



**HAL**  
open science

## Introduction générale au numéro spécial intitulé “ (Re)politisation des discours sur la photographie ”.

Eliane de Larminat, Véra Léon, Anaïs Mauuarin, Alice Morin

### ► To cite this version:

Eliane de Larminat, Véra Léon, Anaïs Mauuarin, Alice Morin. Introduction générale au numéro spécial intitulé “ (Re)politisation des discours sur la photographie ”.. *Image & Narrative*, 2017, 18 (2). hal-03766112

**HAL Id: hal-03766112**

**<https://hal.science/hal-03766112>**

Submitted on 12 Sep 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Introduction

Eliane de Larminat, Véra Léon, Anaïs Mauuarin and Alice Morin

## *Abstract*

General introduction to the special issue reflecting on a (re)politicization of discourses on photography.

## *Key words*

photography; politicization; discourse; Ribalta; Sekula; Azoulay

## *Résumé*

Introduction générale au numéro spécial intitulé « (Re)politisation des discours sur la photographie ».

## *Mots-clés*

photographie; politisation; discours; Ribalta; Azoulay; Sekula

*The coordinators of this issue would like to thank all those who took part in the symposium held on December 17, 2015 at the Université Paris Diderot, which constituted the starting point of this dossier—Guillaume Blanc, Emmanuelle Bruneel, Fabienne Huard-Ardy, Agneta Jilek, as well as the authors. More broadly, they want to express gratitude to all the members of the project «Photo/Savoirs/Critiques.» Since 2014, its debates and reading groups around the questions raised in this special issue have been a source of further knowledge on the field and of new perspectives.*

*Les coordinatrices de ce numéro tiennent à remercier chaleureusement les intervenant-e-s à la journée d'étude organisée le 7 décembre 2015 à l'Université Paris Diderot qui fut le point de départ de ce dossier, soit Guillaume Blanc, Emmanuelle Bruneel, Fabienne Huard-Ardy, Agneta Jilek ainsi que les auteur-e-s. Plus largement, elles sont redevables à tou-te-s les membres du chantier Photo/Savoirs/Critiques, dont les débats et ateliers de lecture qui portent depuis 2014 sur les problématiques abordées dans ce numéro, ont nourri et nourrissent encore leur connaissance du champ et leurs perspectives réflexives.*

## Introduction en Français

Comment et pourquoi inviter aujourd'hui à (re)politiser les discours sur la photographie ? Le parti pris de ce dossier est de chercher l'articulation entre photographie et politique moins au niveau des objets photographiques vecteurs de propagande ou d'engagement militant qu'au niveau des discours sur la photographie. L'attention aux enjeux politiques des images se joue dans la manière dont on les regarde et dont on en parle, et pas seulement dans l'analyse d'un corpus restreint aux images politiques ou politisées. (Re)politiser les discours c'est tenter de changer d'approche et de décentrer le regard afin d'envisager la photographie dans son ensemble – ses pratiques, ses acteurs et ses objets – comme un espace de relations politiques.

Issues d'une journée d'études sur ce thème rassemblant de jeunes chercheur·e·s rattaché·e·s à des traditions disciplinaires et nationales distinctes à l'université Paris Diderot en décembre 2015, les contributions ici réunies entendent déployer différentes modalités de cette (re)politisation des discours tenus sur et avec les photographies. Ces articles font dialoguer, par le biais d'approches et d'objets différents, l'histoire de la photographie, celle des institutions culturelles, ou encore l'esthétique. Les études visuelles, la philosophie politique et les cultural studies apparaissent quant à elles en arrière-plan, comme des disciplines ressources dont certains concepts peuvent s'avérer heuristiques pour combler le manque d'outils à la disposition des chercheur·e·s pour penser leurs pratiques et leurs objets au prisme du politique. Sans prétendre inaugurer une nouvelle dynamique de pensée, les travaux présentés dans ce numéro proposent des axes d'analyse et des outils théoriques qui répondent au vif besoin de raviver une tradition de politisation des discours sur la photographie.

L'appel à ne pas isoler les productions photographiques de leurs déterminations et de leurs usages sociaux et politiques a bien sûr une histoire : en témoigne l'inégale fortune critique de la tradition politisée de l'École de Francfort, longtemps marginale hors de l'espace germanophone. Le verbe re-politiser appelle à réactualiser cette tradition, qui trouva un relais essentiel dans les années quatre-vingt, dans un contexte de tournant néolibéral aux États-Unis et au Royaume-Uni. Un certain nombre de critiques, historien·ne·s de la photographie et praticien·ne·s marqué·e·s par la théorie marxiste, comme Allan Sekula, Abigail Solomon-Godeau ou encore John Tagg, insistaient alors sur la nécessité de considérer la photographie non pas d'abord comme art mais comme objet social dont la production, la diffusion et l'interprétation sont déterminées politiquement<sup>1</sup>. Ils s'élevaient contre le fait que certains discours sur la photographie étaient aussi des façons de créer de la valeur économique à partir d'images ou d'auteurs validés par les institutions muséales, les galeries, les revues et les autres acteurs du marché de l'art. Ils portaient de surcroît une attention particulière à la manière dont les pratiques photographiques sont modelées par des relations de pouvoir, à la suite des travaux de Michel Foucault. Allan Sekula (1978), John Tagg (1988) et Maren Stange (1989), parmi d'autres contributions majeures à l'histoire de la photographie, ont notamment historicisé le documentaire photographique comme un régime de représentation marqué par des rapports de domination, contre un discours largement diffusé faisant du documentaire une expression foncièrement démocratique ou encore une forme artistique. Pour ces chercheur·e·s, produire des discours sur la photographie en tant qu'objet politique consistait aussi à effectuer un travail idéologique, à agir sur les « définitions de la situation », d'après la formule de Stuart Hall (Hall,

---

<sup>1</sup> Voir notamment les articles rassemblés dans l'ouvrage dirigé par Bolton, 1989, ainsi que Tagg, 1988.

1973, 1982). Ces travaux luttèrent contre le reflux des analyses de classe et l'affaiblissement des organisations syndicales, dépolitisation qui touchait aussi la production culturelle et ses analyses.

Il faut ajouter à ces approches néomarxistes les théories féministes et postcoloniales, nées elles aussi des échanges entre le champ intellectuel et les mobilisations sociales et politiques. Elles ont participé à une redéfinition de ce qu'est le politique en accordant une importance croissante aux questions d'identités et en attachant une attention critique nouvelle à des sujets comme les violences faites aux femmes, le sida, ou la destruction de l'environnement (Solomon-Godeau, 2016 [2013], 156). La définition de l'action politique change aussi avec l'émergence de concepts issus des théories de Gilles Deleuze et Félix Guattari, comme la déterritorialisation et le micropolitique (Deleuze et Guattari, 1980).

Après les travaux des années quatre-vingt qui concevaient la photographie comme instrument unilatéral de domination, ceux des deux dernières décennies ont porté plus d'attention à la marge d'action et de transformation des pratiques photographiques et plus largement visuelles, à travers des réflexions sur l'agency et le subalterne. Ainsi, en proposant d'appliquer au visuel, sous la forme de « Visualité 1 » et « Visualité 2 », la distinction que fait Dipesh Chakrabarty entre « Histoire 1 » et « Histoire 2 » en système capitaliste (d'un côté celle des dominants, et de l'autre celle des points de résistance minoritaires mais qui demandent à être pensés et pratiqués), Nicholas Mirzoeff suggère une sorte de synthèse opératoire, qui appelle à la fois à mettre au jour les mécanismes de domination et d'oppression et à penser les résistances et les processus d'émancipation (Mirzoeff, 2011, 22-24).

Si les études visuelles ont été un lieu fécond pour penser les dimensions politiques des images en s'affranchissant des catégories d'œuvres et d'auteurs de l'histoire de l'art, des propositions émanent aussi des départements de photographie de musées ou d'universités pour continuer à penser de manière politisée la photographie en tant que telle. Jorge Ribalta poursuit le projet d'une écriture politique de l'histoire de la photographie tandis qu'Ariella Azoulay propose une théorie et une pratique politique (ou « civile ») du médium pour les chercheur·e·s et pour tous les acteurs de la photographie – producteurs, sujets, spectateurs (Ribalta, 2008, 2011 ; Azoulay, 2008, 2012). Ces travaux montrent que le projet d'un discours politisé est encore vivant et nécessaire dans le champ des études photographiques.

Ce dossier souhaite ainsi interroger les discours que nous produisons en tant que chercheur·e·s travaillant sur la photographie. Politiser ces discours suppose de penser le positionnement que l'on adopte en choisissant un objet ou une démarche d'analyse. Les études féministes et postcoloniales ont mis en évidence les biais androcentrés et européenocentrés de la production académique : elles ont pris le contrepied de la pseudo-neutralité de l'écriture scientifique et ont tenté d'adopter une approche plus réflexive, construisant une « épistémologie du point de vue ». Les travaux de Donna Haraway, qui historicisent et déconstruisent l'objectivité du regard scientifique en mettant en lumière ses points aveugles permettent d'interroger la façon dont l'histoire du regard photographique s'est écrite, et de construire d'autres points de vue – historiques, photographiques ou institutionnels – sans pour autant renoncer à l'idée d'objectivité (Haraway, 1988). Il semble alors nécessaire de réfléchir à ce que l'on voit et ne voit pas dans les pratiques académiques et photographiques, afin de produire des savoirs davantage situés.

En rassemblant des articles qui portent sur des cas précis, l'ambition de ce numéro n'est pas de poser les bases d'une nouvelle théorisation de la politisation des discours sur la photographie ni de broser un tableau complet de la jeune recherche actuelle sur cette question. Nous souhaitons plutôt envisager ces contributions comme des démarches localisées et politiquement déterminées, à l'opposé d'une approche surplombante qui invisibilise les spécificités des objets regardés et des outils avec lesquels on les analyse.

Jeroen Verbeeck remet sur le métier un projet laissé inachevé par Allan Sekula – figure majeure de la politisation des pratiques et des discours sur la photographie. Il réactive le potentiel politique des images maritimes du Dockers' Museum / Ship of Fools (2010-2013), en relisant ce corpus de photographies et d'artefacts à travers le motif de la mutinerie, qu'il reprend comme paradigme d'une action collective pour participer à une autre histoire des images, apte à rendre visible les conflits sociaux dont elles sont parties prenantes.

La démarche de Sekula est cependant exceptionnelle pour les années 2000 : Karine Chambefort-Kay revient sur la manière dont les discours théoriques et les pratiques photographiques ont laissé la lutte des classes au second plan au cours des années 1990-2000. Elle montre que les questionnements politiques sur la photographie se sont alors transformés en intégrant davantage les questions de race et d'identité. Elle insiste sur le rôle que jouent les intérêts politiques des institutions dans l'élaboration des discours et les usages idéologiques qu'elles font de la photographie.

Maude Oswald, pour sa part, présente une étude de cas sur la représentation de la dévastation des lieux d'habitation de la Nouvelle-Orléans après l'ouragan Katrina en 2005, à travers deux livres de photographies de Robert Polidori (*After the Flood*, 2006) et Thomas Neff (*Holding Out and Hanging On: Surviving Hurricane Katrina*, 2007). Dans son analyse d'un corpus sélectionné pour son impact médiatique, elle dépasse la critique de l'esthétisation comme indice de dépolitisation. Elle propose de nouveaux outils pour mesurer l'efficacité politique des images d'après-catastrophe, en la situant dans l'inachèvement de la temporalité de l'événement et de l'image, à rebours de l'idée de leur clôture.

Clément Paradis poursuit la réflexion sur le positionnement politique du photographe en appliquant à l'œuvre d'Antoine d'Agata des concepts issus de la philosophie de la praxis. Il affirme la nécessité, pour le chercheur comme pour le photographe, de critiquer l'ordre capitaliste auquel les pratiques photographiques peinent à résister. Définissant les limites de l'intervention photographique dans le monde social et les ambiguïtés du rapport au sujet photographié, il pense la contradiction inhérente à toute tentative d'action.

La difficile question de la (re)politisation est ici abordée à travers des études de cas, plus ou moins ciblées mais toujours circonscrites. Cette constatation résonne avec les conclusions des articles de ce dossier, parfois implicites, qui soulignent l'importance de la situation concrète, pouvant seule mener à l'action. Les auteur·e·s proposent des modes de lectures et des manières spécifiques de regarder qui sont néanmoins mobilisables pour une plus large repolitisation des discours sur la photographie.

Chaque article dégage ainsi à sa manière un espace politique, politisé ou à politiser. Il s'agit d'une part d'un espace de vie où les photographes et leurs sujets entretiennent des rapports de force mais aussi de mutualisation,

et d'autre part d'un espace partagé par les photographies et leurs publics, où ces sujets peuvent ou non être regardés et devenir sujets d'identification. Forcément en tension, cet espace de relations politiques multiples se diffracte au fil des articles. C'est un espace métonymique à forte portée symbolique chez Jeroen Verbeeck, pour qui la mutinerie est l'invasion de l'espace public par les sans-voix ; un espace partagé, conçu par Karine Chambefort-Kay comme le lieu d'une repolitisation participative des pratiques et de leur mise en visibilité ; un espace de l'ailleurs ou du familier, qui rend possible pour Maude Oswald la remise en cause de la passivité du point de vue en redynamisant la mise en image d'une ville figée dans le temps de l'après ; ou un espace marginal de dialogue où se déroulent les contradictions d'un monde globalisé que pointe Clément Paradis.

Car les analyses des auteur·e·s de ce dossier s'inscrivent bien à rebours du lissage esthétique, économique ou encore quotidien d'une société qui a dilué la portée politique de la photographie. Ce lissage s'incarne dans la standardisation esthétique par la marchandise et le spectacle, qui marque pour Clément Paradis la dépolitisation de la beauté, mais aussi dans le traitement médiatique de photographies fréquemment cantonnées à des stéréotypes, comme le rappelle Maude Oswald. On le retrouve dans les discours modelés par le système institutionnel de l'art contemporain qu'étudie Karine Chambefort-Kay, et à plus grande échelle dans les enjeux économiques qui uniformisent les flux internationaux, par excellence ceux du monde maritime, que Jeroen Verbeeck contribue à revisibiliser.

Cette entreprise de déconstruction suppose de mettre au jour les mécanismes des systèmes complexes dans lesquels s'insèrent les images. Il peut s'agir des réseaux transnationaux de connaissance et de culture, comme Jeroen Verbeeck l'analyse pour la culture ouvrière des docks qu'il qualifie de 'cosmopolitanism from below'. Karine Chambefort-Kay choisit pour sa part, dans la lignée des cultural studies, de ne pas séparer la production de la critique et de la réception pour évaluer la politisation de la photographie. Chez Maude Oswald, les photographies de la catastrophe constituent des propositions de compréhension d'un événement, qui conditionnent les modalités de sa perception globale dans un temps long. Pour Clément Paradis, la philosophie de la praxis, parce qu'elle remet en cause la distinction souvent présentée comme naturelle entre la critique et la pratique, donne naissance à une critique réellement politisée, qui devient partie prenante de l'action.

Aucun de ces quatre articles n'évite de fait la question du militantisme, quoi qu'ils y arrivent de manières différentes. Les chercheur·e·s se saisissent de ce moyen de résistance via la déconstruction d'ensembles systémiques, qui leur permet un regard nouveau d'après Clément Paradis ; pour Karine Chambefort-Kay, les photographes s'en emparent également pour renouveler leur pratique. Ce militantisme apparaît aussi comme une inscription contre la fatalité d'un temps unidirectionnel. Maude Oswald oppose, à une vision fermée de l'après, une vision ouverte qui le considère comme un champ dans lequel on peut agir. Jeroen Verbeeck, en rassemblant le Dockers' Museum / Ship of Fools et Fish Story (1995), souligne le lien qui unit le passé des docks, dont l'histoire conflictuelle reste à réécrire, et leur présent, sous la forme d'un activisme de terrain qui s'inscrit dans une tradition toujours vive.

Ces quatre articles, focalisant chacun à leur manière notre attention sur les pratiques photographiques et leurs enjeux politiques, constituent des propositions de réflexion pour contribuer à renouveler les approches



académiques des études sur la photographie, et au-delà, pour s'inscrire dans un débat plus large impliquant les institutions culturelles et l'espace public. Leur mise en regard croise des disciplines habituellement cloisonnées et ouvre des perspectives nouvelles pour le projet de repolitisation des discours sur la photographie. Le présent dossier dessine des pistes qui ne demandent qu'à être prolongées, par l'apport d'autres traditions intellectuelles et militantes, ainsi que par l'enrichissement du spectre des objets étudiés.

## Introduction in English

Our goal with this special issue has been to look at the articulation between politics and photography beyond the level of propagandistic or explicitly militant photographic productions, and rather at the level of discourses pertaining to photography. This articulation will be located here in the way that we look at and talk about images, rather than in a delimited corpus of political or politicized images. (Re)politicizing discourses therefore means decentering the critical perspective so as to consider photography—understood in its full set of practices, actors, and objects—as a space of political relations.

Originating in a symposium of the same title gathering young scholars from various disciplines at Université Paris-Diderot in France in December 2015, the following articles lay out various formulas for (re)politicizing the discourses that are held on or with photographs. The various papers build bridges between the history of photography, the history of cultural institutions, and aesthetics. They also draw upon heuristic concepts from political philosophy and cultural studies, disciplines that constitute resources for researchers who want to apply a political lens to their practices and objects. While they do not claim to revolutionize photographic studies, the present contributions offer analytical angles and theoretical tools to participate in a much-needed revitalization of the field's politicizing tradition.

The call to stop isolating photographic productions from their social and political determinations and uses is not new, and its history can be traced back, among other examples, to the enduring characteristics of the Frankfurt School, even if its critical legacy was uneven and long marginal outside of the German-speaking area. Our use of the very term “to re-politicize” urges for a reactivation of this tradition, a key moment of which is to be found in the 1980s neoliberal context of the United Kingdom and the United States. At that time, a number of critics, photographic historians and practitioners who were influenced by Marxist theory—such as Allan Sekula, Abigail Solomon-Godeau and John Tagg—insisted on the necessity to consider photography not primarily as an art form but rather as a social object whose production, distribution and interpretation are politically determined.<sup>2</sup> They took a stance against the way in which certain discourses on photography were mostly creating economic value through the validation of images and authors by museums, galleries, publications, among other actors of the art market. They also paid special attention to the way photographic practices are shaped by power relations, in the wake of Michel Foucault's seminal works. Among other major contributions to the history of photography, scholars like Allan Sekula (1978), John Tagg (1988), and Maren Stange (1988) have historicized documentary photography as a representational regime marked by the imposition of unequal power relations, against the mainstream discourse of documentary as a fundamentally democratic form or as artistic expression. For them, producing discourses on photography, as a political object,

<sup>2</sup> See in particular the articles gathered in Bolton, 1989, as well as John Tagg, 1988.

also constituted ideological work, a way of acting on the “definitions of the situation,” in Stuart Hall’s words. On a broader scale, they were contending with the decline in class analyses and the weakening of union power—a depoliticization that was also affecting cultural production and cultural analysis.

Parallel to those neomarxist approaches, feminist and postcolonial theories added to the critique of photographic analysis. Resulting from interlinked upheavals in the intellectual field and social and political activism, such theories participated in the redefinition of what constitutes the political, including by giving new importance to questions of identity and by granting critical attention to issues such as violence against women, AIDS, or the destruction of the environment (Solomon-Godeau, 2013, 320). The definition of political action also shifted with the emergence of concepts inspired by Gilles Deleuze and Félix Guattari’s work, such as deterritorialization and the micropolitical (Deleuze & Guattari [1980], 1987).

While 1980s scholars tended to consider photography as a unidirectional instrument of domination, in the last two decades more attention has been paid to possible action and transformation within photographic—and more broadly visual—practices, by using concepts such as agency and the subaltern. Nicholas Mirzoeff thus proposes to apply to the visual, as “Visuality 1” and “Visuality 2,” the distinction made by Dipesh Chakrabarty between “History 1” and “History 2” under capitalism, the former characterized by domination and the latter made up of points of resistance that, however marginalized, need to be thought about and put into action. In this way, he suggests a form of working synthesis which calls to shed light on the mechanisms of domination and oppression as well as to think through instances of resistance and processes of emancipation (Mirzoeff, 2011, 22-24).

The field of visual studies, as independent from art history’s categories of *œuvre* and author, has proven fertile for thinking politically about images. Still, certain voices emanating from photographic departments in museums or universities have relevant new takes on the continued project of thinking politically about photography as a specific practice. Jorge Ribalta thus extends the reach of a political history of photography, while Ariella Azoulay offers a political (or “civil”) theory and practice of the medium, one that is addressed to researchers and more broadly to all actors in the photographic field—producers, subjects, viewers (Ribalta 2008, 2011; Azoulay, 2008, 2012). Such contributions provide evidence that the project of a politicized discourse is still present in the field.

In this context, this special issue calls for a probing of the discourses we produce as researchers working on photography. To politicize these discourses requires reviewing the standpoint adopted when selecting an object or an analytical approach. Feminist and postcolonial studies have directed attention toward androcentric and eurocentric biases in academic work; by denouncing the pseudo-neutrality of scientific writing, they have sought to adopt a more reflexive outlook and have developed a standpoint epistemology. Donna Haraway’s work, which historicizes and deconstructs the objectivity of the scientific gaze and sheds light on its blind spots, provides a basis from which new points of view can be built, be they historical, photographic or institutional ones—and this without renouncing the idea of objectivity (Haraway, 1988). At this point, it seems to us necessary to reflect on what one sees and does not see in academic and photographic practices, so as to produce more clearly situated knowledge.



By putting together articles that bear on specific cases, the ambition of this issue is not to lay the foundations of a new theorization of the politicization of discourses on photography, nor to map out the landscape of current research on this topic. These articles should rather be read as localized and politically determined contributions that stay clear of a hovering perspective that tends to erase the specifics of the objects considered and of the tools used to analyze them.

In the first article, Jeroen Verbeeck pursues a project left unfinished by Allan Sekula—a major figure of the politicization of photographic practices and discourses. He does so by reactivating the political potential of maritime images in the *Dockers' Museum / Ship of Fools*, rereading this body of photographs and artifacts, using the motif of mutiny as a guide. Drawing on this as a paradigm of collective action, he aims to contribute to another history of images, one that can make visible the social conflicts in which images take part.

Sekula's enterprise, however, stands out as exceptional in the 2000s, and Karine Chambefort-Kay's article revisits the way theoretical discourses and photographic practices distanced themselves from class-based struggles in the 1990s and 2000s. She shows how political reflections on photography evolved in those years by shifting their focus to issues of race and identity. She insists on the part played by institutions in the elaboration of specific discourses and thereby on the ideological uses they make of photography.

Maude Oswald, for her part, presents a case study on the representation of the devastation of New-Orleans dwellings after Hurricane Katrina in 2005, and does this by looking at two photographic books, *After the Flood* by Robert Polidori (2006) and *Holding Out and Hanging On: Surviving Hurricane Katrina* by Thomas Neff (2007), selected for their resonance in the media. She goes beyond the critique of aestheticization as an index of depoliticization and suggests new tools for measuring the political efficacy of post-catastrophe images, by locating this efficacy in the open-ended temporality of both the event and the image, as opposed to a fixed conception of them.

Clément Paradis carries forward the debate on the photographer's political positioning by applying concepts drawn from Praxis philosophy to Antoine d'Agata's work. He underscores the necessity, for the researcher just as for the photographer, to confront a capitalist order against which photographic practices are at pains to resist. By underlining the limits of photographic intervention in the social realm and the ambiguous relationship to the photographed subject, he reflects upon the contradiction that is inherent to all attempts at action.

The delicate question of repoliticization is thus addressed here through case studies that have more or less restrained but firmly delineated objects. Such an approach is consistent with the authors' sometime implicit conclusions and their contention that the prism of concrete situations is essential to any attempt at action. In their examination of those specific cases, they propose reading procedures and specific ways of looking to be reused for a broader repoliticization of discourses on photography.

Each article in this issue marks out a space that is political, politicized or to be politicized. This space can be read first as a living space, in which photographers and their subjects enact their power relations or sometimes mutualize their strengths. It is also a shared space between photographs and their publics, wherein these subjects can be looked at (or ignored), and identified with (or rejected). This *locus* of tensions and multiple

political relations is diffracted throughout the present papers. It appears as a metonymic space with strong symbolic value for Jeroen Verbeeck, who regards mutiny as an invasion of the public sphere by the voiceless. In Karine Chambeft-Kay's view, it is a common space of collaborative repoliticization of photographic practices and of their modes of display. In Maude Oswald's piece, this space oscillates between otherness and familiarity, which allows for a questioning of the viewer's assumed passivity while introducing new dynamics in the imaging of a city frozen in the moment *after*. This space finally emerges as a marginal site for dialogue in which the multiple contradictions of a globalized world unfold, as pointed out by Clément Paradis.

The essays gathered here all take a stand against a certain aesthetic, economic, or even everyday process of polishing carried out by a society which has diluted the political impact of photography. Such a straightening process is apparent in aesthetic standardization, which depoliticizes beauty through commodification and the spectacle, as argued by Clément Paradis, but also in the media (mis)uses of often stereotyped photographs, as we are reminded by Maude Oswald. For Karine Chambeft-Kay, it is such a smoothing effect that shapes the discourses of the institutionalized system of contemporary art; on a much larger scale, it homogenizes international fluxes of the maritime world, the revisibilization of which Jeroen Verbeeck continues.

The deconstruction process at play here requires exposing the very mechanisms behind the complex systems in which images function. Jeroen Verbeeck does so by analyzing transnational and working class knowledge and culture networks of the dockworkers, which he describes as a "cosmopolitanism from below." Karine Chambeft-Kay's choice not to treat separately the production, critique and reception of photography in order to assess its degree of politicization, is for its part, inscribed in the legacy of cultural studies. Maude Oswald suggests that we look at disaster photographs as given versions of an event, which allow for more comprehensive, long-term perceptions of this event. As for Clément Paradis, he uses Praxis philosophy to rethink the distinction, often assumed to be natural, between critique and practice, in order to make way for a truly politicized critique, which thus becomes a key element of action-taking.

In truth, all of these articles address the issue of activism—a common theme which they all raise in different manners. Activism as a way of resistance which researchers use to deconstruct systemic ensembles consists, in Clément Paradis's view, in the emergence of a new critical outlook. According to Karine Chambeft-Kay, it can also be seized by photographers so as to renew their practices. Activism can also mean standing against the inevitability of a unidirectional vision of time. Instead of a closed vision of the aftermath, Maude Oswald thus favors an open one—presenting it as a field rather than as a state of being, something which can be acted upon. In the same vein, by considering *The Dockers' Museum* together with *Fish Story* (1995), Jeroen Verbeeck uncovers the link between the dockers' past, whose conflictual history is still in the writing, and their present, as they are unified by current forms of grassroots activism.

Each in its own way, those four articles focus our attention on the political issues in photographic practices and open lines of thought that can contribute to the renewal of academic approaches in photographic studies while inscribing these questions in a wider debate involving cultural institutions and public space. Gathered in the pages of this special issue, often compartmentalized disciplines are set in dialogue, and new perspectives for a repoliticization of discourses on photography come to light. We hope that other researchers will add to this discussion from their own intellectual and militant traditions, as well as through an extended scope of the objects studied.

## References

- AZOULAY, Ariella, *The Civil Contract of Photography*, New York, Zone Books, 2008.
- , *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*, London/New York, Verso, 2012.
- BOLTON, Richard, *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1989.
- DELEUZE, Gilles and Félix GUATTARI, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- HALL, Stuart, “Encoding/Decoding” (1973), in Centre for Contemporary Cultural Studies, ed., *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*, London, Hutchinson, 1980, 128-38.
- , “The Rediscovery of Ideology: Return of the Repressed in Media Studies”, in T. Bennett, J. Curran, *et al.*, eds., *Culture, Media and Society*, London, Routledge, 1982, 59-90.
- HARAWAY, Donna, “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective,” *Feminist Studies*, vol. 14, 3, Fall 1988, 575-599.
- MIRZOEFF, Nicholas, *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, Durham and London, Duke University Press, 2011.
- RIBALTA, Jorge, *Universal Archive: The Condition of the Document and the Modern Photographic Utopia*, Barcelona, MACBA, 2008.
- , *A Hard, Merciless Light: The Worker-Photography Movement, 1926-1939*, Madrid, Museum Reina Sofia, 2011.
- SEKULA, Allan, “Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation),” *The Massachusetts Review*, vol. 19, 4, Winter 1978, 859-883.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail, “The Ghosts of Documentary”, in ELIA-BORER, Nadja, Constanze SCHELLOW, *et al.*, eds., *Heterotopien: Perspektiven der intermedialen Ästhetik*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2013, 303-326.
- STANGE, Maren, *Symbols of Ideal Life: Social Documentary Photography in America, 1890-1950*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1989.
- TAGG, John, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 1988.

**Eliane de Larminat** is a PhD candidate in American studies at Université Paris Diderot-Paris VII, LARCA./ Eliane de Larminat est doctorante contractuelle en civilisation américaine à l'Université Paris Diderot-Paris VII (LARCA - UMR 8225).

Email: [elianedelarminat@gmail.com](mailto:elianedelarminat@gmail.com)

**Véra Léon** is a PhD candidate in History of Education at Université Paris Descartes, CERLIS, and in History of Photography at the University Paris Nanterre, HAR./ Véra Léon est doctorante contractuelle en histoire de l'éducation à l'Université Paris Descartes (CERLIS - UMR 8070) et en histoire de la photographie à l'université Paris Nanterre, HAR.

Email: [vera.leon.eschapasse@gmail.com](mailto:vera.leon.eschapasse@gmail.com)

**Anaïs Mauuarin** is a PhD candidate in the history of photography at Université Paris I Panthéon-Sorbonne, HiCSA, and a doctoral fellow at the musée du Quai Branly-Jacques Chirac (2016-2017)./ Anaïs Mauuarin est doctorante en histoire de la photographie à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (HiCSA) et associée au musée du quai Branly-Jacques Chirac (2016-2017).

Email: [mauuarin.anais@gmail.com](mailto:mauuarin.anais@gmail.com)

**Alice Morin** is a PhD candidate in American studies at Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, CREW./ Alice Morin est doctorante contractuelle en civilisation américaine à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 (CREW).

Email: [alice.p.morin@gmail.com](mailto:alice.p.morin@gmail.com)