a salir a las calles. El segundo, los acontecimientos o noticias significativas; La NBT sirvió como un medio de denuncia y amplificación de noticias de asuntos políticos, de asesinatos y situaciones de violencia que se dieron en el marco de las manifestaciones en varias ciudades del país. El tercero fue la disponibilidad de los integrantes para activar sus proyectores.

En el caso de La Parresía, tanto el momento de armado como el de dispersión-propagación presentan una mayor complejidad. En general, el día fue central en los dos momentos, aunque también hubo algunas acciones de propagación en la noche. Además, se puede decir que ambos momentos se dieron en ocasiones de manera planeada y otras de manera urgente

En las ocasiones en las que fueron planeados, el armado se ejecutaba en el taller y este podía tomar entre una a media jornada en días previos a las movilizaciones. Los integrantes de este colectivo planeaban el tipo de mensaje que querían propagar y el proceso de producción de los actantes fundamentales para el ensamblaje paragráfico y la cantidad de carteles. En cambio, cuando la ocasión fue urgente, esto significó que el armado se tuvo que hacer de manera muy rápida el mismo día de la movilización o la noche anterior, lo que reducía la cantidad de carteles a producir y su diversidad.

Cuando la ocasión era planeada, la propagación también lo era, lo que permitía disponer, por ejemplo, de varios carteles que juntos formaban un gran cartel con un solo mensaje o prever muros o paredes de la ciudad en la que La Parresía estaba interesada en dejar su huella.

Los ritmos de los diferentes momentos y las ocasiones estaban condicionados, en su mayoría, por los ritmos de movilización del Paro Nacional; por ejemplo, entre abril y julio de 2021, se presentaron las jornadas más intensas de manifestaciones, lo que requirió de un armado y dispersión-propagación más constante e inmediata.

7.7 Las huellas parográficas

En esta ocasión se compararán las huellas (Morton, 2013, p. 149-153) que dejaron las parografías de La NBT y de La Parresía desde una perspectiva interobjetiva, prestando atención al ciberespacio y la calle.

7.7.1 Huella en el ciberespacio

Se encontró que Instagram fue un lugar de huella común para ambos procesos gráficos. Para el caso de La NBT, en el Instagram público @lanuevabandadelaterraza actualmente es posible ver su huella dejada sobre algunos muros en 2021. La realidad de La NBT existe interobjetivamente para el caso-casa de Estefanía: a través del muro del edificio Comfenalco de ladrillo naranja y juntas de cemento, la panorámica entre el Edificio Coltejer y el Barrio Robledo, la imagen proyectada, el ensamblaje parográfico dentro de su casa, su casa, específicamente el salón comedor

y el Instagram de La NBT. Para el caso-casa de Juan David: a través del muro blanco del edificio del frente de su casa, la panorámica que favorece la visual de la Catedral Basílica Metropolitana, la imagen proyectada, el ensamblaje paragráfico desde su terraza, su casa y el Instagram de La NBT.

Actualmente, es decir, tres años después de ser desplegada su parografía, hay una forma de espacio compartido entre los muros, las imágenes parográficas, el Instagram y nuestros ojos. Aunque las imágenes parográficas ya no estén directamente sobre los muros, si nos dirigimos hasta el Instagram @lanuevabandadelateraza, nos percataremos de las acciones parográficas en el marco del Paro de 2021. Su huella es vista por nosotros como una imagen en Instagram porque hay cierta conexión sensorial entre esta, la red social y el ojo humano que la está viendo. Igualmente sucede con el caso de La Parresía; su realidad existe interobjetivamente a través del muro, el cartel con diseño pegado sobre este, la calle, el ensamblaje paragráfico y el Instagram @tallerlaparresía.

Ahora bien, para el caso de La Parresía, Instagram no fue el único lugar en el ciberespacio en donde fue posible encontrar su huella. Hasta inicios de 2023, esta se expandió a lugares como YouTube a través de videos que mostraban el muro, su intervención parográfica y parte del proceso del ensamblaje, así como en el Blog Caos Disfuncional y Google Maps. Sin embargo, es importante mencionar que actualmente esta huella ha desaparecido tanto en YouTube como en el Blog Caos Disfuncional. Así lo evidencia algunos fotogramas que fueron capturados para esta investigación en 2023 (figura 98). Sin embargo, actualmente esta información ya no se encuentra alojada en este sitio, por lo que al ingresar nuevamente al mismo enlace aparece el mensaje “este video ya no está disponible” (ver figura 99). Su huella ha desaparecido

Figura 97

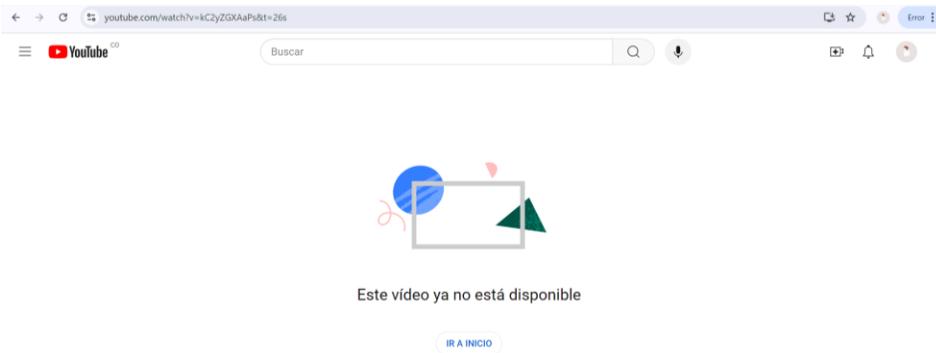
Huella parográfica 1 de La Parresía en YouTube



Nota. Caos Disfuncional (2023).

Figura 98

Desaparición de huella parográfica en YouTube, 2024

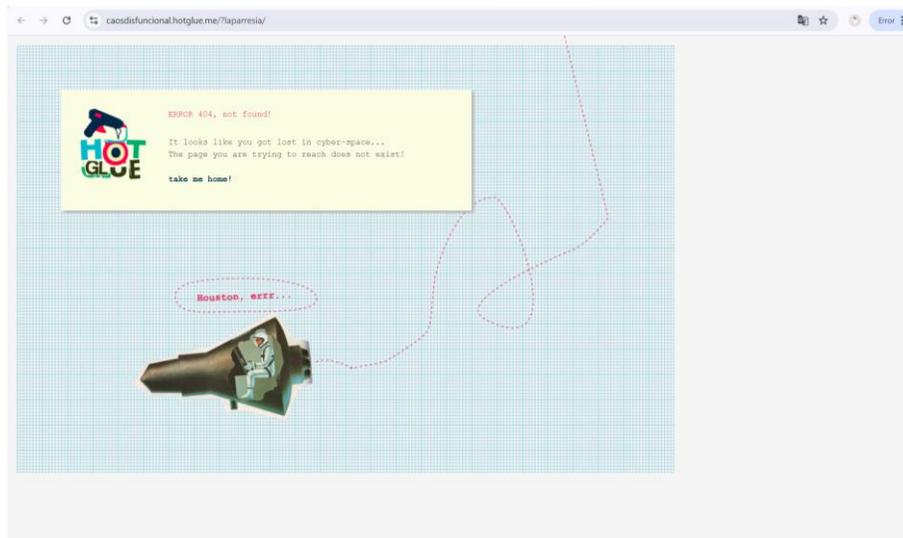


Nota. YouTube Caos Disfuncional (2024).

Lo mismo sucedió con la huella en el blog Caos Disfuncional (figura 100).

Figura 99

Desaparición de huella parográfica en el blog Caos Disfuncional



Nota. Blog Caos Disfuncional (2024)

7.7.2 Huella en la Calle

En términos de la huella, se puede decir que el caso de La Parresía fue mucho más diverso y variado, este no solo se limitó a dejar huella en el ciberespacio, sino también en la calle, donde su huella se extendió en el tiempo más allá del momento de la propagación. Los carteles modificaron física y materialmente el espacio, entrando en contacto con otros actantes que los intervinieron y modificaron: el viento, la lluvia, el *smog* de los carros, los transeúntes en oposición al mensaje, el grafitero, entre otros. Por ello, es posible ver hoy en día algunas de estas intervenciones en la calle, evidenciando el paso del tiempo.

Figura 101

Carteles de La Parresía en la avenida El Palo, Medellín 12 de agosto de 2024.



Nota. Elaboración propia (12 de agosto de 2024).

8 Conclusiones

A cuatro años del Paro Nacional de 2021, el seguimiento de las parografías producidas por La NBT y La Parresía pone de relieve no solo la importancia de la participación humana en la movilización social, sino también la de los objetos, que hicieron posible la materialización de la creatividad, el ingenio y la magnitud de las acciones desarrolladas en ese contexto. Esta movilización social se configuró como un entramado de redes y relaciones entre lo humano y lo no humano, entre lo análogo y lo digital. Tanto en el ciberespacio como en los espacios urbanos, persisten huellas y memorias activas que nos recuerdan las convicciones y luchas que dieron forma a un momento clave de resistencia colectiva, evidenciando la capacidad de transformación social a través de la articulación entre personas, objetos y tecnologías

Esta gran movilización social reafirma el espíritu rebelde que los jóvenes han impulsado. Las parografías que se materializaron en las calles de Medellín, aunque algunas se encuentren deterioradas por el paso del tiempo y los efectos de sucesivos períodos electorales, siguen constituyendo un medio de comunicación significativo con la ciudad y sus habitantes. Estas parografías continúan resistiendo, no solo al paso del tiempo, sino también en paralelo con las demandas, sueños y anhelos de una sociedad marcada por la desigualdad, articulando una crítica al modelo socioeconómico cuyas fallas han llevado a la muerte, desaparición y mutilación de muchos jóvenes durante las jornadas de protesta. Asimismo, estas manifestaciones se difunden como una amalgama de colectivos e individualidades, enfrentándonos con la realidad de que, mientras el país y el mundo persistan en trayectorias que no abordan adecuadamente las necesidades de los territorios y mientras las ciudades no se configuren como espacios para la vida y la justicia social, las parografías y otras formas de expresión visual seguirán emergiendo como un llamado a la construcción de una sociedad equitativa y sostenible. Este fenómeno subraya la persistencia de la lucha y la inquebrantable demanda de cambio en un contexto global desafiante.

Referencias bibliográficas

- Ariza, J. y Caballero, J. (2022). *Graffiti y arte mural: agentes de la protesta social en Colombia*. [Tesis de Maestría no publicada, Universidad Francisco José de Caldas].
- Ariza, C., Tapiero, M., y Trujillo, D. (2021). *Experiencias de acción política alternativa de jóvenes en el marco del paro nacional del 21N en la ciudad de Bogotá*. [Tesis de Maestría, Universidad Pedagógica Nacional]. <http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/13478/Experiencias%20de%20acci%C3%B3n%20pol%C3%ADtica.pdf?sequence=6&isAllowed=y>.
- Caos Disfuncional. (5 de julio de 2021). *La insurrección popular y los muros gritando: la experiencia del taller “La Parresía”*. <https://caosdisfuncional.medium.com/la-insurrecci%C3%B3n-popular-y-los-muros-gritando-la-experiencia-del-taller-la-parres%C3%ADa-b6d6762adbdf>.
- Caos Disfuncional (7 de octubre de 2023). *La Parresía*. [Archivo de Video]. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=kC2yZGXAaPs&t=26s>
- Felshin,. (2014). ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo. *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, p. 73-94. Madrid: Traficantes de Sueños.
- González Santos, E. F. (2021). *Muralismo Ciudadano. Construcción de la memoria colectiva de Jaime Garzón*. [Tesis de Maestría no publicada, Universidad Nacional de Colombia].
- La Nueva Banda de la Terraza [@lanuevabandadelaterraza]. (09 de noviembre de 2023). [Imagen adjunta]. Instagram. <https://www.instagram.com/lanuevabandadelaterraza?igsh=dDNmZ3J6dW0zOXli>
- La Parresía [@tallerlaparresía]. (21 de agosto de 2023). [Imagen adjunta]. <https://www.instagram.com/tallerlaparresia?igsh=MXZ4a3VveWd5OXZ3Yw==>
- Latour, B. (2005). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial
- Lussault, M. (2015). *El hombre espacial. La construcción social del espacio humano*. Amorrortu.
- Morales García, V. (2019). *Rayar/Grafitear/Callejear: Experiencia incorporada y estudio comparado de 4 ciudades en las que rayar, grafitear y callejear son estrategias para desafiar los “peligros de la calle”*. [Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Colombia].

Morton, T. (2018). *Hiperobjetos: Filosofía y ecología después del fin del mundo*. Caja Negra Editora.