

## Die (Un-)Sichtbarkeit des Regierens der Favela: Bildlektüre

---

Diese Bildserie 2 bewegt sich in den feinschattierten Grauzonen zwischen dem Sicht- und dem Unsichtbaren bzw. dem im Rahmen meiner Forschungen fotografisch Ab- und Nichtabbildbaren des Regierens der Favela. Sie thematisiert dies in der von Bilderverboten und Zugangsbeschränkungen gezeichneten Favela anhand von alltäglichen Spuren, Zeichen, Artefakten und vereinzelt auch von Praktiken, die mir zwischen 2010 und 2018 im urbanen Raum von Rio de Janeiro begegnet sind. Letztlich dreht sich die Serie um die Fragen, wie sich die Grenzen zwischen herrschenden und beherrschten Räumen sowie die Versuche, diese Grenzen zu verschieben, um Spielräume des Handelns zu erweitern (vgl. Prigge 1991: 106), im urbanen Raum manifestieren, wie sie in den abgebildeten Phänomenen sichtbar werden und wo sie unsichtbar bleiben.

Im Gegensatz zu den weitgehend kommentarlosen Bildserien 1 und 3 habe ich Serie 2 mit zehn textlichen Vignetten versehen, die einzelnen Bildpaaren zugeordnet sind. Dabei folge ich der These von John Berger, dass fotografierte Erscheinungen, die zu Sequenzen aneinander gereiht und so in einen Zusammenhang gestellt werden, Ideen generieren können, wenn wir quer durch sie hindurch lesen (Berger/Mohr 2000 [1982]: 128; vgl. Kap. 1.5). In der Serie habe ich die Gesamtsequenz aller ausgewählten Fotografien mit Ausnahme des alleinstehenden ersten Bilds in Paare unterteilt und diesen entsprechend der Ideen, die sie bei mir hervorgerufen haben, Begriffe zugeordnet. Die sie vertiefenden Vignetten auf den folgenden Seiten dienen dazu, diese Ideen zu entfalten und haben zugleich die Funktion, die fotografierten Erscheinungen zu kontextualisieren und so weitere Bedeutungsebenen zu erschließen. Sie reflektieren implizit auch die Fragen, wo Wissen und Imagination über das fotografisch Abbildbare hinausreichen, wie sich »bilderlose Zonen markieren« lassen (Huffschmid 2015: 422) und wie das Unsichtbare der Stadt, »die sich als Ganzes nicht zu erkennen gibt«, herausgearbeitet werden kann (Färber 2013: 207f.).

### Bild 1: Referentialität

Das links im Bild über die Mauerkante gesprühte Graffito »*Deus, olhai meu povo da periferia*« (dt. Gott schau auf mein Volk aus der Peripherie) ist dem Song *O Povo da Periferia* (2002) von Ndee Naldinho, einem respektierten Oldschool-Rapper aus São Paulo entnommen, der zur ersten brasilianischen Hip-Hop-Generation gehört. Er singt darin:

»Die Menschen in der Peripherie sind seit langem verlassen, Bruder/Während die Menschen der Oberschicht/ihren Arsch mit Geld füllen/stecken die Menschen hier im Gift/Keine Arbeit, Hunger/der einzige Ausweg, den die Brüder finden/ist hier in der Peripherie die Welt der Kriminalität/Die Brüder wissen, dass sich Verbrechen nicht lohnt/aber sie sind gezwungen, in der Kriminalität zu leben, weil/es keinen anderen Ausweg gibt, Bruder/So möge Gott die Brüder schützen, die jetzt so hetzen müssen/Möge Gott die Menschen in der Peripherie schützen/Gott, schau auf mein Volk/aus der Peripherie [...].«

Die beiden kleinen Graffiti auf der Tür und dem Kasten aus Metall wiederum kommunizieren die Sehnsucht nach DG – »*sentiremos suas saudades*« (dt. wir werden dich vermissen) – und Mano, zwei von der Polizei erschossene *Comando-Vermelho*-Soldaten aus Manguinhos. Ein offenbar gezielt ausgelöschter, aber noch halbwegs lesbarer Schriftzug – »*Fora UPP*« – hingegen verbannt die Befriedungspolizei symbolisch aus der Favela. Benannt ist diese, und meine Fragen nach dem warum wusste von meinen Gesprächspartner:innen niemand befriedigend zu beantworten, nach dem südafrikanischen Freiheitshelden Nelson Mandela. Sein gemaltes Porträt begleitet ein doppelt deutbarer Willkommensgruß: »*Seja[m] bem vindos*«, mit einem fast absaufenden m, »sei[d] herzlich willkommen Nelson Mandela«. Als ein seriell in den Favelas abgestelltes Straßenmöbel wiederum ist der Schachbrett-Tisch im Bildvordergrund ein Erkennungsmerkmal für eine vorangegangene staatliche Urbanisierung. Das am oberen Rand der Tür zwar sehr klein, aber klar lesbar angebrachte *stencil* hingegen ist für mich nicht zu decodieren, sondern gibt Rätsel auf.

Beim Betrachten der Fotografie drängte sich mir mit Blick auf die Favela das Konzept der Referentialität im Sinne der Aneignung eines existierenden Kulturmaterials durch Praktiken wie Sampling, Parodie oder Zitat auf. Mit seiner Hilfe könnte ihr gesampelter Mix an kulturellen Zeichen und Zitaten, an Aneignungen und Hommagen, die zudem unterschiedlichste Typen von ›Held:innen‹ und Regierungsformen erinnern und reflektieren, gefasst werden.

## Bilder 2 und 3: Inbesitznahme

Der Schriftzug »*a lei que faz é nos*«, der am ehesten mit »wie sind es, die das Gesetz machen« übersetzt werden kann, beherrschte in meinen ersten Forschungsjahren den oft benutzten Übergang von der Ausfallstraße zur Favela. Er verschwand mit deren Besetzung durch die Truppen der sogenannten Befriedungspolizei. Zuzuordnen ist er dem bis dahin herrschenden *Comando Vermelho*, dessen Anspruch auf souveräne Herrschaft über dieses Territorium er symbolisiert.

Die apodiktische Aussage nimmt das Territorium symbolisch in Besitz. Einen durch das Rote Kommando ebenfalls kommunizierten, eher gubernementalen Stil der Machtausübung enthält hingegen die mit seinem Kürzel unterzeichnete Botschaft auf dem unteren Foto, das ich etwa 300 Meter weiter im Inneren der Favela aufgenommen habe. Sie befiehlt nicht, sondern bittet darum, an diesem Ort keinen Müll zurückzulassen (»*por favor, não jogue lixo neste local CV*«). Denn hier gedenkt die Gang mit »ewiger Sehnsucht« (»*saudade eterna*«) ihrem gefallenen Helden namens King.

## Bilder 4 und 5: Paradoxie und Persistenz

Die in zwei Gang-beherrschten Favelas gemachten Fotografien zeigen den drachentötenden São Jorge. Jenseits seines katholischen Märtyrer- und Heiligenstatus wird der in Rio äußerst beliebte Heilige Georg in den afrosynkretistischen Religionen Umbanda und Candomblé mit Oxóssi bzw. Ogum assoziiert, den *Orixás* (dt. Göttern) der Jagd und des Krieges. Darauf verweist das sein Abbild auf dem T-Shirt über der Wäscheleine untertitelnde »*Guerreiro*« (dt. Krieger).

Die Paradoxie in diesem Foto liegt in der direkten Nachbarschaft eines aufgesprühten Logos des militarisierten *Comando Vermelho* – »*C. V*« – und eines Abbildes des kriegerischen Heiligen, den in Rios Favelas besonders die Gläubigen der Umbanda verehren. Denn von dieser Religion konvertierten die herrschenden *traficantes* seit den 1990er Jahren nach und nach zur Pfingstbewegung. Diese aber verdammt die afrobrasiliische Religion als des Teufels und brachte die Drogengangs dazu, sie zu verbieten und aus der Favela zu verbannen. Die mit Gewalt betriebene religiöse ›Reinigung‹ der Favela, so lässt auch das abblätternd erhaltene São-Jorge-Mural im unteren Foto vermuten, scheint an die Grenzen eines in der ›Schwarzen Favela‹ noch vitalen Volksglaubens zu stoßen, der seine Götter schon zu Zeiten der Sklaverei durch katholische Heilige camoufliert hat. So scheint in diesen Fotos die Persistenz einer historisch verankerten religiösen Praxis auf, die gezwungenenmaßen klandestin agiert, im Fall sich ändernder Herrschaftsverhältnisse aber jederzeit wieder rekonstituiert werden könnte.

## Bilder 6 und 7: Kollektivität und Kollaboration

»Mutirão de Limpeza na« ist im linken Foto auf dem halb eingefalteten Banner noch zu lesen, das quer zu zwei Gebäuden einer brachgefallenen und danach zum irregulären Wohnen angeeigneten Fabrikanlage im Complexo de Manguinhos gespannt ist. Der Begriff der *mutirão* bezeichnet die in vielen Favelas noch lebendige ländliche Tradition der gegenseitigen Selbsthilfe (vgl. Kap. 2). Sie hat die oftmals von ländlichen Zugewanderten vorangetriebene kollektive Selbstkonstruktion der Favelas überhaupt erst ermöglicht und wurde hier offenbar für eine gemeinschaftliche Aktion der Reinigung (port. *limpeza*) aufgerufen.

Das Foto rechts hingegen zeigt ein Wandbild des 2002 verstorbenen Sebastião Teodoro, des emblematischen und historisch bedeutendsten Ortspräsidenten von Pavão-Pavãozinho, einer hoch über der Copacabana thronenden und seit vielen Jahrzehnten etablierten Favela in Rios reicher Südzone. Gestaltet hat es der lokale Graffitikünstler ACME als Bestandteil eines von der *comunidade* initiierten und mit Geldern des Urbanisierungsprogramms PAC finanzierten Freilichtmuseums zur Geschichte und Kultur der Favela (i.O. *Museu de Favela*), dessen erster Präsident er zugleich war.

Das offenbar nachträglich auf das Wandbild gesprühte »Deus é fiel« (dt. Gott ist treu) ist in Rio und besonders in den Favelas allgegenwärtig. Der Spruch zierte viele T-Shirts, Autos, Wände oder als Tattoos auch menschliche Körper, etwa von »Soldaten« des *Comando Vermelho*, und dies quer zur Mitgliedschaft in einer der in Rio zahlreich miteinander konkurrierenden Christengemeinschaften.

Über Teodoros Porträt ist ein Infobanner gespannt, das Auskunft über die zweite große Bewohnerschaftsversammlung des Urbanisierungsprogramms PAC gibt. In dieser, so verheißt die Botschaft, soll öffentlich diskutiert werden, »was noch getan werden muss« (»o que ainda precisa ser feito«). Anders als die traditionelle Botschaft der kollektiven Selbsthilfe angesichts eines abwesenden Staates im oberen Bild verweist dieses Foto auf eine feingliedrige Verästelung von staatlichen und gemeinschaftlichen Akteuren des Regierens der Favela in vielfältige Formen der Kollaboration.

## Bilder 8 und 9: Manifestation

Die alltägliche Präsenz eines die Favela in den vergangenen drei Jahrzehnten maßgeblich prägenden Akteurs – des *comandos* respektive der Drogengang – bleibt in den Fotografien unsichtbar oder lässt sich zumindest nur anhand hinterlassener Spuren erschließen. Denn die auf Androhung und Ausübung von Gewalt basierende Herrschaft der Gangs beinhaltet das Verbot, sie mitsamt ihren sozialen und ökonomischen Praktiken fotografisch abzubilden. Gleichwohl manifestiert sich ihre Territorialherrschaft nicht nur in zeichenhaften Spuren – die schon in bisherigen

gen Bildern zu dechiffrieren waren –, sondern auch, wie auf diesen beiden Fotos ersichtlich ist, in der Materialität der Favela.

Das obere Bild zeigt einen professionell gemauerten und gefliesten Swimmingpool im öffentlichen Raum der Favela, den ihre Bewohnerschaft ohne Zugangsbeschränkung oder finanziellen Beitrag benutzen kann. Den Pool hat der lokale Drogenboss von seinen ›Soldaten‹ als Geschenk an die Gemeinde errichten lassen, die dieses gebührend zu schätzen wusste. Später wurde er auf sein Betreiben hin in ein staatliches Urbanisierungsvorhaben integriert. Seinen Wunsch, den Pool zu erhalten, vermittelte für ihn der Ortsvereinspräsident an die planenden Behörden.

Das untere Bild markiert eine weniger konsensuale Intervention der Gang in die materielle Struktur der Favela. Die Betonblöcke, die hier auf eine neu errichtete öffentliche Straße montiert sind, unterbinden die Zufahrtsmöglichkeit Favela-externer Fahrzeuge bis hin zu Polizeipanzern in das Kerngebiet der Siedlung. Ironischerweise verkündet das über die illegale Barrikade gespannte Banner eine »Soziale Aktion – Einlösung der Bürgerschaft, Steuerbefreiung, Dokumente, Arbeitsausweis« und ein medizinische Augentests und kostenlose Brillen vermittelndes »projeto novo olhar« in Kooperation der Landesbehörden mit der Stiftung *Leão XIII*. Diese wiederum wurde schon 1946 von Rios Stadtverwaltung und der katholischen Kirche gemeinsam gegründet und weist tief in die Geschichte eines disziplinären Regierens der Favela durch die bürgerliche Gesellschaft. Die Stiftung versorgte etablierte Favelas ohne Rechtsanspruch mit Basisinfrastrukturen und gründete dort in paternalistischer Manier Ortsvereine, die nicht die Interessen der Bewohnerschaft vertraten, sondern als Agenturen klientelistischer Tauschhändel und als verlängerter Arme der Behörden fungierten (vgl. Kap. 2.1).

Die eine staatliche Urbanisierungsintervention überdauernde Existenz der beiden Artefakte, die das *comando* in die Favela betont hat, machen dessen anhaltende, für Außenstehende und Behörden im allgemeinen klandestine Machtposition sichtbar, sie manifestiert sich ihnen.

## Bilder 10 und 11: Parolen

»*Lutarmada*«, also bewaffneten Kampf (port. *luta armada*) verheißt das ansonsten friedfertige, eine lesende Person zeigende Logo des gleichnamigen Hip-Hop-Kollektivs auf blutroter Flagge im oberen Bild (vgl. Kap. 4.2). Im unteren Banner sind die Rollen zwischen Text und Bild eher andersherum verteilt: Während eine zur Faust geballte Hand in kämpferischem Rot-Schwarz ein Mikrofon wie eine Waffe hält, verweisen die textliche Parole – »Der Funk ist keine Modeerscheinung, sondern eine Notwendigkeit« – und der Name »APAFunk Associação dos Profissionais e Amigos do Funk« (dt. Verein der Profis und Freunde des Funks; vgl. Kap 4.1) eher auf eine zivilgesellschaftliche und gewerkschaftsartige Organisierung der Protagonist:innen einer die Favelas prägenden Populärkultur.

Parolen, die radikale Botschaften an klassische *Citizenship*-Strategien wie autodidaktische Bildung oder Gründung einer Berufsgenossenschaft koppeln, stechen jedenfalls aus den traditionellen Formen politischer Kommunikation in der Favela heraus. Sie deuten auf eine Transformation ihrer politischen Handlungsmacht, weg von der eher klammheimlichen Strategie des »stillen Vordringens« (Asef Bayat) hin zu einer expliziten Politik der Einforderung bürgerlicher Rechte. Bezeichnenderweise entstanden beide Fotos auf dem *Fórum Social Urbano*, das Rios urbane Bewegungen für ein »Recht auf die Stadt« im März 2010 parallel zum *World Urban Forum* der UN-Habitat ausgerichtet haben. Es bot auch politisierten Favela-Kollektiven wie *Lutarmada* und *APAFunk* eine Bühne, um mögliche Wege zu einer nicht-kapitalistischen und radikaldemokratischen, auf Prinzipien sozialer Gerechtigkeit und kultureller Vielfalt gründenden Stadt zu diskutieren. Das Forum mündete in einer *Carta do Rio de Janeiro* mit dem Titel »In den Stadtvierteln und in der Welt, im Kampf für das Recht auf Stadt, für Demokratie und urbane Gerechtigkeit«.

### Bilder 12 und 13: Aneignung und Transgression

Beide aus verschiedenen Perspektiven in einem zeitlichen Abstand von etwa sechs Stunden am gleichen Ort aufgenommenen Fotos zeigen die Vorbereitungen für eine Funkparty im Complexo de Manguinhos. Kurz nach der Aufnahme des unteren Bildes begannen Abertausend Besucher:innen auf den wöchentlich vom lokalen Boss des *Comando Vermelho* ausgerichtete *baile* zu strömen. Sie tanzten bis in die Morgenstunden zu einem ohrenbetäubend lauten Funk, den im Lauf der Nacht ein gutes Dutzend DJs auflegten. An bis zu 400 Verkaufsständen, die die Wege zu den beiden Bühnen säumten, konnten die Gäste währenddessen ihren Hunger oder Durst stillen. Das Ereignis selbst – die Party – war für mich nicht abbildbar, da die *Comando*-Soldaten dort mit ihren Kriegswaffen aufliefen, die sie selbst beim Tanzen fest umklammert hielten oder triumphalisch in die Höhe reckten.

Die Nichtabbildbarkeit dieses Spektakels lenkte den fotografischen Blick auf dessen Infrastruktur: Das obere Bild zeigt den Aufbau der straßenbreiten Lautsprecherwand auf einem jüngst urbanisierten Areal der Favela, dessen Asphaltstraßen sich die Gang für ihre illegale Party aneignete. Im Hintergrund ist eine zumeist von Crack-Konsumierenden beanspruchte Brache zu sehen, die aus der mehrjährigen Zeitlücke zwischen dem Abriss der prekären Bauten einer jüngeren Landbesetzung und dem längst versprochenen Baubeginn eines öffentlichen Wohnkomplexes entstanden war. Unten lassen sich neben dem Bühnen-Equipment und dem gerade stattfindenden Soundcheck professionell aufgereihte Verkaufsstände und im Hintergrund ein neuer Apartmentblock erkennen, der auf dem Areal einer geräumten irregulären Besiedlung vom Staat errichtet worden war.

Offensichtlich ist die hochgradige Professionalität der erkennbaren Sound- und Versorgungsinfrastrukturen, die eine äußerst effiziente Organisation dieses Massenevents durch das lokale *Comando Vermelho* aufscheinen lässt. Aus Sicht des urbanen Bürgertums stand diese eintrittsfreie Party, deren immense Lautstärke die Wochenendnächte einer ganzen Stadtregion mit Funk aus der Favela beschallte, für eine irreguläre Raumaneignung ebenso wie für eine illegitime Transgression, die Grenzen des moralisch oder rechtlich Zulässigen vermeintlich überschreitet. Nicht zuletzt mit Blick auf die Anziehungskraft der Party auch für Jugendliche aus bürgerlichen Stadtvierteln galten ihre Protagonist:innen als *transgressors* im juristischen Wortsinn des Bruchs von Gesetzen ebenso wie in der moralischen Bedeutung des sich Versündigens.

### **Bilder 14 und 15: Intervention und Durchdringung**

Die in der Rocinha (oben) und im Complexo de Manguinhos (unten) entstandenen Fotos bilden zwei sehr unterschiedliche Facetten ab, in denen sich das gigantische Urbanisierungsvorhaben PAC (vgl. Kap. 3.1 und 6.2) im materiellen Raum der Favela manifestiert hat. Oben ist zu sehen, wie dessen PR auf einem traditionellen Kommunikationsmedium der Favela – dem gemalten Wandbild – in maximaler Verknappung und nur bedingt systematisch seine der Bewohnerschaft zugewandten Aktionsfelder »Sportkomplex, Kulturzentrum, Sport, Gesundheit, Kindertagesstätte, Lebensqualität« und »Eröffnung der Straße 4« für den Zeitraum von 2007 bis 2010 kommuniziert (das Foto ist von 2010). Im unteren Bild (von 2011) erschließt sich dagegen ein völlig anderer Interventionsgestus von PAC. Es zeigt die monströse Betonkonstruktion einer aufgestellten Bahntrasse, deren Bau gewachsene Raumstrukturen und Wohnhäuser der Favela, die im Hintergrund noch als Ruinen zu erkennen sind, großflächig zerstört hat.

Die Fotos symbolisieren so die beiden Pole eines repräsentativen Großvorhabens des damaligen Präsidenten Lula da Silva. Dessen Maßnahmen haben auf eine sehr gegensätzliche Weise in den Sozialraum der Favela interveniert und ihn durchdrungen. Einer kleinteiligen Aufwertung öffentlicher Infrastrukturen im Sinne der Bewohnerschaft stand dabei ein Großprojekt-Modernismus gegenüber, der gewachsenen Sozialraum zerstört und ohne erkennbaren Nutzen immense Mittel verschlungen hat.

### **Bilder 16 und 17: Okkupation**

Ab den späten 1980er Jahren militarisierten sich wechselseitig die Drogengangs und die sie bekämpfenden Operationen der militärpolizeilichen Spezialeinheit. Diese drangen immer nur temporär und gewaltsam in die Favelas ein, um die über ihre Territorien herrschenden *comandos* nadelstichartig zu bekriegen, besetz-

ten aber die Siedlungen nicht. Während diese Gewaltstrategie in ihren Kernbestandteilen bis heute anhält, symbolisieren die beiden Fotos von 2012 (oben) und 2013 (unten) die in den frühen 2010er Jahren zu dieser ›Normalität‹ herrschende Ausnahmesituation einer dauerhaften Okkupation der Favelas durch staatliche Repressionsorgane.

Das obere Bild zeigt eine Alltagssituation infolge der Invasion des Complexo de Alemão durch reguläre Truppen der brasilianischen Marine, die in eine mehrmonatige militärische Okkupation mündete. In tagelangen Schusswechseln hatten die kriegsbewaffneten Truppen das bis dahin herrschende *Comando Vermelho* verjagt. Der dauerbewachte Stützpunkt, den die beiden Soldaten hier einnehmen, besetzt den höchstgelegenen Ort, von dem sich der gesamte Complexo de Alemão überblicken lässt und ruft die Assoziation des Feldherrenhügels hervor. Ebenfalls befindet sich dort die Bergstation einer von PAC errichteten Seilbahn, die den riesigen Siedlungskomplex in mehreren Stationen verkehrlich erschließt. Die auf das Militär folgenden Truppen der ›Befriedungspolizei‹ (UPP), die das untere Foto auf einer Patrouille im Complexo de Manguinhos zeigt, waren erstmals dauerhaft innerhalb der Favelas stationiert und sollten diese durch ein partnerschaftliches *community policing* ›befrieden‹.

Auf den Fotos vermittelt allerdings der pure Anschein der körperlichen und räumlichen Präsenz beider staatlichen Repressionsorgane kaum den Eindruck, als würde sich die ›Befriedungspolizei‹ (unten) durch ein bewohnernahes *policing* vom Charakter einer militärischen Okkupation (oben) unterscheiden. Eher im Gegenteil scheinen sich beide Organe bezogen auf ihre Kriegsbewaffnung, ihre schussischen Uniformen und ihren patrouillierenden Gestus zu gleichen. Entsprechend verknüpften viele Ortsansässige den Habitus der UPP eher mit einer Okkupation als mit einer Befriedung. Für mich als einem erkennbar weißen Ausländer wiederum waren beide staatlichen Gewaltakteure im Gegensatz zu den *comandos* fotografierbar, wie die sie frontal und aus der Nähe fokussierenden Fotografien demonstrieren. Dagegen reagieren Uniformierte auf sie fotografierende Bewohner:innen, so ist in der Favela allseits bekannt und habe ich selbst beobachtet, oft mit Gewalt.

### Bilder 18 und 19: Präsenz

Seit dem politisch motivierten Mord an der emblematischen Menschenrechtsaktivistin und Stadträtin Marielle Franco aus dem Complexo de Maré im März 2018 prangt der Slogan *Marielle presente* (dt. gegenwärtig) auf unzähligen Wänden, Bannern, Plakaten, Stickern oder Fahnen in Rios urbanem Raum (vgl. Kap. 3.3). Das obere Foto zeigt eine riesige Fahne mit Francos Antlitz auf der Demonstration der feministischen Protestbewegung *#EleNão* (dt. Er nicht), die am 29. September 2018 in 26 brasilianischen Städten stattfand. Allein in Rio protestierten auf diesen größten feministischen Demonstrationen in der Geschichte des Landes wohl 200.000

Menschen gegen den rechtsradikalen Jair Bolsonaro, der damals kurz vor der Wahl zum brasilianischen Präsidenten stand. Jenseits der dort allgegenwärtigen Präsenz von Marielle Franco traten auf ihrer ausschließlich von Frauen besetzten Abschlusskundgebung im repräsentativen historischen Stadtkern viele Schwarze Protagonistinnen aus der Favela als Lyrikerinnen, Musikerinnen oder Aktivistinnen öffentlich in Erscheinung.

Auch das untere Foto vermittelt die politische Bedeutung und Präsenz von Marielle Franco als eine die Favela repräsentierende Aktivistin – hier allerdings im *Museu de Arte do Rio*. Dieses Kunstmuseum Rio eröffnete 2013 mit Blick auf die globalen Megaevents als eine Hochkulturinstitution mit internationaler Ausstrahlung und verheißt auf seiner Webseite »eine transversale Lesart der Geschichte der Stadt, ihres sozialen Gefüges, ihres symbolischen Lebens, ihrer Konflikte, Widersprüche, Herausforderungen und sozialen Erwartungen«. Die auf dem Foto sichtbare, in die Eingangshalle des Museums montierte und bereits von der Straße aus zu erblickende Installation ist ein Produkt des Kollektivs *Projeto Morro*, das auf einen modellhaften Nachbau der Favela Pereira da Silva durch den damals 14-jährigen Nelcirlan Souza de Oliveira zurückgeht. Schon 1997 begann dieser gemeinsam mit anderen Jugendlichen, mit Alltagsmaterialien immer größere Favela-Modelle zu bauen, bis diese schließlich einer internationalen Kurator:innen-Szene auffielen und seither auf bedeutenden Kunstausstellungen weltweit gezeigt wurden. Aus der Initiative entstand schließlich eine verzweigte Kultur-NGO, die neben künstlerischen und filmischen Produktionen auch Jugendbildungsarbeit und gemeinnützigen Favela-Tourismus betreibt.

Mit Blick auf beide Fotos bezieht sich der Begriff der Präsenz so nicht nur auf die globale Ausstrahlung von Marielle Franco als politischer Figur, sondern auch auf eine internationale Strahlkraft von politischen Akten und künstlerischen Produktionen aus der Favela, die die ihnen historisch aufgezwungenen Grenzen längst bis hin zu weltweit bedeutsamen Politikereignissen und Hochkulturinstitutionen überschritten haben.

