

# Die spies van die nasie: Die demokratiese rol van die populêre media en avant-garde kuns in Suid-Afrika

Gabriël Botma

---

Gabriël J. Botma, Departement Joernalistiek, Stellenbosch Universiteit

---

## Opsomming

Die openbare oproer en debat in Suid-Afrika oor Brett Murray se *The Spear*-kunswerk in 2012 het verskeie vraagstukke na vore gebring. Hiervan is een aspek, die verwikkelde rol van kuns en die media in die daarstelling van 'n openbare sfeer in 'n demokratiese samelewing, moontlik nog onderbeklemtoon. Eerstens bespreek en evalueer hierdie artikel teoretiese insigte van Levine (2007) en Bourdieu (1993) oor die verhouding tussen sogenaamde avant-garde kuns en die populêre media. Vervolgens kom die eietydse rol van die populêre media en avant-garde kuns in 'n postkoloniale konteks na aanleiding van die *The Spear*-geval aan bod. Die artikel werp lig op die belangrike plek en rol van gemedieerde kuns en kultuur in 'n ontwikkelende demokrasie – of soos uitgedruk deur die boektitel van Levine (2007), effe aangepas (my toevoeging is tussen hakies): *Provoking democracy: Why we need the arts (and the media)*. Ten slotte word die argument gestel dat 'n inklusiewe en dinamiese openbare sfeer deur die vrye wisselwerking van avant-garde kuns en die populêre media versterk word. In teenstelling met die algemeen-aanvaarde openbare-sfeer-teorie, waarvolgens slegs rasionele debat wat tot konsensus lei die demokrasie versterk, volg die insig dus dat konflik en onvoorspelbare uitkomstete net so belangrik is.

**Trefwoorde:** avant-garde; demokrasie; kulturele kapitaal; kuns; media; openbare sfeer; Suid-Afrika; *The Spear*; Jacob Zuma

## Abstract

### **The spear of the nation: The democratic role of the popular media and the avant-garde arts in South Africa**

This article chronicles and critically analyses a controversial public incident involving the interplay between members of the so-called elitist arts fraternity, the popular media, and the political establishment and grassroots supporters in South Africa. A public debate and political furore was sparked in 2012 when a Johannesburg exhibition by prominent (white) artist Brett Murray caught the attention of members of the ruling ANC party. A popular (black) Sunday newspaper, *City Press*, first reported that one of Murray's paintings, *The Spear*, depicted President Jacob Zuma with his genitals exposed. Zuma is a controversial Zulu traditionalist and polygamist who was acquitted of raping a family friend in 2009. The

painting represented the exposed Zuma in the pose of Soviet dictator Lenin, and seemingly expressed satirical comment on the state of the South African nation and the ANC under his leadership.

A reproduction of *The Spear* was displayed on the website of the *City Press*, and the ANC threatened the newspaper and the Goodman art gallery with legal action if calls for the removal of the original work of art and all its reproductions in the media were ignored. The ANC stated that it viewed *The Spear* as an example of persistent white racists' attitudes to the culture and values of the black majority.

This turn of events made news headlines and reached social media platforms all around the globe and catapulted a relatively unknown artist and relatively obscure gallery to international fame and notoriety. After a tense stand-off between different parties and interest groups, during which the painting was vandalised and a crowd of Zuma supporters staged a protest march, the gallery owners removed *The Spear* from public display and the editor of *City Press* apologised for publishing its image. To free speech advocates this represented a clear loss, and fears were expressed that the threats during Zuma's rule to media and artistic freedom in South African's hard-won constitutional democracy were gaining momentum. However, counter-arguments pointed to the fact that the *Spear* incident led to a serious and necessary national debate about racial and cultural views and sensitivities in a postcolonial and post-apartheid society. For days on end a public debate raged on various traditional and new media platforms as all and sundry voiced an opinion.

This article steps back from the intricacies of particular viewpoints to provide an overarching perspective. This arguably helps to take the debate past arguments over the merits and morality of the art work on the one hand and the rights and values of those involved on the other. It argues that one aspect, the complicated role of avant-garde art and artists and the popular media in the establishment of a dynamic and inclusive public sphere in a democratic society, still remains underdeveloped even after extensive discussions. Therefore, the article deals firstly with theoretical insights of Levine (2007) and Bourdieu (1993) about the relationship between avant-garde art and the popular media.

In her 2007 book *Provoking democracy: Why we need the arts*, Levine refers extensively to French sociologist Pierre Bourdieu's work on the constitution of the "field of cultural production" through the distribution of "cultural capital" and the role of the historical "avant-garde" in France in the 19th century. Levine (2007) theorises that the popular media are the carriers of broad popular views and tastes, while avant-garde artists often challenge them and prevents "discursive closure" and the "tyranny of the masses". The article therefore concurs with Levine's (2007) conclusion that a healthy democracy needs both, and outlines its implementation of the concept of *logic of the avant-garde* as a tool to describe oppositional forces and discourses to populist consensus.

Next the article refers to the *Spear* incident in terms of the well-known and generally accepted public sphere theory of Habermas and argues that his strong focus on rational debate

and consensus may be a hindrance, because the rise of new and social media has problematised traditional public sphere theory. For example, a spectrum of alternative voices is online critical (and also often crude) commentators, something that was possible only to a very limited extent on traditional media platforms (if at all). Therefore the view of Mouffe on the creative role of conflict in political processes is accepted and incorporated into the theoretical framework of the article. The argument is that Mouffe's theory is more applicable to a new media environment.

The fact that the theoretical framework of this article about a complex South African phenomenon is based on a decontextualised Western (in the main American and French) model may be seen as problematic. The counter-argument is that this "international" framework is necessary to emphasise new insights which have been obscured by the often parochial manifestation of the *Spear* debate in South Africa. On a methodological level it is important to note that this article is descriptive in the main and does not claim to contribute to theories on power and culture or media theory in general. It is also not a systematic Bourdieuan analysis.

In conclusion the article posits that it remains an open question whether the *Spear* incident represented a measure of overlap between different public spheres in South Africa. South Africa is arguably much more fractured and diverse than American society, where Levine (2007) formulated the theory of the logic of the avant-garde and the interrelatedness of popular media and elite art. But it is still argued here that the *Spear* incident showed the advantage to the public sphere(s) in South Africa when opposing subfields of the field of cultural production really "talk" to each other.

Maybe, the argument goes here, the *Spear* incident was a preview of what a future, more inclusive and dynamic public sphere in a democratic South Africa would look like. In this model, as this example has shown, the avant-garde arts and popular media could play a creative central role. The fact that the *Spear* incident also contained many disturbing aspects, including a lack of consensus and conflict, should not deter one from working towards such a public sphere, the article concludes.

**Keywords:** art; avant-garde; cultural capital; democracy; media; public sphere; South Africa; *The Spear*; Jacob Zuma

## 1. Inleiding

Die polemie en oproer in 2012 rondom die kunstenaar Brett Murray se uitdagende kunswerk *The Spear* – wat Jacob Zuma satiries as korrupte diktator met 'n ontblote penis uitgebeeld het – het verskillende vlakke van spanning en verskil in die Suid-Afrikaanse samelewing blootgelê. Die dubbelsinnige titel van die werk is 'n ironiese verwysing na die ANC se gelyknamige militêre vleuel gedurende die bevrydingstryd teen apartheid (Umkhonto we Sizwe), en hoe die demokratiese ideale van die "struggle" sedertdien na bewering

gebanaliseer is deur leiers soos Zuma (wie se omstrede seksuele gedrag om verskeie redes in openbare diskoerse figureer).<sup>1</sup>

Blignaut (2012) het op Sondag 13 Mei 2012 in die koerant *City Press* kortliks berig dat 'n kunsliefhebber “van die straat af” ingeloop het en *The Spear* (na wat verneem is vir R136 000) en 'n “paar ander werke” gekoop het kort nadat die tentoonstelling in die Goodman-galery in Johannesburg geopen het. Murray word in die berig aangehaal as dat hy “verheug” sou wees deur die verwikkeling, omdat *The Spear* “meer 'n idee verteenwoordig” en “nie die soort kunswerk is wat hy verwag het om te verkoop nie” (aanhaling-vertalings hier en elders deur my). Blignaut (2012) sluit die berig af met die opmerking dat kritici van die kunswerk verlig sal wees dat dit ná die tentoonstelling na Europa verskeep gaan word, omdat die koper daar woon.

Op 17 Mei het die ANC by monde van Jackson Mthembu 'n persverklaring aan die media-agentskap Sapa uitgereik waarin hulle met regstappe dreig teen Murray, die Goodman-galery en lede van die media wat afdrucke van die skildery gepubliseer het. Mthembu (2012) maak die insiggewende stelling dat die “walglike en ongelukkige uitbeelding van die president” onder die aandag van die ANC gebring is deur “*een van die media-huise ...*” (my kursivering), klaarblyklik 'n verwysing na Media24, uitgewer van *City Press*. Terselfdertyd eis die persverklaring dat afdrucke van die skildery van die galery se webwerf en die webwerf van 'n “naweek-koerant” (*City Press*)<sup>2</sup> verwyder moet word. Behalwe dat die *Spear*-skildery die “waardigheid” van pres. Zuma aangetas het, maak die ANC ook beswaar teen Murray se “onregmatige” gebruik van die ANC-logo, met die woorde “FOR SALE” en “SOLD” skuins daarvoor aangebring, in plakkate wat op die tentoonstelling beskikbaar was (Mthembu 2012).

Dié verklaring deur die ANC het die nuus soos 'n veldbrand binnelands en internasionaal laat versprei (sien bv. Burbidge 2012; Foxnews.com 2012; Grootes 2012). Veral die sogenaamde nuwe media – en spesifiek die internet en sosiale netwerke – het klaarblyklik sterk bygedra tot die wye blootstelling wat die *Spear*-kunswerk en daaropvolgende polemieë geniet het. Kenners het in die populêre media onder meer daarop gewys dat die Grondwet van 1996 vereis dat vryheid van spraak en artistieke uitdrukking met menswaardigheid (*dignity*) gebalanseer moet word, asook dat die insident weer eens aangetoon het hoe broos wedersydse begrip tussen verskillende etniese en kultuurgroepe in Suid-Afrika is (Burbidge 2012; De Vos 2012; IOL News 2012).

Die Goodman-kunsgalery, waar die kunswerk as deel van Murray se *Hail to the Chief II*-reeks ten toon gestel is, het eers geweier om selfsensuur toe te pas (Burbidge 2012), maar het later 'n “kompromis” met verteenwoordigers van die regerende ANC aangegaan (Polgreen 2012), nadat die party stappe gedoen het om 'n hofinterdik te verkry (Mthembu 2012). Intussen het die Film en Publikasieraad buite hul normale domein van optrede met 'n ondersoek begin (en uiteindelik 'n ouderdomsperk van 16 N [naaktheid] op *The Spear* geplaas), nuuskieriges en ontstokenes op die galery toegesak en vandale die kunswerk beskadig (Smuts 2012). Die eb en vloed van die polemieë het openbare platforms geruime

tyd oorheers en ook die beginsels en oordeelsvermoë van “hekwagters” van die populêre media terdeë getoets.

Die prominente *struggle*-veteraan en linksgesinde koerantredakteur Ferial Haffajee van *City Press* het byvoorbeeld aanvanklik geweier om ’n foto van die kunswerk van die koerant se webblad te verwyder, maar sy het later van plan verander en haar nuutgevonde “insig” in ’n artikel verduidelik (Polgreen 2012). ’n Paar maande later het sy egter haar spyt uitgespreek dat sy “geswig” het onder die druk van die ANC (IOL News 2012). Zapiro, ’n gevierde spotprentkunstenaar vir toonaangewende koerante wat reeds by ’n vorige geleentheid deur Zuma vir naamskending gedagvaar is, het aanvanklik voet by stuk gehou en die president as “penis” in ’n daaropvolgende spotprent uitgebeeld (Zapiro 2012). Gedurende ’n openbare optrede ’n paar maande later het Zapiro egter gesê dat hy die geslaagdheid en wenslikheid van die spotprent betwyfel (Hauman 2012).

In kuns- en mediakringe is belanghebbendes dus klaarblyklik onkant betrap deur die fel aanslag op die kunswerk en die reg om daaraan vrye publisiteit te gee. Twyfel oor hul aanvanklike sterk (“Westers-liberale”) standpunt oor (“individuele”) spraakvryheid in ’n demokrasie is waarskynlik aangewakker toe die ANC, en Zuma persoonlik, in ’n beëdigde verklaring vir die hof, die sogenaamde kultuur- (en by implikasie ook “ras”-) kaart gespeel het deur aan te voer dat *The Spear* net nog ’n voorbeeld is van koloniale minagting vir “Afrika-kultuur en -waardes” (Güles 2012). Zuma kon daardeur oënskynlik die hoofaanklag van die skerp politieke satire van *The Spear* – dat hy die oorspronklike demokratiese waardes van die ANC “verkrag” het deur as ’n Sowjetagtige diktator na vore te tree – deflekteer deur hom op die miskenning van “kommunale Afrika-kultuur” te beroep. Maar geoordeel aan die sigbare mobilisasie teen *The Spear* op straat, hét Zuma se aanspraak op “slagofferskap” (York 2012) en die ANC se ondersteunende standpunt klaarblyklik heelwat populêre steun geniet. Die vraagstuk of die Westers-geïnspireerde kunstradisie in Suid-Afrika nie tóg uit voeling met die meerderheidsmening en -kultuur is nie, kon (of wou) dus nie sonder meer afgemaak word deur selfs die voorstanders van *The Spear* nie.

Die primêre doel van hierdie artikel is egter nie om die meriete van die verskillende standpunte rondom *The Spear* – of van die kunswerk self – te evalueer nie, maar om ’n ander (groter/oorkoepelende) perspektief op die tafel te plaas waarin die rol van kunstenaars en die media in die beskerming en uitbouing van die demokrasie sentraal figureer. Dit is eerstens opmerklik dat ’n betreklik klein, eksklusiewe (elitistiese) kunsgebied, soms bekend as die avant-garde, en belangrike hekwagters op die breë terrein van die populêre massamedia soortgelyke argumente ten gunste van media- en spraakvryheid gedurende die *Spear*-konflik uitgespreek het. Tweedens is dit moontlik onrusbarend dat ’n polities-gemotiveerde sensuurveldtog die vryheid van die media en artistieke uitdrukking in ’n mate aan bande kon lê.

Die vraag is dus eerstens of die *Spear*-insident aandui dat ’n lewendige en inklusiewe demokratiese publieke sfeer in Suid-Afrika (nog/tog) haalbaar is, en of postapartheid-winste ten opsigte van meer openheid en vryheid vir die media en kunstenaars onder druk is. Voorts

word besin oor die rol wat avant-garde kuns en die populêre media in noue samehang met mekaar in hierdie geval gespeel het. Verteenwoordig die ontwikkeling van hierdie verhouding dalk 'n belangrike baken op die pad na 'n dinamiese demokrasie?<sup>3</sup>

Vervolgens word die aanwending van die konsepte *avant-garde*, *populêre media* en *openbare sfeer* kortliks in die volgende afdeling uiteengesit.

## 2. Logika van die avant-garde en populêre media in die openbare sfeer

Volgens die sosioloog Pierre Bourdieu (1993:36) dateer die “avant-garde”<sup>4</sup> minstens uit die opkoms van 'n outonome artistieke veld van kunstenaars wat “kuns om kunsomthelwe” (*art for art's sake*) in die 19de-eeuse Frankryk bedryf het. Die feit dat kuns as gedifferensieerde veld los van die kerk en staat kon ontwikkel, word beskou as 'n belangrike stadium in die totstandkoming van die moderne (Westerse) samelewing. In dieselfde beweging het avant-garde kuns hom ook onderskei van populêre kultuur en vermaak, waarvan die massamedia en joernalistiek deel uitmaak. Hoewel die tydperk van die werklike avant-garde as kunsbeweging in Frankryk betreklik kort was, leef die “logika van die avant-garde” voort in eietydse kunsstrominge wat populêre hoofstroomkonvensies uitdaag, aldus die Amerikaanse letterkundige Caroline Levine (2007:5).

Die waarde van hedendaagse avant-garde kunstenaars is dat hulle werke produseer wat nie *in die eerste plek* op waarde en prestasie in die mark gerig is nie. In Murray en *The Spear* se geval is die toepassing van dié kriterium kompleks. Die werk was vir meer as R100 000 in die mark (en is verkoop) én Murray het agterna verklaar dat hy nie eintlik verwag het dat dit van die hand gesit sou word nie. Miskien moet 'n ander (negatiewe) beskrywing van avant-garde kuns dus eerder fokus op werke wat nie *in die eerste plek* dekoratief is nie. Hoewel niemand kan ontken dat die meeste (professionele) kunstenaars deesdae werk produseer sodat dit wel verhandel kan word nie, is sommige kunstenaars minder ingestel op die smaak van die breë publiek as ander.

Dit is besonder moeilik om finaal tussen kategorieë van kuns en vermaak en strategieë van kunstenaars en ander kultuurprodusente te onderskei, maar oor die algemeen word die “logika van die avant-garde” veral verbind met kultuurprodusente wat populêre konvensies uitdaag. Vir die doeleindes van die argument hier word *The Spear* dus as 'n avant-garde kunswerk beskou, omdat dit kennelik die heersende politieke orde gekonfronteer en populêre smaak en mening getoets het.

Maar dit laat die vraag ontstaan: Hoe weet avant-garde kunstenaars en die publiek wat daardie hoofstroomkonvensies behels?

Volgens Levine (2007:20) is die antwoord die populêre kommersiële media, want hul sukses hang af van hul vermoë om in voeling met die grootste gemene deler te bly.<sup>5</sup> Daar moet ook onthou word dat 'n demokratiese bestel impliseer dat die mening van die meerderheid



belangrik – en in sommige gevalle deurslaggewend – is. Oormatige afkeuring van en snobisme teenoor die populêre media en mening in ’n demokrasie is dus verdag. Algemene stemreg is ’n voorvereiste vir deelnemende burgerskap, en die populêre kommersiële media is een van die belangrike terreine waar burgers in ’n demokrasie met mekaar in gesprek kan tree oor waar die grense van die “openbare sfeer” (Habermas 1989) getrek moet word. Die ontstaan van Habermas se normatiewe konsep van die openbare sfeer word teruggevoer na die voorbeeld van 18de-eeuse Europese koffiehuisse waar rasionele debat tussen gelyke en vrye (meestal manlike bourgeois) burgers sonder beïnvloeding van die staat of kerk kon plaasvind. In reaksie op kritiek teen die eksklusiewe aard van die oorspronklik openbare sfeer, word deesdae sterk klem gelê op die ideaal van inklusiewe deelname, maar die voorvereiste van rasionaliteit en konsensus bly deel van openbare-sfeer-teorie wat op Habermas se idee geskoei is.

Daar kan egter ernstige beswaar ontstaan met die verband wat hier aan die hand van Levine (2007) tussen die kommersiële populêre media en Habermas se idee van die openbare sfeer getrek word. Habermas was naamlik self erg krities oor die “kommersialisering” van die openbare sfeer weens die invloed van die populêre media. Wat word dus van Habermas se ideale van rasionaliteit, konsensus en inklusiwiteit wanneer die openbare sfeer van die kommersiële populêre media afhanklik is?

Eerstens moet die begrip *populêre media* in die Suid-Afrikaanse konteks omskryf word. In die breedste sin beteken dit die media wat deur die (meerderheid) mense (populus) gebruik word. Vir die doeleindes van hierdie artikel word die populêre media breedweg onderskei van die meer eksklusiewe veld van avant-garde kuns. Maar dié onderskeid suggereer nie dat die populêre media as sodanig ’n homogene veld is nie.

In Suid-Afrika is radio waarskynlik steeds die mees populêre medium in terme van algemene penetrasie, gevolg deur televisie (sien Fourie 2007:xv). Persoonlike waarneming van verskillende Afrikaans- en Engelstalige radiostasies en televisiekanale, ook buite die openbare uitsaaier, die South African Broadcasting Corporation (SABC),<sup>6</sup> het aangedui dat die *Spear*-voorval wyd op die lug bespreek is, en dat talle luisteraars en kykers op verskillende maniere daaraan deelgeneem het. Maar onder meer taal- en kultuurverskille lei tot diverse eerder as inklusiewe gehore, selfs al is die SABC steeds die dominante uitsaai-instansie. Buite die SABC word die bedryf oorheers deur Multichoice se betaaltelevisie-model, wat weer ekonomiese stratifikasie van gehore in die hand werk.

Met die koms van nuwe media en die internet het talle nuwe moontlikhede en tendense vir popularisering ontstaan, en dit is veilig om te sê dat hierdie tegnologie ’n bepaalde grensoorskrydende dimensie aan die *Spear*-debat gegee het (sien bv. die omvattende lys van berigte, menings en spotprente wat oor *The Spear* in die media verskyn het en ook elektronies beskikbaar is by Murray (s.j.)). Aan die ander kant word toegang tot elektroniese-media-inhoud deur beperkings soos taal- en ekonomiese verskille en ongelykhede aan bande gelê.

Selfs al val die fokus net op die drukmedia in Suid-Afrika, is daar ook geen sprake van 'n homogene of inklusiewe populêre media nie. Daar kan byvoorbeeld tussen die sogenaamde (breëblad) elite- en meer populêre poniekoerante onderskei word. Tradisioneel maak die “elite”-pers aanspraak daarop dat dit tot die publieke sfeer bydra, en dat die “sensasionele” poniekoerante dit skaad, maar uit die perspektief van kultuurstudies is hierdie siening onder verdenking (Wasserman 2010). Nie net word die opbouende rol van poniekoerante deesdae ernstig ondersoek nie, maar die sogenaamde elite-pers loop gereeld onder media-ontleders deur omdat hulle glo voeling met lesers en die populêre mening verloor het. Oor die algemeen word die drukmedia in Suid-Afrika deur talle kritici, insluitend die ANC, daarvan beskuldig dat dit grootliks nog in wit hande is en dus nie verteenwoordigend van die swart meerderheid is nie. Op sy beurt is die poniepers moontlik meer in voeling met die swart meerderheid, maar ook dié koerante behoort aan die groot “wit” mediahuise. Boonop kan die aanslag van poniekoerante beswaarlik as “rasioneel” in die Habermasiaanse sin getipeer word (nie dat die ander sektore van die populêre media noodwendig altyd beter vaar in hierdie verband nie).

Gesien in terme van 'n nadere beskouing van die interne struktuur van die gebied van die populêre media, het die *Spear*-debat dus waarskynlik eerder in “elite-” as in meerderheidskringe plaasgevind, maar uit die oogpunt van avant-garde kuns het dit grootliks in die populêre media gebeur. Probleme ontstaan egter wanneer daardie media-aktiwiteit aan Habermas se konseptualisering van 'n publieke sfeer gemeet word.

Vir die Suid-Afrikaanse konteks verskaf Mouffe (2005) se konseptualisering van 'n ander tipe openbare sfeer dus moontlik 'n beter raamwerk. Mouffe (2005:1-2) verwerp naamlik die idee dat rasionaliteit en konsensus noodwendig bevorderlik vir die demokrasie is, en veral dat dit die hoofkenmerke van politieke prosesse moet wees. Volgens Mouffe (2005:3) moet sterk botsende menings sentraal deel wees van politieke interaksie, anders word die demokrasie verskraal tot 'n klein groepie verkose verteenwoordigers wat in eie belang 'n flou konsensus handhaaf en radikale menings uitsluit. Mouffe (2005:4) konseptualiseer daarteenoor 'n dinamiese openbare sfeer waarin konflik onafwendbaar is en konsensus net tydelik bereik kan word.

In hierdie artikel word bogenoemde menings van Habermas en Mouffe gekombineer. Met ander woorde, die siening is dat rasionele debat en 'n mate van konsensus onvermydelik is vir 'n openbare sfeer om te ontstaan, maar dat die demokrasie nie dinamies kan bly wanneer konflik gemarginaliseer en alternatiewe en radikale menings uitgesluit word nie. Anders gestel, konflik moet binne sekere algemeen-aanvaarde grense geskied,<sup>7</sup> maar nie onder die mat van konsensus ingevee word nie.

Hierdie siening van 'n openbare sfeer sluit aan by die robuuste rol wat vir die populêre media en die kunste in 'n demokrasie voorsien word (sien bespreking onder). Sonder om dus die ongelyke ekonomiese, politieke en kulturele magsverhoudings in die Suid-Afrikaanse populêre media te vergoel, bied die idee van 'n konflikterende openbare sfeer meer ruimte om verby stagnante en steriele normatiewe media-debatte verby te stuur. Met ander woorde,



dinamiese demokratiese prosesse in en deur die media is moontlik sonder dat die prysenswaardige ideaal van 'n perfek-geïntegreerde, inklusiewe en getransformeerde Suid-Afrikaanse media verwesenlik is.

Argumentsonthulwe word hier ook grootliks verbygestuur by die problematiese aspek van hoe populisme (die blote meerderheid van getalle) in moderne konstitusionele demokrasieë deur verkiesings tot parlementêre en ander vlakke van verteenwoordiging “vertaal” (verskraal?) word. Maar dit is tog belangrik om te onthou dat regeringslui daardeur in staat is om ongewilde (minderheids)besluite te neem en deur te voer – op grond van die argument dat hulle verkiesing in die eerste plek demokraties was. In Suid-Afrika word die afskaffing van die doodstraf en die regte van gays dikwels as voorbeelde voorgehou van gevalle waar die demokratiese Grondwet van 1996 en die mening van die meerderheid moontlik nie altyd ooreenstem nie. As teenargument kan tereg aangevoer word dat die waardes wat in die Grondwet vervat is, die resultaat van 'n demokratiese onderhandelingsproses – 'n normatiewe debat – was.<sup>8</sup> Maar dit verander nie die feit dat daardie onderhandelinge in die praktyk namens die meerderheid deur 'n klein elite-groepie verteenwoordigers gevoer is nie. Nadat konsensus bereik is, moes die ooreenkoms aan onderskeie groepe ondersteuners “verkoop” word.

Dus is daar in 'n demokrasie reeds ingeboude spanning tussen die rol en plek wat die mening van die meerderheid (behoort te) speel, en die reg van (verkose) minderhede om namens die meerderheid te praat en op te tree. Die “logika van die avant-garde” neem die argument verder deur aan te voer dat sekere onverkose minderhede ook 'n demokratiese rol kan speel. Eintlik is dit nie 'n nuwe of vreemde gedagte nie, want vrywillige burgerlike assosiasie en aktivisme word reeds as kern van 'n lewende demokrasie gesien. Avant-garde kunstenaars is dus 'n losse belangegroep met 'n bepaalde funksie in 'n demokratiese bestel: om die tirannie van die meerderheidsmening (Levine 2007:13) teen te werk.

Daar is immers altyd die gevaar dat die meerderheid verkeerd kan wees (Levine 2007:13). Groot samehogigheid en ooreenstemming kan voorts tot onverdraagsaamheid lei teenoor diegene wat dit (uiteindelik) steeds waag om te verskil. Diskoers-ontleders noem die proses “diskursiewe sluiting”, met ander woorde die alternatiewe mening word eenvoudig doodgeskreeu of uitgesluit. Die meerderheid kan ook saamstem om hul lot in die hande van 'n diktator te plaas, soos al dikwels in die geskiedenis gebeur het. Avant-garde kuns, so lui die argument volgens Levine (2007), kan help om diskursiewe sluiting teen te werk, maar dit kan net in samehang met die vrye populêre media geskied. Die populêre media is naamlik tegelykertyd die aanduiding van die populêre mening en die platform waarop die stryd om dit te bestendig of te verskuif plaasvind. Die aard van die verhouding tussen avant-garde kuns en die populêre media is egter allermins simplisties, soos die volgende teoretiese oorsig aantoon.

### 3. Die veld van kulturele produksie

Bourdieu (1993) argumenteer dat die populêre media en kultuur en avant-garde kuns albei deel uitmaak van die “veld van kulturele produksie”. Kulturele produksie is een van vele gespesialiseerde, gedifferensieerde terreine wat die (laat) moderne samelewing kenmerk. Ander voorbeelde sluit die onderskeie velde van die ekonomie, politiek, wetenskap, regstelsel, ens. in. Velde funksioneer ten beste indien hulle in hoë mate outonoom is. Byvoorbeeld, in navolging van Bourdieu moet politici en kerkleiers hulle eerder daarvan weerhou om die produksie van kunswerke soos *The Spear* of koerante soos *City Press* te probeer sensureer, want dan sal kunstenaars en joernaliste ten beste in en vir hul onderskeie velde en die samelewing in geheel produseer. Kunstenaars en joernaliste moet egter as teenprestasie die ekonomiese druk en logika van buite hul subvelde (probeer) weerstaan, anders bied hulle hul onafhanklikheid op ’n (goue) skinkbord aan.

Luhmann (2002) praat van “autopoiesis” om die proses te beskryf waardeur verskillende gedifferensieerde sisteme in die samelewing hulself ideaal in stand hou deur onafhanklike en geslote interne kommunikasie. Bourdieu (1993) meen egter dat totale onafhanklikheid in verskillende subvelde en velde onmoontlik is, omdat hulle onlosmaaklik ineengeskakel is. Een beeld wat hy vir die samelewingstruktuur met ineengeskakelde velde gebruik, is dié van die bekende Russiese (Matryoschka-) poppies wat binne mekaar inpas (Benson en Neveu 2005:3). Die subvelde van kuns en media pas dus argumentshalwe in die groter veld van kulturele produksie, wat weer inskakel by die onderskeie velde van die ekonomie en politiek, wat op hul beurt weer met die oorkoepelende “veld van mag” (Bourdieu 1998a:34) geskakel is.

Kunswerke soos *The Spear* en koerante soos *City Press* behoort tot verskillende subvelde binne die veld van kulturele produksie, aangesien eersgenoemde gemik is op elite-gehore met hoë vlakke van “kulturele kapitaal” (Bourdieu 1984) en laasgenoemde op die grootste gemene deler met die doel om “ekonomiese kapitaal” (geld) uit die massamark te maak (Bourdieu 1998b). Daarmee bedoel Bourdieu nie dat die winsmotief al motivering van koerante soos *City Press* is nie, maar net dat koerante en avant-garde kunstenaars in groot mate tot verskillende smake en beursies spreek.

Soos reeds gesien, sluit die fokus van avant-garde kuns op elite-gehore natuurlik nie finansiële oorwegings uit nie – intendeel, elite-kuns word dikwels teen astronomiese pryse van die hand gesit. Die verhouding tussen kulturele en ekonomiese kapitaal is egter besonder kompleks in die subveld van die avant-garde kuns. Die ironie – of angel in die stert – is dat Bourdieu (1993:170) aantoon dat kuns om kunsontalwe moontlik is slegs as die finansiële en materiële las van kunsproduksie deur iemand namens of behalwe die kunstenaar gedra kan word (indien die kunstenaar nie [reeds] welvarend genoeg is om dié lewenstyl self te finansier nie). Die rol van die beskermheer of -dame van die kunste, wat in die moderne idioom borgskappe deur groot instansies behels – was dus van meet af aan onlosmaaklik deel van die bestaan van avant-garde kuns, aldus Bourdieu (1993:76).

Murray en *The Spear* kan dus nie sonder meer onafhanklik of “onskuldig” verklaar word in die magsverhoudings van die veld van kulturele produksie of aangrensende velde nie. Waar populêre media en kultuur, insluitend die joernalistieke veld, sterk aantoonbaar onder die invloed van die “ekonomiese pool” van die samelewing staan, is betreklik outonome avant-garde-kuns-produksie ’n subveld met ’n “omgekeerde logika”. Vir avant-garde kunstenaars gaan dit naamlik op die oppervlak oor “kuns om kunsontalwe” (Bourdieu 1993:36), vandaar die verromantiseerde beeld van die arm, sukkelende kunstenaar wat niks en niemand ontzien nie en bereid is om alles vir sy/haar kuns op te offer (1993:48-50). Kunstenaars wat die avant-garde-kuns-veld probeer betree met die uitgesproke doel om geld te maak, sou dus teoreties onwelkom wees. ’n Navorsers wat kulturele produksie in die konteks van die hele veld ondersoek, sal egter onder die oppervlak op die uitkyk moet wees vir die “verborge” magsverhoudings – insluitend ekonomiese belange – wat avant-garde kuns onderlê.

Dit sou dus ’n vrugbare terrein van ondersoek wees om die ontstaansgeskiedenis van *The Spear* en die agtergrond van die Goodman-galery in besonderhede na te speur op soek na die ekonomiese basis van dié kunswerk en tentoonstelling. Watter gevestigde belange verteenwoordig Murray en die Goodman-galery byvoorbeeld in die subveld van avant-garde-kuns-produksie? Bourdieu (1984) gebruik die term *habitus* om die biografiese agtergrond en professionele trajek van individue en instansies binne sekere velde te beskryf. Navorsing oor wie Murray is, waar hy vandaan kom, hoe en deur wie hy gesosialiseer en opgelei is (tuis, op skool en daarna), en hoe hy as kunstenaar ontwikkel het en ondersteun is, kan dus ook lig werp op die magsverhoudings waarin hy as wit (“Eurosentriese”) kunstenaar in die veld van kulturele produksie geplaas is.<sup>9</sup> In dié opsig is daar ’n strukturele ooreenkoms tussen Murray en sektore van die populêre media, wat ook dikwels in die beskuldigdebank staan weens die geskiedenis van kolonialisme en apartheid in Suid-Afrika.

Voor en gedurende die *Spear*-sage het die ANC die hoofstroomkoerante soms as uitvoeling met die swart meerderheid beskryf. Dit sluit aan by ’n bekende tema dat die “wit-beheerde” kommersiële media die saak van postapartheid-nasiebou en –ontwikkeling versaak het ter wille van die dekking van oppervlakkige Westerse vermaak en groter winsmarges. Op hierdie punt is daar ’n mate van ooreenstemming tussen die ANC en Bourdieu (2003; 1998b). Bourdieu was veral beswaard oor die toenemende “ongesonde” invloed van veral die ekonomiese terrein op ander terreine. Hy het die tendens bestempel as ’n uitvloeisel van die “neoliberale” kapitalisme van die laat 20ste en begin 21ste eeu. As voorbeeld het Bourdieu (1998b) aangetoon hoe tradisionele joernalistieke waardes van onafhanklikheid in die slag gebly het in ’n era van mediakonglomerasie en die gepaardgaande fokus op winsbejag.

Sou ’n mens dus die populêre media in die *Spear*-geval daarvan kon beskuldig dat hulle sensasie aangeblaas het uit ekonomiese oorwegings? Dit is sekerlik nie vergesog nie, want koerante soos *City Press* veg vir oorlewing in ’n vinnig-veranderende mediamark. Voorts het die voortslepende vyandigheid tussen die ANC en die hoofstroomkoerante oor omstrede voorstelle vir ’n statutêre mediatribunaal en die Wet op die Beskerming van Inligting waarskynlik ook ’n rol daarin gespeel dat opponente en kritici van *The Spear* dikwels ongunstig in die hoofstroomkoerante “geraam” (Entman 1993) is.<sup>10</sup>

Aan die ander kant argumenteer hierdie artikel dat die populêre media hul burgerlike plig sou versuim het indien die *Spear*-skildery as nuuskeuse geïgnoreer is. Meningsverskil is moontlik oor die aard en vlak van mediadekking, maar soos Hartley (2012:59–93) aantoon, is joernalistiek én die demokrasie gebore uit die robuuste en dikwels ruie aanslag van die onafhanklike Europese en Amerikaanse populêre drukpers (*penny press*). Anderson (1983) het op sy beurt ook die ontstaansgeskiedenis van nasionale state tot die ontwikkeling van druk-kapitalisme in Europa teruggevoer. Sy basiese uitgangspunt is dat populêre koerante in die omgangstaal individue in staat gestel het om hulself as lede van ’n “verbeelde gemeenskap” (*imagined community*) of volk/nasie te begin beskou. Tot in daardie stadium het die kerk en die uitsluitlike beskikbaarheid van die Bybel in Latyn in hoë mate die opbloei van verskillende nasionalismes en die sekulêre demokrasie teengewerk.

Die oorkoepelende argument hier is dat die vloeibare grense van wat in ’n demokrasie (ook in die media) aanvaarbaar is, voortdurend deur konflik tussen andersdenkendes beding en (momenteel) bestendig moet word. Die idee dat die “morsigheid” van die populêre media op ’n manier met die ontstaan en voortbestaan van die demokrasie ineengeskakel is, moet op die voorgrond bly wanneer kritici sensuurkloue wil inslaan. Dit vergoelik nie alle etiese en morele mediavergrype ten koste van individue en die samelewing nie, want die media staan beslis nie buite magsverhoudings as neutrale “spieël” nie, en dieselfde geld vir avant-garde kuns. Regulering van die media en kuns moet egter deur vrye deelname aan ’n konflikterende openbare sfeer plaasvind, en nie deur magshebbers en belangegroepe in spesifieke velde nie.

Gesprekke oor die media en kuns berus dikwels op ’n algemene en besonder moeilik-vaspenbare begrip, “smaak”, wat boonop baie subtiel aan “mag” gekoppel is. Dié aspek geniet vervolgens aandag.

#### 4. Smaak en mag

Uit bostaande is dit duidelik dat Bourdieu se teorie voorveronderstel dat ’n duidelike onderskeid tussen “elite-/hoë/fynproewer-/uitgelese” en “populêre/hoofstroom-/lae/middelmoet” belangrik is in die veld van kulturele produksie, met sy subvelde soos die media, letterkunde, uitvoerende en beeldende kunste, teater, musiek en dans.

Bewustelik of onbewustelik was smaak dus ’n belangrike faktor in die *Spear*-debat, maar smaak kan nie in isolasie van polities-ekonomiese magsverhoudings van produsente en verbruikers beskou word nie. In navolging van Karl Marx se idee dat die dominante idees in die samelewing dié van die dominante (*ruling*) klas is, meen Bourdieu (1993) – met die Franse samelewing en geskiedenis in gedagte – dat die smaak van die dominante groep(e) die samelewing struktureer. Met ander woorde, smaak word bepaal deur die “elite” wat die meeste ekonomiese en kulturele kapitaal versamel.

Die “populêre” meerderheid, diegene met min ekonomiese en kulturele kapitaal, sal dikwels die smaak van “elite-”groepe navolg, of ten minste bewus wees daarvan dat hul populêre

smaak van elite-smaak onderskeibaar is. In die meeste gevalle waar avant-garde-kuns-waardering dus op die vlak en terrein van die kuns-elite ter sprake kom, sal diegene met lae vlakke van kulturele kapitaal geneig wees om eerder stil te bly as om hul onkunde (en agterstand) ten toon te stel. (In veilige eie geleedere sal diegene met populêre smaak egter dikwels openlik die spot dryf met die smaak en pretensie van die “kultuurdiere”.)

Enige poging tot onderskeid tussen elite- en populêre smaak word egter betwis deur diegene wat vanuit ’n meer postmoderne kultuurstudies-agtergrond die bestaan van sodanige hiërargieë en dualisme ten sterkste ontken en voorstel dat kulturele genres en smaakverskille hoogstens as kontekstueel en as horisontale kontinuum aangedui kan word.

Maar al word smaak-hiërargieë ondergrawe in die postmoderne verbruikersamelewing, lei die uitoefening van keuses wat op smaak berus, steeds tot sekere sosiale en kulturele stratifikasies (bv. verbruikersgroepe). Dikwels ontstaan oorvleuelings tussen dié groepe en ander groeperings wat deur die ongelyke verdeling van ekonomiese kapitaal (klasse) en simboliese en sosiale kapitaal (politieke partye) geïdentifiseer kan word. In sulke gevalle kan die (arbitrêre) smaak van dominante groepe steeds as stratifikasiemerker van mag funksioneer. Soos Bourdieu (1984:6) dit stel: “[T]aste classifies, and it classifies the classifier.”

Soos reeds in afdeling 2 aangetoon is, onderskei sommige (nuus)instansies binne die populêre drukmedia hulle as uitgelese deur ’n aanspraak op “gehalte-joernalistiek”, terwyl daar terselfdertyd op die “swak” praktyk en “etiese vergrype” van poniekoerante neergesien word. Boonop word die begrip *gehalte-joernalistiek* dikwels uit die perspektief van die middelklas gedefinieer, en gaan dit dan eerder oor ’n afkeuring van werkersklas-smaak as oor ’n wesenlike verskil in aanslag en aanbieding van joernalistieke inhoud (Wasserman 2010). Kritici van tendense soos *tabloidisation* in die media redeneer byvoorbeeld al geruime tyd dat die sogenaamde gehalte-pers, ironies genoeg, toenemend nader beweeg het aan die aanslag en aanbiedingstyl van poniekoerante (Wasserman 2010).

Die tendens geld klaarblyklik ook die uitsaai-, elektroniese en nuwe media, waar tradisionele skeidslyne en definisies voortdurend vervaag. Selfs die skynbaar eenvoudige vrae: “Wat is joernalistiek?” en “Wie is ’n joernalis?” het ’n turksvy vir bewakers van gevestigde belange in joernalistiek-opleiding en die joernalistiekbedryf geword in die era van sosiale media en slimfone. Vir diegene wat nie net ingelig wil word nie, maar ook graag self wil deelneem aan openbare gesprekke – soos rondom *The Spear* – is die gewaande ondergang van tradisionele joernalistiek egter nie ’n krisis nie. Die nuwe en sosiale media stel gebruikers (“diegene-voorheen-bekend-as-media-gehore”) nie net in staat om te kies watter media-inhoud om te verbruik nie, maar ook om op dieselfde en ander platforms reaksies, menings en media-inhoud te produseer wat in hul eie smaak val.

Belangrik vir die argument hier is dat Bourdieu (1984) in ’n Franse konteks verder gaan deur ’n sterk verband tussen kultuursmaak en politieke mag te suggereer. Hy toon byvoorbeeld ’n verband aan tussen aanhangers/versamelaars van klassieke musiek en avant-garde kuns en

magshebbers in die politieke en ekonomiese velde in Frankryk in die tweede helfte van die vorige eeu. Politieke heerskappy is volgens Bourdieu nou verbind aan ekonomiese mag, en daardeur dan ook aan kulturele mag (insluitend smaak).

Maar in Suid-Afrika was dit die (politieke) heersersklas (die ANC/Cosatu/SAKP-alliansie) wat in die eerste plek teen die *Spear*-kunswerk standpunt ingeneem het. Hier was daar dus, wat *The Spear* betref, op die oog af 'n diskonneksie tussen die ("nuwe") politieke en ("ou") kulturele elite.

Ook dié onderskeid is egter waarskynlik veels te eenvoudig, want verskeie, dikwels kompeterende, elite-groepe is aanduibaar in Suid-Afrika sedert 1994. Verskillende individue en groeperings, insluitend die regering, staat, politici en burgerlike instansies, sakelui, werkers en vakbonde, ding met mekaar op verskillende terreine en vlakke om politieke, ekonomiese, kulturele en sosiale mag mee. Van die strydlyne loop soms steeds langs tradisionele ras- en etniese verdelings af, maar soos die swart aandeel aan die neoliberale kapitalistiese ekonomie toeneem, vervaag die duidelike tradisionele grense tussen magsgroepe verder. Die politieke en ekonomiese heersersklas ("veld van mag", volgens Bourdieu) in Suid-Afrika kan dus as 'n gefragmenteerde, diffuse, dinamiese en dikwels opportunistiese vennootskap van verskillende belangegroepes beskou word. Gegewe die problematiek om 'n Suid-Afrikaanse heersersklas duidelik te identifiseer, is Bourdieu se argument van 'n direkte skakel tussen die smaak van die heersende elite en die (klasse-) struktuur van die samelewing dus hier minder nuttig.

Bourdieu se teorie oor die verband tussen kulturele smaak en mag moet in Suid-Afrika in die konteks van die geskiedenis van imperialisme, kolonialisme en apartheid geïnterpreteer word. Die koloniale en apartheid-mentaliteit oor kuns en kultuur het op 'n eenvoudige (valse) dualisme berus: aan die een kant was daar Eurosentries/uitheems/elite-/gehalte- en aan die ander kant Afrosentries/inheems/populêr/minderwaardig. Dit beteken nie dat alle sogenaamde Eurosentriese kunsvorme – soos popmusiek en films – as elite-kuns binne die Eurosentriese tradisie beskou is nie; net dat ook Westerse popmusiek hoër as inheemse Afrika-musiek op die smaakhiërargie was.

Sogenaamde Afrika-kuns en swart kunstenaars is byvoorbeeld gedurende die hoogbloei van apartheid – toe Afrikaner-kunstenaars vereër en bevorder is (onder meer deur staatsopdragte) – grootliks deur die establishment geïgnoreer. Sedertdien het die wit kuns-establishment toenemend probeer om "inheemse" kunstenaars en kuns te inkorporeer – en in sommige gevalle omgekeerde diskriminasie toegepas om die kulturele en ekonomiese kapitaal van "swart" kuns te verhoog. Dit is egter 'n ope vraag in watter mate die subveld van avant-garde kuns getransformeer is sedert apartheid. Die *Spear*-geval wys dat oomblikke van krisis dikwels steeds lei tot die (her)aktivering van tradisionele skeidslyne.

Miskien is dit eerder 'n geval van dat die tradisionele skeidslyne nooit heeltemal weg was nie. Die nuwe politieke elite ná 1994 probeer ook om die toon aan te gee in debatte oor smaak, ironies genoeg deur die koloniale dualisme in stand te hou (maar met 'n



teenoorgestelde politieke doelwit in gedagte). Die diskoers van die Afrika-Renaissance, wat 'n sentrale tema veral tydens pres. Thabo Mbeki se termyn (1999-2008) was, het onder meer op dié simplistiese verdeling staatgemaak. 'n Eenvoudige voorbeeld is dat jazz-musiek gedurende apartheid min blootstelling in die amptelike openbare sfeer (insluitend hoofstroom-media) geniet het, maar dat die gewildheid van jazz onder talle magshebbers in die “nuwe” Suid-Afrika tot institusionele ondersteuning en die openbare opbloeï van die genre gelei het.

Amper twee dekades ná die einde van apartheid is die Euro- en Afrosentriese dualisme dus steeds vaardig in diskoerse en praktyke, nieteenstaande die feit dat dié simplistiese uitkyk deur postkoloniale beskouings van onder meer “hibriditeit” (Said 1994) gekompliseer (behoort te) word. Met ander woorde, die interaksie tussen setlaar- en inheemsekultuurgroepe gedurende die koloniale tydperk het albei onherroeplik beïnvloed en verander. Inderwaarheid, so lui die argument, is enige poging of oproep tot 'n prekoloniale essensialisme aan die kant van (voorheen) gekolonialiseerde 'n onbegonne taak en dikwels gevaarlike politieke strategie, aldus Said. Die ander kant van die muntstuk is dat die nageslagte van setlaar-gemeenskappe dikwels 'n imperiale ingesteldheid (Said 1994) behou, waarin die inheemse tradisies, praktyke en artefakte as minderwaardig geag word.

Interessant genoeg het sommige kritici van *The Spear* hulle op soortgelyke manier op Afrika-essensialisme beroep deur aan te voer dat die uitbeelding van naaktheid besonder aanstootlik is in “Afrika”-kultuur (sien bv. die reaksie van Enoch Mthembu, segsman vir die Nazereth Baptist Church, soos gerapporteer deur May en Nagel 2012). Op sy beurt is die gevestigde veld van kulturele produksie dikwels skuldig daaraan om “Afrika”-kultuur te stereotipeer, dikwels om kommersiële redes, en/of om “Westerse” waardes, tegnieke en artefakte as die verhewe norm te sien waarna almal moet aspireer om aanvaar te word. Aanduidings van hierdie soort genaturaliseerde kultuurnobisme is ook in diskoerse rondom die *Spear*-kunswerk aantoonbaar, byvoorbeeld in sentimente soos dié van Liza Esser, eienaar van die Goodman-galery, dat 'n “uneducated audience” (Dubin 2012) deur hul politieke leiers opgesweep is om teen haar galery en die kunswerk te betoog.

Dus, ondanks die werklike verskynsel van wedersydse beïnvloeding en kulturele hibriditeit gedurende kolonialisasie en apartheid, is 'n sekere geïdealiseerde, essensiële beskouing van uniek Eurosentriese/uitheemse versus Afrosentriese/inheemse kultuur sedert 1994 deur belangegroepes lewend gehou wanneer daar om mag op verskeie gebiede meeding is. Interpretasies wat die *Spear*-konflik tot 'n swart/wit- of Afrika-kommunale/Westers-liberale dualiteit in kultuur en wêreldbeskouing gereduseer het, word in 'n mate weerspreek deurdat konserwatiewe morele besware teen die uitbeelding van naaktheid in die kunswerk oor “rasse”-grense heen in die populêre media uitgespreek is. Tog het voortdurende politieke polarisasie tussen wit en swart waarskynlik 'n rol gespeel daarin dat voor- en teenstanders van pres. Zuma en sy regerende party die insident opportunisties aangegryp het.

## 5. Ten slotte: die media en kunste as spies van die nasie

Tans staar die media en die kunste talle uitdagings van binne en buite die veld van kulturele produksie in die gesig. Kunsjoernalistiek en die avant-garde kunste is na die kantlyn verskuif ná 1994, wat ironies genoeg 'n aanduiding is dat die samelewing “genormaliseer” het (Botma 2011, MMP 2006). Benewens 'n verlies aan politieke invloed en mag vir die kunste het die hoofstroom populêre media aan die een kant na bewering kultureel “vervlak” onder kommersiële druk en aan die ander kant ontpop as nie-amptelike “opposisie” van die ANC-regeringsalliansie om die samelewing te transformeer/ “Afrikaniseer” (of so beweer sommige kritici in elk geval). Dit is dus allermens vreemd dat beide die (“Eurosentriese”) media en kunste ook in die *Spear*-geval van vyandigheid teenoor “Afrika”-kultuur beskuldig is. Dié toedrag van sake maak dit moeilik vir die kunste en media om 'n opbouende rol te speel, maar nietemin is daar steeds positiewe tendense aanduibaar.

Eerstens was die populêre media uiteraard daarvoor verantwoordelik dat die bestaan van kunswerke soos *The Spear* wêreldkundig geword het. Soos verreweg die meeste ander artefakte in die beperkende medium van verf op doek sou hierdie skildery waarskynlik lank in betreklike onbekendheid in die Goodman-galery kon bly hang het as dit nie was dat berigte en besprekings daaroor en afdrukke daarvan in koerante en op die radio en webblaaie verskyn het nie. Bloot funksionalisties het Murray se *The Spear* ook sy werk as avant-garde kunswerk gedoen deur die bestaande orde uit te daag en tot wye gesprek oor verskillende grense heen te lei. Die feit dat die kunswerk gesensuur/beskadig en deur talle belanghebbendes ongewens verklaar is, en dat van die andersdenkende belangegroep onder sensuurdruk geswig het, beteken nie noodwendig dat die openbare sfeer onherroepelik ingekrimp het of dat vryheid van spraak en die demokrasie permanent geskaad is nie.

Levine (2007:36–73) haal talle voorbeelde aan van kunswerke wat aanvanklik verbied en gesensuur is, maar dan later tot die openbare sfeer toegelaat is. Soms word sulke kunswerke selfs retrospektief gehuldig as “baanbrekers wat hul tyd vooruit was”. Nie net verander “smaak” nie, maar 'n verandering in politieke en sosiale konteks lei ook dikwels tot ander interpretasies. Indien Zuma nie meer president is nie, sal *The Spear* waarskynlik heel anders geïnterpreteer word.

Maar is agterna-erkenning van avant-garde kuns enigsins waardevol? Is die stryd nie klaar verlore wanneer die avant-garde terugdeins voor of teruggedruk word deur die bestaande orde nie?

Die antwoord is 'n besliste nee.

Dit is reeds opvallend dat kort ná die *Spear*-insident 'n ander kunstenaar, Ayanda Mabulu, Zuma ook naak uitgebeeld het in 'n skildery, *Umshini Wam (Weapon of Mass Destruction)*, wat in die AVA-kunsgalery in Kaapstad tentoongestel is as deel van die versameling *Our Fathers* (Times Live 2012). Alhoewel die ANC aanvanklik ook sterk afkeurend daarop gereageer het (Bauer 2012), het dié skildery nie eers naastenby tot dieselfde debat of vlak van

mobilisasie in die openbare sfeer gelei nie. Dit is moontlik dat van die redes vir die gebrek aan reaksie op *Umshini Wam* by van die opvallende verskille tussen die twee kunstenaars en kunswerke gesoek kan word, soos byvoorbeeld dat Mabuka swart is en Zuma in tradisionele Zoeloe-drag en -aksie uitgebeeld het, terwyl sy kritiek teen Zuma volgens hom eerbiedwaardig aan 'n ouere gerig is (Times Live 2012). Volgens Mabuka het hy Zuma nie as onbesnyd uitgebeeld nie, wat aandui dat hy met 'n man praat en nie 'n seun nie (Times Live 2012).

Ander politieke en kulturele nuanses kon dus wel 'n rol gespeel het in die “kalmer” ontvangs van *Umshini Wam*.<sup>11</sup> Maar met die teoretiese raamwerk van hierdie artikel in gedagte kan mens ook aanvoer dat Murray se *The Spear* alreeds die grense van die openbare sfeer in 'n mate verskuif het. *The Spear* en van sy ondersteuners mag wel in 'n sin die kortstondige slagoffers van 'n spesifieke stryd gewees het, maar die oorlog in geheel is (nog) nie verloor nie.

Die punt, volgens Levine (2007:21), is dat wyd-gemedieerde kultuur-insidente (soos dié rondom *The Spear* in ons geval) in die eerste plek aandui waar die grense van populêre mening en smaak lê. Die bestaande grense word uitgedaag, en al word die populêre mening en smaak herbevestig in die proses (en die kunswerk ongewens verklaar), is finale diskursiewe sluiting nie moontlik in 'n funksionele demokrasie met relatiewe mediavryheid en vryheid van spraak nie. In en deur die populêre media, waar verskillende groeperings voortdurend in stryd met mekaar is oor wat politiek, ekonomies, sosiaal en kultureel aanvaarbaar is, is 'n mate van konsensus en stabiliteit nodig – 'n openbare sfeer. Maar selfs net tydelike konsensus en stabiliteit beteken dat magsprosesse van in- en uitsluiting nodig is. Tradisioneel is die geleidelike uitsluiting van alternatiewe menings wat te ver van die konsensus afwyk, as die grootste gevaar vir 'n vrye openbare sfeer gesien. Noelle-Neumann (1984) het die proses die “spiraal van stilte genoem” wanneer groeiende konsensus algaande tot stilswye onder andersdenkendes lei.

Veral in die tradisionele massamedia, soos koerante, radio en televisie, is so 'n proses moontlik nog aantoonbaar, maar die internet en sosiale media het die teorie aansienlik geïnterproblematiseer. Alternatiewe stemme kan naamlik op verskeie aanlyn platforms gesien en gehoor word, en figureer ook as soms skerp kritiese (ook kru en kras) kommentators op die inhoud van webwerwe van die tradisionele media (binne die perke van plaaslike en nasionale sensuur-regulasies). In dié konteks is die beskadiging en vernietiging van die oorspronklike *Spear*-kunswerk eintlik irrelevant, want afdrukke daarvan is in talle databasisse, argiewe en geheue vasgelê. Benjamin (2009:5) was dalk om 'n ander rede bly dat die “aura” van die “outentieke” kunswerk en kunstenaar deur die “meganiese reproduksie” van beelde vernietig is – omdat dit demokratiese gelykstelling ten koste van elitisme en eksklusiwiteit bevorder het – maar die uitwerking is soortgelyk: die tirannie van staat- of populêre sensuur is moeiliker afdwingbaar in die digitale internet-era.

Eerder as dat die eietydse openbare sfeer dus gekenmerk word deur 'n spiraal van stilte, of konsensus en stabiliteit, soos Habermas (1989) dit teoretiseer, realiseer die ontwikkeling van

die internet en sosiale media dalk eerder Mouffe (2005) se idee van 'n robuuste openbare sfeer. Suid-Afrika se lang geskiedenis van polarisasie op grond van ras en etniese groeperings maak dit egter moeilik om (tans al) van een openbare sfeer te praat. Ten beste, indien openbare-sfeer-teorie enigsins waardevol geag word, het Suid-Afrika waarskynlik dan 'n aantal parallelle openbare sfere wat wel soms in 'n mindere en meerdere mate kan oorvleuel.

Dit is 'n ope vraag of die interaksie en konflik rondom *The Spear* 'n mate van oorvleueling in verskillende openbare sfere in Suid-Afrika verteenwoordig het. Levine (2007) se argument is in 'n Amerikaanse konteks geformuleer en Suid-Afrika verskil opsigtelik op soveel vlakke van Amerika, wat byvoorbeeld (miskien dikwels oorvereenvoudig) as veel meer homogeen op politieke en kulturele gebied gesien word. Tog wys die *Spear*-insident die voordeel vir die openbare sfeer/sfere in Suid-Afrika wanneer die teenoorgestelde subvelde in die veld van kulturele produksie met mekaar "praat".

Bostaande bespreking lyk na 'n geweldige las om op *The Spear* te laai – en hierdie artikel voer nie aan dat hierdie enkele kunswerk só 'n beslissende rol gespeel het nie. Dié perspektief help egter om die debat verder te neem, verby argumente oor die meriete en moraliteit van die kunswerk aan die een kant, en die regte en waardes van die betrokkenes aan die ander kant. Miskien was die *Spear*-insident 'n voorbeeld van hoe 'n toekomstige inklusiewe en lewendige openbare sfeer – waarin avant-garde kuns en die populêre media 'n sentrale rol speel – in 'n demokratiese Suid-Afrika kan/gaan lyk. Dat dit vir baie 'n onthutsende en selfs skrikwekkende blik was, moet ons nie daarvan weerhou om in die rigting daarvan te werk nie.

## Bibliografie

Anderson, B. 1983. *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. Londen: Verso.

Artist Biography. 2012. Brett Murray-webwerf. <http://www.brettmurray.co.za/biography> (19 September 2012 geraadpleeg).

Bauer, N. 2012. "Abuse of the arts": ANC bristles at new Zuma painting. *Mail & Guardian*-aanlyn. <http://mg.co.za/article/2012-08-28-abuse-of-the-arts-anc-bristles-at-umshini-wam> (8 Oktober 2012 geraadpleeg).

Benson, R. en E. Neveu. 2005. Introduction: Field theory as a work in progress. In Benson en Neveu (reds.) 2005.

Benson, R. en E. Neveu (reds.). 2005. *Bourdieu and the journalistic field*. Cambridge: Polity Press.

- Benjamin, W. 2009. *The work of art in the age of mechanical reproduction*. New York: Classic Books America.
- Blignaut, C. 2012. R136 000 for Zuma's jewels. *City Press*.  
<http://www.brettmurray.co.za/the-spear-press/13-may-2012-city-press> (11 September 2012 geraadpleeg).
- Botha, D. 1991. Protes op verhoog teen apartheid deesdae flou. *Die Burger*, 3 Desember, bl. 10.
- Botma, G.J. 2011. Manufacturing cultural capital: Arts journalism at *Die Burger* (1990-1999). Ongepubliseerde PhD-proefskrif. Departement van Joernalistiek, Universiteit Stellenbosch.
- Bourdieu, P. 2003. *Firing back: Against the tyranny of the market*. Londen: Verso.
- . 1998a. *Practical reason: On the theory of action*. Cambridge: Polity Press.
- . 1998b. *On television*. Vertaal deur P. Parkhurst Ferguson. New York: The New Press.
- . 1993. *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Cambridge: Polity Press.
- . 1984. *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Vertaal deur R. Nice. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Burbidge, M. 2012. Gallery refuses to remove "spear of the nation" artwork. *Mail & Guardian SA*. <http://www.brettmurray.co.za/the-spear-press/17-may-2012-mail-and-guardian-sa> (11 September 2012 geraadpleeg).
- De Vos, P. 2012. *The Spear* asks many questions, also about our view of human dignity. Constitutionally Speaking. <http://constitutionallyspeaking.co.za/2012/05> (11 September 2012 geraadpleeg).
- Dubin, S. 2012. Interview with gallery owner Liza Essers. *Art in America*. <http://www.brettmurray.co.za/the-spear-press/5-june-2012-art-in-america-interview-with-gallery-owner-liza-essers> (17 Januarie 2013 geraadpleeg).
- Entman, R.M. 1993. Framing: Towards clarification of a fractured paradigm. *Journal of Communication*, 43(4):51–8.
- Foxnews. 2012. S. Africa's ANC fumes over art ridiculing president. <http://www.brettmurray.co.za/the-spear-press/17-may-2012-foxnewscom> (11 September 2012 geraadpleeg).
- Fourie, P.J. 2007. *Media studies: Media history, media and society*. 2de uitgawe. Kaapstad: Juta.

- Grootes, S. 2012. Newspaper stands firm on Zuma portrait. *Eyewitness News*. <http://www.brettmurray.co.za/the-spear-press/18-may-2012-eyewitness-news> (11 September 2012 geraadpleeg).
- Güles, N. 2012. Zuma plays the culture card. *City Press*. <http://www.brettmurray.co.za/the-spear-press/24-may-2012-city-press> (11 September 2012 geraadpleeg).
- Habermas, J. 1989 [1962]. *The structural transformation of the public sphere*. Vertaal deur T. Burger en F. Lawrence. Cambridge, MA: MIT Press.
- Hartley, J. 2012. *Digital futures for cultural and media studies*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Hauman, S. 2012. Satire suksesvol gevier by poësie-aand. Stellenbosch University Journalism-webblad. <http://www0.sun.ac.za/studentjournalism/2012/09/satire-suksesvol-gevier-by-poesie-aand> (11 September 2012 geraadpleeg).
- I'm no racist. 2012. Artist Brett Murray's Affidavit. <http://www.brettmurray.co.za/the-spear-press/25-may-2012-the-times-sa-brett-murrays-affidavit> (19 September 2012 geraadpleeg).
- IOL News. 2012. "We were viciously played". <http://www.brettmurray.co.za/the-spear-press/14-august-2012-iolnews-we-were-viciously-played> (11 September 2012 geraadpleeg).
- Levine, C. 2007. *Provoking democracy: Why we need the arts*. Oxford: Blackwell.
- Luhmann, N. 2002. *Theories of distinction. Redescribing the descriptions of modernity*. Stanford, Kalifornië: Stanford University Press.
- May, J. en A. Nagel. 2012. "Ban *The Spear*, stone its maker". *Times Live*. <http://www.timeslive.co.za/politics/2012/05/22/ban-the-spear-stone-its-maker> (17 Januarie 2013 geraadpleeg).
- McQuail, D. 2010. *Mass communication theory*. 6de uitgawe. Londen: Sage.
- MMP (Media Monitoring Project). 2006. Hisses and whistles: A baseline study into arts coverage in the South African media. Ongepubliseerde navorsingsverslag. Open Media en Basa.
- Mouffe, C. 2005. *On the political*. New York: Routledge.
- Mthembu, J. 2012. ANC outraged by Brett Murray's depiction of President Jacob Zuma.
- ANC-persverklaring. <http://www.brettmurray.co.za/the-spear-press/17-may-2012-anc-press-release-intentions-to-sue> (11 September 2012 geraadpleeg).
- Murray, B. s.j. Kunstenaarswebwerf. <http://www.brettmurray.co.za/work> (11 Oktober 2012 geraadpleeg).
- Noelle-Neumann, E. 1984. *The spiral of silence. A theory of public opinion – Our social skin*. Chicago: University of Chicago Press.



Polgreen, L. 2012. Amid uproar, graphic painting of South African president is removed from gallery. *New York Times*. <http://www.brettmurray.co.za/the-spear-press/31-may-2012-new-york-times-work-removed-from-gallery> (11 September 2012 geraadpleeg).

Said, E.W. 1994. *Culture and imperialism*. Londen: Vintage.

Smuts, D. 2012. *The Spear* and the descent into censorship. DA-persverklaring. <http://www.brettmurray.co.za/the-spear-press/22-may-2012-da-press-release> (11 September 2012 geraadpleeg).

Times Live. 2012. Another painting of President Jacob Zuma with his private parts exposed went on display at the AVA Gallery in Cape Town on Monday night, according to a report. <http://www.timeslive.co.za/politics/2012/08/28/another-painting-with-zuma-s-genitals-on-display-report> (8 Oktober 2012 geraadpleeg).

Wasserman, H. 2010. *Tabloid journalism in South Africa*. Bloomington: Indiana University Press.

York, G. 2012. South Africa's Jacob Zuma plays victim over "genitalia" painting. *The Globe and Mail Canada*. <http://www.brettmurray.co.za/the-spear-press/23-may-2012-the-globe-and-mail-canada> (11 September 2012 geraadpleeg).

Zapiro, 2012. *The Spear* to be raised at social cohesion summit. [http://www.zapiro.com/Cartoons/m\\_120705mg.jpg](http://www.zapiro.com/Cartoons/m_120705mg.jpg) (11 September 2012 geraadpleeg).

## Eindnotas

<sup>1</sup> Zuma is 'n tradisionele Zoeloe-poligamis wat in 2006 vrygespreek is op 'n aanklag dat hy 'n familievriendin verkrag het. Gedurende die hofsak het Zuma die omstrede uitlating gemaak dat hy (met haar instemming) onbeskermd seks met die klaagster gehad het – wel wetende dat sy MIV-positief is – maar dat hy daarna gestort het om hom teen die risiko van infeksie te beskerm.

<sup>2</sup> Die feit dat die *Spear*-sage van die begin af deur regstreekse konflik tussen *City Press* en die ANC gekenmerk is, is veelseggend, aangesien dit 'n Sondagkoerant is wat tradisioneel op 'n middelklas swart leserskap gemik is, met 'n swart ("Indiër" in ou apartheidsterme) redakteur, Ferial Haffajee. Dus is dit 'n voorbeeld van kritiek op die ANC vanuit swart geleedere. (Dankie aan 'n anonieme keurder vir dié insig en bewoording.)

<sup>3</sup> Besinning oor hierdie vrae is belangrik vir enigiemand wat die konstitusionele demokrasie in Suid-Afrika op die hart dra, maar hierdie artikel is veral gerig op sodanige kuns- en mediawerkers en ontleders en kommentators op hierdie verwante terreine. Die feit dat die teoretiese raamwerk van hierdie artikel oor 'n komplekse Suid-Afrikaanse fenomeen op 'n gedekontekstualiseerde Westerse (hoofsaaklik Amerikaanse en Franse) lees geskoei is, mag problematies wees. Tog is die teenargument dat juis hierdie "internasionale" raamwerk belangrike insigte belig wat juis in die dikwels parogiale Suid-Afrikaanse manifestasie van die *Spear*-debat onderbeklemtoon is. Dit moet egter beklemtoon word dat hierdie hoofsaaklik

'n beskrywende artikel is wat nie voorgee om 'n bydrae tot teorie oor mag en kultuur of mediateorie as sodanig te maak nie, en ook nie 'n sistematiese Bourdieuaanse ontleding nie. (Dankie aan 'n anonieme keurder vir dié insig en bewoording van die laaste sin bo.)

<sup>4</sup> Bourdieu (1993:107) beskryf die historiese Franse avant-garde-kunstenaars ook as volg: “One group, situated at the vanguard, have no contemporaries with whom they exchange recognition (apart from other avant-garde producers), and therefore no audience, except in the future.”

<sup>5</sup> Die opkoms van massamedia het tot die ontstaan van kommunikasienavorsing aan die begin van die 20ste eeu gelei, onder meer uit elitistiese vrese dat die ongekennde verspreiding van populêre smaak, menings en voorkeure die samelewing negatief sou beïnvloed. In reaksie op die pessimisme van die Frankfurt-skool en ander massamedia-teoretici het denkers uit die kultuurstudie-tradisie in die tweede helfte van die 20ste eeu na vore getree as kampvegters vir die bevrydende rol van populêre mediaprojekte en kultuur (sien McQuail 2010 en Fourie 2007).

<sup>6</sup> Hoewel die SABC as openbare uitsaaier 'n openbare mandaat het wat dit van die kommersiële media (behoort te) onderskei, is die korporasie reeds geruime tyd vir omtrent 80% van sy inkomste van advertensie- en ander kommersiële opbrengste afhanklik (Fourie 2007).

<sup>7</sup> In 2012 het soms gewelddadige protes onder Moslems in verskeie Arabiese en Europese lande uitgebreek nadat die profeet Mohammed na bewering in 'n bedenklike Amerikaanse film belaster is. Die film mag moontlik in sommige kringe as avant-garde beskryf word, en die media het 'n groot rol gespeel om die bestaan en inhoud daarvan wêreldkundig te maak, nes in die *Spear*-geval. Die toets of sodanige protes deur Moslems bevorderlik was vir 'n konflikterende openbare sfeer (soos beskryf in hierdie artikel), lê eerstens daarin of dit binne demokratiese strukture geskied het. Tweedens moet vasgestel word waar die grense van die protesoptrede getrek is, met ander woorde of andersdenkendes se regte in 'n mate wel eerbiedig is.

<sup>8</sup> Dankie aan 'n anonieme keurder vir hierdie insig.

<sup>9</sup> Uit Murray se biografie op sy eie webwerf blyk dit dat hy gedurende apartheid vir die satiriese politieke kommentaar in sy kuns bekend geraak het (Artist Biography 2012). Murray het in 1989 'n meestersgraad (cum laude) in die skone kunste aan die Universiteit van Kaapstad behaal met die tesis “A group of satirical sculptures examining social and political paradoxes in the South African context” (Artist Biography 2012). In sy beëdigde verklaring voor die hof (I'm no racist 2012) vertel Murray dat hy as anti-apartheid-aktivis beginselbesware teen nasionale diensplig gehad het en meer as tien jaar lank studeer het om dit vry te spring. Daarna is hy “in self-opgelegde ballingskap” (I'm no racist 2012) na Londen, vanwaar hy teruggekeer het eers nadat die verbod op die ANC opgehef is (in 1990). Met die eerste inklusiewe demokratiese verkiesing in 1994 was hy aan die Universiteit Stellenbosch as kunsdosent werksaam, en hy het vir die ANC gestem (I'm no racist 2012). Sedertdien het Murray egter ontnugter geraak, omdat “die helde van die struggle nou korrup, magsbelustig en gierig voorkom” (I'm no racist 2012; my vertaling).

<sup>10</sup> Sistematiese inhoudsontleding aan die hand van raam-teorie (Entman 1993) is nodig om hierdie punt te bevestig, maar 'n lukrake blik op verskillende nuusberigte in die plaaslike en

internasionale media toon tekens van die negatiewe raming van Zuma en die ANC in die *Spear*-sage. Raam-teorie konsentreer onder meer op hoe en waar berigte aangebied word, die aard en boodskap van meegaande illustrasies, die woordgebruik en invalshoek in opskrifte en tekste, en die volgorde en gewig wat aan verskillende menings (bronne) toegeken word in die seleksie en samestelling van nuus.

<sup>11</sup> Een van Mabulu se ander skilderye was deel van die gesprek rondom *The Spear*, volgens Times Live (2012). Daar was luidens die berig mense wat gevra het waarom geen oproer gemaak is oor sy Ngcono ihlwempu kunesibhanxo sesityebi (Better poor than a rich puppet), waarin wêreldleiers, onder andere die voormalige aartsbiskop van Kaapstad, Desmond Tutu, in “kompromitterende posisies” uitgebeeld is nie (Times Live 2012).