

Jute, Entangled Labour, and Global Capital

Jute, travail enchevêtré et capitaux internationaux

Sarah Amarica

Numéro 94, automne 2018

Travail
Labour

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/88732ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)

1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Amarica, S. (2018). Jute, Entangled Labour, and Global Capital / Jute, travail enchevêtré et capitaux internationaux. *esse arts + opinions*, (94), 52–59.

~~À la recon-~~ ~~quête des temps~~ ~~improductifs~~

Ibrahim Mahama
↓ Coal Market, château Strünkede castle,
Herne, 2018.
Photo : Frank Vinken, permission de |
courtesy of Ruhr Kunst Museum, Herne

**Nathalie
Desmet**

~~Neither Artist~~

~~Nor Worker~~

**Marc James
Léger**

~~Administrative~~

~~Lo~~ ~~ork~~
~~of~~ ~~aen~~
~~an~~



~~Proulx~~

**Michael
DiRisio**

~~De l'auto-~~ ~~exploitation à la~~

Ibrahim Mahama

↓ *Check Point Prosfygika. 1934-2034, 2016-2017, Syntagma Square, Athènes, 2017.*

Photo : Mathias Voelzke, permission de l'artiste | courtesy of the artist

~~re-~~
~~ce-~~
~~P-~~
~~de-~~



~~(ou pas)~~ **Eloïse Guénard**

Jute, Entangled Labour, and Global Capital

**Sarah
Amarica**



Ibrahim Mahama

↑ *Out of Bounds*, vue d'installation |
installation view, 56^e Biennale de
Venise, 2015.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of
the artist

→ *Nyhavn's Kpalang*, vue d'installation
| installation view, Kunsthall
Charlottenberg, Copenhague,
2016-2017.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of
the artist



In recent years, Ghanaian artist Ibrahim Mahama has gained international attention for his ongoing *Occupations* series (2012–), in which he swathes architectural landmarks in jute fabric. In the various iterations of the project, Mahama reconfigures old jute sacks, originally used to transport cocoa and coal in Ghana, into vast stitched-together coverings or tent-like structures that envelop public sites in a monumental fashion.

The following inquiry into Mahama's jute installations is, in many ways, a story of jute itself, and seeks to unearth the numerous processes of labour embedded in each part of the material and the artworks as a whole. Through the artist's use of jute, the *Occupations* series raises critical questions surrounding the different kinds of industrialized labour made invisible under capitalism today.

For *Out of Bounds* (2015), Mahama's contribution to the 56th Venice Biennale and one of his largest projects to date, he occupied a three-hundred-metre-long corridor with three thousand kilograms of jute fabric. Heavy panels of rough, tattered jute swallowed the space, and passers-by beneath it. Sometimes, clusters of trinkets and household materials—tags, braided rope, netting—were sewn into the fabric as evidence of how these bags were originally made, identified, and exchanged. Some panels were branded with their trademark place of origin or “Product of Ghana,” and others were stamped with sporadic dates or signifiers indicating past travels, former owners, and previous usages.

Mahama's choice of jute fabric is particularly interesting considering its growth alongside the rise of industrialized textile production worldwide, and its historical links to empire and commerce more broadly. Jute, a coarse textile blend, was mass-produced in Britain and colonial India in the nineteenth century, then exported internationally through the trade routes established by the British Empire.¹ During the Industrial Revolution, jute replaced hemp as a mass-produced material used to make sackcloth, which was primarily used to package and ship agricultural products.² Today, the production of jute is concentrated to a few countries in Asia and Latin America, then it circulates worldwide through international trade networks and intersects with various agricultural industries along the way.³

In West Africa, jute sacks undergo many multifunctional uses across different economies and everyday life. First, jute is used to transport food products such as coffee, rice, and cocoa from West Africa to Europe and

the Americas. The sacks are used only once to move cocoa beans—one of West Africa's most valuable exports—across international borders, then reused to transport other domestic crops locally. After being utilized in the food markets, the sacks are repurposed by Ghana's mining industries, where they intersect with another commodity: coal. It is at this point, after the sacks are too weathered and torn from transporting coal to remain functional, that Mahama acquires them (by exchanging new sacks for the tattered ones), which he incorporates into his installations.

In 2018, Mahama draped his heavy jute panels atop the picturesque Strünkede Castle in Herne, Germany. Frayed jute fabric, discoloured from the wear of coal transport, obscured the building's bleached baroque façade, turning the scenic moated villa into an eyesore of sorts. Appropriately titled *Coal Market*, the charcoal-stained jute installation not only references coal production in Mahama's native Ghana but connects to the Ruhr region in which the artwork is exhibited, which has been shaped by its coal mining industry for over 250 years.⁴ As he does in his other jute artworks, Mahama interprets the histories of global and local recourses in material form, telling the story of one commodity through another.

Following the trajectories of jute, from its colonial beginnings to its industrialization and contemporary uses, exemplifies the multifaceted lives of commodities. In his pivotal volume *The Social Life of Things* (1988), cultural anthropologist Arjun Appadurai claims that commodities are imbued with tremendous social potential because they derive meaning from the global systems within which they circulate. Appadurai sees commodities as the material evidence of complex socio-economic systems rather than as merely manufactured goods, and he follows their trajectories to trace the social and political contexts fundamental to their existence.⁵ Ultimately, he considers commodities to be valuable sources of knowledge and encourages us to look at the larger context of an object's life.

Jute crops are grown in tropical and subtropical regions, and ample labour is required to plough, sow, weed, cut, strip, and extract the desired fibre from the plant.⁶ Raw jute is dried and collected by farmers then sold to merchants, who transfer the product in bulk to a secondary centre, where it is transformed into yarn.⁷ In the manufacturing stages, raw jute is softened and treated by various machines, spun into yarn, then woven into a heavy-grade fabric, and finally, sewn by hand or machine into sacks.⁸ By the time new jute bags are sent out into the world, before even encountering cocoa, coal, or other commodities, they have been sewn, folded, packed, unpacked, carried, and mended. Jute is the product of industrialized labour, and under Mahama's direction it undergoes yet another series of transformations by more workers.

1 — Gordon Thomas Stewart, *Jute and Empire: The Calcutta Jute Wallahs and the Landscapes of Empire* (Manchester: Manchester University Press, 1998), 3–5.

2 — “Future Fibres: Jute,” Food and Agriculture Organization of the United Nations (FAO), accessed November 18, 2017, <http://www.fao.org/economic/futurefibres/fibres/jute/en/>.

3 — Jayanta Bagchi, *Jute: Regional Focus* (New Delhi: I. K. International Pvt. Ltd., 2006), 1–2.

4 — Sabine Peschel, “Coal and Art: An Unlikely Pair,” *Deutsche Welle*, May 8, 2018, <http://www.dw.com/en/coal-and-art-an-unlikely-pair/a-43684752>.

5 — Arjun Appadurai, “Introduction: Commodities and the Politics of Value,” in *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, ed. Arjun Appadurai (New York: Cambridge University Press, 1988), 5.

6 — R. R. Atkinson, *Jute: Fibre to Yarn* (Bombay: B. I. Publications, 1964), 15.

7 — *Ibid.*, 18.

8 — *Ibid.*, 35, 38.

The making of Mahama's artworks begins with an intentional *unmaking*. Collected jute sacks are disassembled, stitch by stitch, into separate pieces, then joined together into enormous panels. The artist relies on local workers, rural or urban migrants, whom he employs for each project. At documenta 14 in 2017, Mahama even invited volunteers to occupy Syntagma Square in Athens and collectively stitch together jute panels as a public performance. Mahama and his many collaborators work together in communal settings, which are often former sites of production—abandoned factories, train stations, markets, or courtyards.⁹ These environments, with their acts of collective making, seem to denounce capitalist labour practices found in sweatshops, factories, and other types of textile mass-manufacture, in which underpaid labourers produce millions of identical items under deplorable conditions. Bound together by the repeated gestures of unstitching and restitching, Mahama's collaborators transform individual sacks of jute into a collective whole. This cooperative process enriches the artwork, wherein each maker contributes her or his own set of skills and experiences to the creation of something new. Mahama's patchwork installations, the product of entangled lives and bodies, are made as much of people as they are of jute sacks.

The jute fabric used in Mahama's installations is especially meaningful because it is a repository for, or artefact of, the lineage of workers and locations behind its production. Having been moved between many spaces and working hands, the porous jute fabric often preserves sand particles, sweat, and other evidence of one setting, then transfers them to another, ultimately picking up more traces anew. For Mahama, the material's threadbare and weathered state is evocative because it is a testament to its former encounters and uses. Theorist Bill Brown once advocated for studying the physical composition of things, which he saw as material evidence of the state of our world. For if things are formless, tired, or overworked, says Brown, they are tired of us, remnants of a weary world.¹⁰ So too, Mahama's flaccid cloth, faded burlap, strings, and stitches, in their decrepit and seemingly lifeless state, are remnants of weary, working bodies.

The decrepit state of this material also hints at a darker, blurrier, and more serious characteristic of the commodity: that the conditions and labour behind the manufacture of global goods are often indistinguishable or unknown. Mahama's cloth, like many other consumable, everyday products, does not immediately disclose the specific circumstances behind its

production, save the occasional indicator, such as a tag or a stamp. The artist's use of jute thus prompts the questions: Where did this material come from? Who made it? And, because the artwork, like mass-produced goods themselves, does not offer a straightforward answer, a more pointed question emerges: Do you know the story behind the things you consume? Examining his work ultimately reveals that there is a profound disconnect between Western consumers who buy commodities and the workers who make them, and yet, these two groups are inextricably connected through the flow of international capital.

For example, Mahama's use of jute and its association with cocoa speak to unequal distributions of global wealth linked to the production of Ghanaian goods. The cocoa-bean industry, in which half of Ghana's population participates, accounts for 20 percent of the global market today.¹¹ And although cocoa beans are grown, harvested, and packaged by small-holder farmers before they are processed into chocolate abroad, these workers receive only about 4 percent of the final price of an average chocolate bar, compared to the \$75 billion gross annual profits generated by major corporations.¹² Regardless of the integral role played by African labourers in this industry, their efforts and the lived realities of rural poverty remain relatively unknown to Western consumers enjoying a decadent and luxurious product, such as chocolate.¹³ Here, global capitalist markets not only estrange Western consumers from Ghanaian labourers, but render the latter invisible. By making use of a material directly tied to Ghanaian cocoa production, Mahama brings these discussions to the forefront and makes clear that we are all connected to, if not complicit in, the unequal power relations of commodity production.

Adorning the architecture of major metropolises worldwide—whether London, Copenhagen, Tel Aviv, or Athens—Mahama's installations and their "Product of Ghana" stamp assert a Ghanaian presence within public space, reminding viewers of Ghana's role in the global economy. In 2016, Mahama covered the harbour-side façade of the Kunsthal Charlottenborg in Copenhagen, highlighting the coming and going of objects from which both museum and port profit. The artwork's title, *Nyhavn's Kpalang* (*kpalang* means "sack" but also "skin" or "flesh" in Dagbani, one of the languages of the artist's native northern Ghana), further iterates how infrastructure and architecture, and, in turn, national prosperity, are contingent on real people—or, more specifically, real workers.¹⁴

In his home country, Mahama has intervened in distinct sites that are continuously adapting to and being shaped by workers. For one installation, *Untitled (Adum Railway Station)* (2013), set in Kumasi in southern Ghana, he covered a decommissioned local railway bridge in jute fabric. Although the train tracks themselves are no longer in use, Ghanaians cross the bridge daily to get from one side of town to the other, and as a result, impromptu commercial stands have emerged.¹⁵ The installation, made with jute sacks abundant across various Ghanaian industries, sewn together by local workers, then displayed in public sites that facilitate commercial endeavours, manifests the realities of Ghanaian labour past and present, while making it clear that it is workers who will shape the country's future built environments.

By incorporating jute fabric into his work, Mahama, in turn, harnesses the histories and processes of industrialized labour inherent to the material. Enveloping buildings and cities worldwide, every panel, every stitch of his jute installations is poignant and deliberate, the product of meaningful manual labour. Moreover, these artworks, and Mahama's practice more broadly, are a testament to the significant role that contemporary art might play in critically engaging with the entangled histories of labour and capital that constitute today's global economy. ●

9 — Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, "Ibrahim Mahama," documenta 14, accessed September 26, 2017, <http://www.documenta14.de/en/artists/13704/ibrahim-mahama>.

10 — Bill Brown, "Thing Theory," *Critical Inquiry* 28, no. 1 (2001): 15.

11 — Órla Ryan, *Chocolate Nations: Living and Dying for Cocoa in West Africa* (London and New York: Zed Books, 2011), 23, 25.

12 — *Ibid.*, 6.

13 — *Ibid.*, 54.

14 — "Ibrahim Mahama," White Cube, accessed on September 26, 2017, http://whitecube.com/artists/ibrahim_mahama/.

15 — "1:54 FORUM 2014: Osei Bonsu in Conversation with Ibrahim Mahama," YouTube video, 1:02:34 min, posted by Osei Bonsu, <https://www.youtube.com/watch?v=peYpM3FC8h0>.

Jute, travail enchevêtré et capitaux internationaux

Sarah Amarica

Depuis quelques années, l'artiste ghanéen Ibrahim Mahama retient l'attention internationale avec sa série en cours, *Occupations* (2012-), qui consiste à draper des éléments du patrimoine architectural dans du jute. Dans le cadre de ce projet, Mahama transforme de vieux sacs de jute, utilisés à l'origine pour le transport du cacao et du charbon au Ghana, en vastes chapes ou sortes de tentes dont il recouvre des lieux publics à une échelle monumentale.

Ce texte sur les installations de Mahama propose en quelque sorte une histoire du jute lui-même, tout en faisant la lumière sur les nombreux processus de travail qui imprègnent chaque parcelle de matière et les œuvres dans leur ensemble. Par son utilisation du jute dans sa série *Occupations*, Mahama soulève des questions fondamentales sur les différentes formes de travail industrialisé qui sont occultées par le capitalisme actuel.

Out of Bounds (2015), un des plus imposants projets de l'artiste à ce jour, a été réalisé pour la 56^e Biennale de Venise. L'installation occupait un corridor de 300 mètres de long et était constituée de 3000 kilogrammes de jute. Les lourds panneaux de toile brute en lambeaux dominaient l'espace et les passants. Cousus par endroits dans le jute, des grappes de babioles et d'objets domestiques, dont des étiquettes, de la corde tressée ou du filet, dévoilaient la façon dont ces sacs avaient été fabriqués, identifiés et échangés à l'origine. Sur certains panneaux, on voyait des marques de commerce ou la mention « produit du Ghana », tandis que d'autres affichaient des dates ou des indications faisant état de précédents déplacements, propriétaires ou usages.

Le fait que Mahama travaille avec du jute est particulièrement intéressant étant donné que l'usage croissant de ce matériau reflète la hausse de la production industrialisée de textile dans le monde, et plus généralement ses liens historiques avec l'impérialisme et le commerce. Étoffe grossière de fibres mélangées, le jute était produit à grande échelle en Grande-Bretagne et en Inde britannique au 19^e siècle, puis exporté à l'étranger via les routes commerciales établies par l'Empire britannique¹. Pendant la révolution industrielle, le jute a remplacé le chanvre en tant que matériau de base pour fabriquer de la toile à sac, qui servait principalement à l'emballage et à l'expédition de produits agricoles². De nos jours, le jute est essentiellement produit dans quelques pays d'Asie et d'Amérique latine, avant d'être distribué dans le monde par les réseaux du commerce international, où il croise diverses industries agricoles en cours de route³.

En Afrique de l'Ouest, les sacs de jute remplissent une multitude de fonctions dans divers secteurs économiques, mais aussi dans la vie quotidienne. Ils servent d'abord à transporter les denrées alimentaires, comme le café, le riz et le cacao, d'Afrique de l'Ouest vers l'Europe et les Amériques. Ils sont utilisés une seule fois pour expédier les fèves de cacao – un des produits d'exportation les plus lucratifs d'Afrique occidentale – par-delà les frontières internationales, puis servent au transport d'autres récoltes destinées au marché intérieur. Après leur utilisation sur le marché des produits alimentaires, ils sont récupérés par l'industrie minière du Ghana, où ils croisent une autre marchandise : le charbon. C'est après cette étape, une fois les sacs trop usés et déchirés par le transport du charbon, que Mahama les acquiert (en les échangeant contre des sacs neufs) pour les incorporer dans ses installations.

En 2018, Mahama a drapé de ses lourds panneaux de jute le pittoresque château Strünkede à Herne, en Allemagne. Effilochée et décolorée à la suite du transport du charbon, la toile assombrissait la blanche façade baroque, transformant l'élégante villa sur l'eau en chose répugnante. Judicieusement intitulée *Coal Market* (« marché charbonnier »), l'installation faisait non seulement allusion à la production de charbon dans le pays natal de Mahama, mais avait également un lien avec la région où elle était exposée, la Ruhr, qui est façonnée par l'industrie houillère depuis plus de 250 ans⁴. Comme dans ses autres œuvres composées de jute, Mahama interprète sous une forme matérielle l'histoire des ressources locales et mondiales en racontant l'histoire d'une marchandise au moyen d'une autre.

La trajectoire du jute, depuis son apparition à l'époque coloniale jusqu'à aujourd'hui en passant par l'époque industrielle, illustre bien les multiples facettes de la vie des marchandises. Dans son ouvrage charnière *The Social Life of Things* (1988), l'anthropologue culturel Arjun Appadurai soutient que la marchandise est dotée d'un immense potentiel social, car les systèmes internationaux par lesquels elle transite lui donnent un sens. Appadurai envisage la marchandise comme la preuve matérielle d'un système socioéconomique complexe plutôt que comme un simple produit manufacturé, et il suit sa trajectoire afin de définir les contextes sociaux et politiques qui sont essentiels à son existence⁵. Il considère en somme que la marchandise est une précieuse source de connaissances et nous encourage à examiner la vie des objets dans un contexte plus large.

Le jute est cultivé dans les régions tropicales et subtropicales, et sa production – labourer le sol, l'ensemencer, désherber, couper les tiges, les décortiquer et en extraire la fibre désirée de la plante – nécessite beaucoup de travail⁶. Le jute brut est séché et récolté par les fermiers, puis vendu à des commerçants qui l'acheminent en vrac à un autre centre en vue de sa

1 — Gordon Thomas Stewart, *Jute and Empire: The Calcutta Jute Wallahs and the Landscapes of Empire*, Manchester, Manchester University Press, 1998, p. 3-5.

2 — « Fibre du futur : Jute », Organisation des Nations Unies pour l'alimentation et l'agriculture, <bit.ly/2KOBvpD>.

3 — Jayanta Bagchi, *Jute: Regional Focus*, New Delhi, I.K. International, 2006, p. 1-2.

4 — Sabine Peschel, « Coal and Art: An Unlikely Pair », *Deutsche Welle*, 8 mai 2018, <bit.ly/2KahGVJ>.

5 — Arjun Appadurai (dir.), « Introduction: Commodities and the Politics of Value », *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, New York, Cambridge University Press, 1988, p. 5.

6 — R. R. Atkinson, *Jute: Fibre to Yarn*, Bombay, B.I. Publications, 1964, p. 15.



transformation en fil⁷. Au cours des étapes de fabrication, le jute brut est assoupli et traité par diverses machines, puis filé et tissé de manière à obtenir une toile robuste que l'on coud enfin à la main ou à la machine pour en faire des sacs⁸. Lorsque les sacs sont distribués de par le monde, avant même de contenir du cacao, du charbon ou quelque autre marchandise, ils sont cousus, pliés, emballés, déballés, transportés et raccommodés. Le jute est un produit du travail industriel et, sous la direction de Mahama, il fait l'objet de nouvelles transformations par d'autres groupes de travailleurs.

La fabrication des œuvres de Mahama commence par le geste délibéré de *défaire*. Les sacs de jute récupérés sont décousus point par point, puis rassemblés sous forme d'immenses panneaux. Pour ce faire, l'artiste emploie la main-d'œuvre locale, des migrants ruraux et urbains. Lors de la documenta 14, en 2017, il a d'ailleurs fait appel à des bénévoles pour assembler collectivement les panneaux de jute dans le cadre d'une

performance publique sur la place Syntagma, à Athènes. Mahama et ses nombreux collaborateurs travaillent ensemble dans des espaces communautaires, souvent d'anciens lieux de production – des usines abandonnées, des gares ferroviaires, des marchés ou des arrière-cours⁹. Associés à ces actes collectifs de fabrication, ces environnements contribuent à dénoncer le modèle capitaliste du travail qui caractérise les ateliers de misère, usines et autres établissements de production de masse de textile, où une main-d'œuvre sous-payée fabrique des millions d'articles identiques dans des conditions déplorables. Les personnes qui collaborent avec Mahama sont liées les unes aux autres par les gestes répétés consistant à découdre et à recoudre, grâce auxquels chaque sac de jute est transformé pour faire partie d'un tout. Les œuvres se voient enrichies par ce processus où chacun met à contribution ses compétences et ses expériences pour créer quelque chose de nouveau. Produites à partir d'existences et de corps entremêlés, les

installations composites de Mahama sont autant faites d'individus que de sacs de jute.

Le jute utilisé dans ses installations est particulièrement chargé de sens, car il est le dépositaire, ou le témoignage, de la succession des lieux et des travailleurs qui l'ont produit. Étant passée par une foule d'endroits et de mains laborieuses, la poreuse toile de jute retient souvent des particules de sable et de sueur ainsi que d'autres traces d'un milieu donné, qu'elle transporte ailleurs, pour en amasser de nouvelles. Pour Mahama, l'état d'usure du matériau est évocateur, car il témoigne de ses utilisations et fréquentations passées. Le théoricien Bill Brown prônait l'étude de la composition physique des choses, qu'il voyait comme la démonstration matérielle de l'état de notre monde. Si les choses sont difformes, fatiguées ou surchargées, déclare-t-il, c'est qu'elles sont fatiguées de nous, les vestiges d'un monde las¹⁰. Il en est de même des tissus, des fils et des reprises avachis et délavés



Ibrahim Mahama

† *Untitled (Adum Railway Station)*,
vue d'installation | installation view,
Kumasi, 2013.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of
the artist

constituant les œuvres de Mahama, qui, dans leur état décrépit et en apparence sans vie, sont les vestiges de corps usés par le travail.

L'état de décrépitude du matériau témoigne aussi d'un aspect plus sombre, plus flou et plus préoccupant : le fait que les conditions de travail et la main-d'œuvre qui produisent les articles destinés au marché mondial sont souvent indiscernables et inconnues. Comme bien d'autres produits de consommation, la toile utilisée par Mahama ne révèle pas immédiatement les circonstances particulières entourant sa production, sauf dans les cas où elle porte une étiquette ou un label. La démarche de l'artiste soulève donc diverses questions : D'où vient le matériau ? Qui l'a fabriqué ? Et puisque l'œuvre d'art, comme les biens produits en série, n'offre pas de réponse directe, nous sommes amenés à nous demander plus précisément ce que nous savons de l'histoire des choses que nous consommons. Cette réflexion sur l'œuvre de Mahama fait en somme la lumière sur le hiatus entre le consommateur occidental qui achète la marchandise et les travailleurs qui la produisent, alors que ces deux groupes sont inextricablement liés par la circulation des capitaux internationaux.

La relation entre le jute et le cacao dans l'œuvre de Mahama pose le problème de la répartition inégale de la richesse mondiale associée à la fabrication de produits ghanéens. L'industrie du cacao, à laquelle contribue la moitié de la population ghanéenne, représente aujourd'hui 20 % du marché mondial¹¹. Et même si le cacao est cultivé, récolté et emballé par de petits agriculteurs avant d'être transformé en chocolat à l'étranger, ces travailleurs touchent seulement 4 % environ du prix de vente moyen d'une tablette de chocolat, comparativement aux profits annuels bruts de 75 milliards de dollars générés par les grandes sociétés¹². Indépendamment du rôle de premier plan des travailleurs africains dans cette industrie, leurs efforts et les réalités de la pauvreté rurale demeurent relativement peu connus des consommateurs occidentaux, qui jouissent de produits luxueux et décadents comme le chocolat¹³. Non seulement les marchés capitalistes mondiaux éloignent les consommateurs occidentaux des travailleurs ghanéens, mais ils rendent ces derniers invisibles. En travaillant directement avec un matériau lié à la production du cacao, Mahama porte ces questions à l'avant-plan et montre clairement que nous sommes tous partie prenante, voire complice, des rapports de pouvoir inéquitables dans la production de marchandise.

Avec leur label « produit du Ghana », les installations de Mahama qui ornent les bâtiments des grandes métropoles – que ce soit Athènes, Copenhague, Londres ou Tel-Aviv – assurent une présence ghanéenne dans l'espace public et rappellent au spectateur le rôle du Ghana dans l'économie mondiale. En 2016, Mahama a recouvert la façade de la Kunsthall Charlottenborg donnant sur le port de Copenhague, mettant ainsi en lumière le va-et-vient des objets dont le musée et le port tirent tous deux profit. Le titre de l'œuvre, *Nyhavn's Kpalang* (*kpalang* signifie

« sac », mais aussi « peau » ou « chair » en dagbani, une des langues parlées dans le nord du Ghana, d'où vient l'artiste), réitère par ailleurs à quel point l'infrastructure et l'architecture, et donc la prospérité nationale, sont tributaires de vraies personnes – ou plus exactement de vrais travailleurs¹⁴.

Dans son pays natal, Mahama a mené des projets à différents endroits qui sont constamment adaptés et transformés par les travailleurs. Une de ces installations, *Untitled (Adum Railway Station)* (2013), créée à Kumasi, dans le sud du Ghana, a servi à draper un pont ferroviaire désaffecté avec du jute. Bien que les voies ferrées elles-mêmes ne soient plus utilisées, les Ghanéens empruntent ce pont tous les jours pour se rendre d'un côté à l'autre de la ville, de sorte que des étals impromptus sont apparus tout le long¹⁵. Une telle installation, constituée de sacs de jute utilisés en abondance par diverses industries ghanéennes, puis cousus ensemble par des travailleurs locaux et déployés par l'artiste dans des lieux publics propices aux initiatives commerciales, témoigne des réalités passées et actuelles du travail au Ghana tout en montrant clairement que ce sont les travailleurs qui façonnent les futurs environnements bâtis du pays.

En intégrant le jute à son travail, Mahama mobilise les histoires et les processus de travail industrialisés inhérents au matériau. Chaque panneau de jute, chaque couture de ces installations qui enveloppent les édifices et les villes du monde, est le fruit d'un geste délibéré et émouvant, le fruit d'un précieux travail manuel. Les œuvres de cette série, tout comme l'ensemble de la démarche de Mahama, montrent en outre le rôle important que peut jouer l'art contemporain pour poser un regard critique sur les histoires enchevêtrées du travail et du capital dans l'économie mondiale actuelle.

Traduit de l'anglais par **Nathalie de Blois**

7 – Ibid., p. 18.

8 – Ibid., p. 35 et 38.

9 – Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, « Ibrahim Mahama », *documenta 14*, <bit.ly/2u9OXu7>.

10 – Bill Brown, « Thing Theory », *Critical Inquiry*, vol. 28, n° 1 (automne 2001), p. 15.

11 – Órla Ryan, *Chocolate Nations: Living and Dying for Cocoa in West Africa*, Londres et New York, Zed Books, 2011, p. 23 et 25.

12 – Ibid., p. 6.

13 – Ibid., p. 54.

14 – « Ibrahim Mahama », *White Cube*, <whitecube.com/artists/ibrahim_mahama/>.

15 – « 1: 54 FORUM 2014: Osei Bonsu in Conversation with Ibrahim Mahama », vidéo mise en ligne par Osei Bonsu, 28 mars 2016, 1 h 2 min 34 s, <www.youtube.com/watch?v=peYpM3FC8h0>.