

Prof. Welby

INGS

AUT Auckland University of Technology

<https://orcid.org/0000-0002-4684-3762>

welby.ings@aut.ac.nz

Welby Ings is a professor in narrative design at Auckland University of Technology. He is also an elected fellow of the British Royal Society of Arts and a consultant to many international organizations on issues of creativity and learning. He is an award-winning filmmaker, author, designer and illustrator. Although he holds a Ph.D. in narratology, he publishes widely on practice-oriented inquiry, methodology and Indigenous scholarship. In 2001, he was awarded the Prime Minister's inaugural Supreme Award for Tertiary Teaching Excellence, and in 2013 and 2022, university medals for his contributions to research and education. His academic profile can be accessed at: <https://academics.aut.ac.nz/welby.ings>.

Welby Ings é professor de design narrativo na Universidade de Tecnologia de Auckland. Ele também é membro eleito da British Royal Society of Arts e consultor de várias organizações internacionais em questões de criatividade e aprendizado. Ele é um cineasta, autor, designer e ilustrador premiado. Embora tenha um Ph.D. em narratologia, ele publica amplamente sobre pesquisa orientada para a prática, metodologia e estudos indígenas. Em 2001, recebeu o Prêmio Supremo inaugural do Primeiro Ministro por Excelência em Ensino Terciário e, em 2013 e 2022, medalhas universitárias por suas contribuições à pesquisa e à educação. Seu perfil acadêmico pode ser acessado em: <https://academics.aut.ac.nz/welby.ings>.

Bridging Binaries: Navigating Bicultural Space in Film Design

Keywords

Biculturalism, Film production, LGBTQ+, Manaakitanga, Spirituality.

Abstract

This article examines how a researcher (a filmmaker whose lineage is both Indigenous and European) navigates 'betweenness' that is sometimes disruptive to cultural conventions. As a gay man who identifies as bicultural, I orient myself with, within and across worlds. From this position my approaches are largely shaped by the Māori values of manaakitanga (caring for the needs of people), kaitiakitanga (protecting and caring for all creation) and whanaungatanga (creating and sustaining relationships). These are supplemented by values emanating from my position as a gay activist and the resulting concerns with social justice and facing down the

erasure, marginalization or exoticization of LGBTQ+ identities. Although I am of mixed race ancestry, I see my bicultural positioning as a way of accessing a form of epistemological pluralism that embraces intellectual, physical, social and spiritual ways of knowing. Thus, when creating the feature film *Punch* (Ings, 2022), it was necessary to find a place to stand, in practice, as a bicultural story designer. This involved actualizing productive care inside how the film production was experienced, working in communion with the land as a living being, and navigating tensions of transgression by establishing facilities for cultural guidance and insight within the project.

Introduction

In November 2022, the feature film *Punch* (a movie that I wrote, designed and directed) had its international premiere in the Tallinn Black Nights film festival. Over subsequent months it screened in numerous other festivals prior to cinematic release in the US, Canada, the United Kingdom and Europe (Figure 1).

Punch describes six weeks in the life of a young gay boxer who lives with his alcoholic father in a small, coastal New Zealand town. The film questions the veneer of acceptance that often accompanies narratives of LGBTQ+ diversity and inclusion. At the same time, it traces the relationship between two very different gay men; a 'straight passing' adolescent and a takatāpui (Indigenous, Māori gay youth) who confronts the town's conventions of gender expression.

When creating this work, I drew on my mixed race ancestries and my experience as a gay man who was raised in a heteronormative world. As

such, I worked with, within, and across cultural spaces while I wove experience into a fictional examination of what it is to be an outsider in a world that you call home. In this pursuit, I sometimes found myself transgressing borders as I attempted to craft a voice for an in-betweenness that was at times disruptive. While being appreciative of cultural traditions and practices, I sought ways of expressing identities that often don't 'fit'. Consequently, as a mixed race creative, I sometimes found myself navigating uneasy liminal spaces, encountering forms of pressure to reshape what I knew to be embodied truth because it did not sit comfortably with the presuppositions of anxious funding bodies, producers, and distributors. But confronting the challenge was important because, ultimately, I knew that audiences for the film would contain mixed race people from the in-between, from the liminal, the underrepresented and the marginalized, who would be seeking an expression of lived experiences that rarely appear in cinema.



Figure 1. Posters for the Australasian, European and American releases of *Punch* in October, 2022; November, 2022, and April, 2023 respectively.

A trailer for the film is available at <https://collider.com/punch-trailer/>

The movie is available on Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=ZoM2SpK8BK8>

Biculturalism as a place to stand

My ancestry draws on two cultural threads; one that is Indigenous and one that is Pākehā (New Zealanders of European descent). However, I do not self-identify solely with one or the other. I understand myself as a bicultural gay man and position myself inside, between and across cultures.

In Aotearoa/ New Zealand there are many terms for people of mixed Māori and Pākehā ancestry. In derogatory language we are the half or quarter castes, pale or plastic Polynesians, kumera queens, the whitewashed Māori. We are sometimes accused of not belonging or committing completely to one culture or another. Cuthbertson and Agee (2007, p. 78) note that “dominant New Zealand discourses almost automatically alienate people who carry more than one identity in their bodies and psyches.” This, they suggest, may be why so much of the exploration of mixed-race identity in this country has been carried on in the “safer literary margins of society, away from the view of organised politics and dominant discourses” (ibid).

The assertion of one’s mixed race identity is a challenging phenomenon. Although Somerville (2002) observes that “many of the earliest published Māori writers were of dual descent” (p. 200), “there has never been a defined ‘mixed race’ community in Aotearoa/New Zealand” (ibid., p. 202). Although the country is sometimes depicted as bicultural, rarely do individuals adopt the term to describe their personal orientation.

Rudman (2003) notes that by and large, contemporary theory posits biculturalism as a positive and adaptive phenomenon. However, as early as 1936, commentators like Redfield et al. proposed that “psychic conflict” can result from attempts to reconcile different social paradigms inside bicultural adaptation (1936, p. 152). Child (1943/1970) also argued that identifying as bicultural can be more distressing than a commitment to one culture or the other. Thus, Ichheiser (1949) and Glaser (1958) have argued that the bicultural person may be marginalized, sheltering “guilt feelings and fears of discovery as a result of duplicity and inconsistency in identifying himself [sic] to others” (p. 34).

However, bicultural identification might be seen in a more positive light. New Zealand author, Keri Hulme (1981) describes her dual heritage as “both a pain and an advantage” (p. 294), and academic Paul Meredith (2001, p. 2) who self-identifies as ‘half caste’ “as part of a project of defiance and resistance to those who would seek to reduce [him] to one or the other”, proposes that his claimed state of betweenness, is “a potential lubricant in the conjunction of cultures” (ibid. p. 19).

Like Meredith, I understand my bicultural identity as a gift from two cultures that I mutually respect. I love and honour my ancestors. I do not resist my hybridity. I elevate no part of my genealogy above another, nor do I value my ancestry disproportionately. I understand that I exist because my ancestors brought about my birth into the world, and I continue to be shaped by them. From this position I claim a form of respectful, epistemological pluralism (Ahenakew, 2016; Andreotti et al., 2011; Ludwig, 2016; Miller et al., 2008) that paradoxically appreciates purity and diversity within and between ethnicities. I am the product of full lives ... of sea captains, butchers, farmers, storytellers, dissidents, and warriors. I am not comfortable with essentialist categorizations of being Māori or Pākehā, although I understand the importance of such choices for others.

Pearson (1996) and Meredith (2001) have argued that New Zealanders might profitably move beyond “bipolar” cultural constructs and engage with “models that can account for more complex polyethnic encounters and the sociological ‘reality’ of the increasing hybridity of human experience” (Meredith, 2001, p. 19). This said, I acknowledge that there can be dangers in aligning oneself with under-critiqued definitions of biculturalism, especially knowing that it has been used to aid assimilationist policies (Walker, 1973; Pearson, 1991; Openshaw & McKenzie, 1997). In adopting biculturalism as a personal construct, I consciously work away from what Clark (2002) describes as ‘minimalist’ definitions like “the existence of two distinct cultures in one nation” (Richards, 1991), or “having or combining two cultures” (Tulloch, 1995). Instead, I understand biculturalism as a proud space of engagement that emphasizes equity, dignity, diversity and connectedness.

Manaakitanga (caring for the needs of people)

As a bicultural filmmaker who stands with, within and across worlds, one carries considerable responsibility and my approaches are largely shaped by the Māori values of *manaakitanga* (caring for the needs of people), *kaitiakitanga* (protecting and caring for all creation) and *whanaungatanga* (creating and sustaining relationships) (Nairn, 2007). These are supplemented by values emanating from my position as a gay activist and the resulting concerns with social justice and the marginalization or exoticization of LGBTQ+ identities.

While such a value-loaded position might appear unwieldy, in practice it plays out with relative coherence. At the beginning of a film production, I emphasize that no contributor is to be valued above

another and land needs to be respected because it sustains both the story and the way that we will create it. My productions minimize hierarchical appreciation and people are expected to treat each other with dignity. In the same manner that Furniss, Nikora, Hodgetts and Robertson (2016) approach bicultural research settings in applied social psychology, we carefully build relationships based on mutuality, seek expert guidance, and exercise a considered ethic of caring.

These principles became especially important when shooting the film *Punch* because the production involved over 300 people working in adverse physical conditions, in the middle of a COVID pandemic (Figure 2).



Figure 2. On-set cast and crew photograph (23 November 2020).

The film's six-week main shoot occurred between the 9th of November and 20th of December 2020. Cast and crew in this image constituted less than half of the 32 scripted actors, 171 production and postproduction crew and 127 extras involved in the production. Photograph ©. Blueskin productions.

Because of the nature of the story and my history as an openly gay filmmaker, the cast and crew comprised individuals of diverse sexualities, gender identities, backgrounds, ages and ethnicities. This diversity was not a pursuit in virtue signaling. I understood that we were working as a *whānau* (family) who would be in an intense, time-prescribed relationship. The effectiveness of the world that we wrapped around the creation of the film's story would be enriched by the diversity that resourced it. Many actors and crew understood the characters they were creating because they had parallel values and experiences.

Before we began shooting, the film was blessed inside a pōwhiri. This Māori ceremony involves

whaikōrero (formal speech making), karakia (prayers/blessings), and waiata (singing), followed by kai (sharing food). A pōwhiri is used to welcome people but it was also a recognition that we are part of a partnership between Māori and Pākehā ways of knowing and working. The pōwhiri included a formal blessing because we knew that the film dealt with difficult issues including sexual violence, bullying and alcoholism. We were also aware that we would be attempting to shoot a feature film during a global pandemic that threatened lockdowns and illness at fractional notice. The pōwhiri welcomed people and showed them that we were concerned about their physical, social, and spiritual safety.

Whenua (land)

The idea of spiritual safety is often not understood in academic research. However, in Indigenous scholarship it can be deeply embedded in how we think and respond. Although Dewsbury and Cloke (2009) and Gall, Malette and Guirguis-Younger (2011) suggest that there is no uniform definition of spirituality in Western societies, in te ao Māori (the Māori world view), spirituality generally relates to ideas of integration and connectedness. Thus, Nikora, Te Awekotuku, and Tamanui (2013) discuss Māori spirituality as a space between people, places and objects that is more about relationality and balance than about spirit.

In the Māori world, whenua (land) is understood as living, and Māori have strong spiritual connections to it (as Papatūānuku, the Earth Mother). When we were born, the children across generations of my family, had our whenua (afterbirth) buried in sacred sites on family land. (In the Māori language the word whenua describes both the placenta and land). Because I grew up knowing land and water as living taonga (treasures), I also understood my responsibility as kaitiaki (a guardian). This is why each day, before people arrived on set, I would quietly walk out into the environment and offer karakia (prayers), asking for help, thanking the land, and promising to respect our relationship (Figure 3).

My relationship with the land has very deep roots in practice. Before I write a screenplay, I spend time in the physical worlds inside which I am intending a story to unfold. Often, I sleep on potential locations overnight. I walk, and wait, and listen. Although this enables me to observe technical phenomena like how light and sound might play out in the environment, on a creative level I listen for traces of a fictional world that is still in a state of becoming. Invariably I draw what I experience. The resulting sketches function as a meeting place between what exists and what may be written (Figure 4). I dwell with the land as part of my creative process and later at home my walls are covered with the thinking I record. It is from these drawings that my storylines and screenplays begin to take shape. My films evolve from hundreds of such sketches on bits of rough paper. Some fall away as the story world develops and some increase in importance, often causing me to return to a location for continued communion.

Communing with land is so pervasive in my process that even while I am directing, if I run in to trouble, I will sometimes remove myself from the set and quickly draw my way towards a solution (Figure 5).



Figure 3. A photograph taken early one morning in the Muriwai sand dunes. ©. The author.
 (I try to spend time praying discreetly, so I was unaware that this photograph had been taken).



Figure 4. Pencil and ink drawings of land 2015-2018. ©. The author.

These drawings were rendered in pencil and Indian ink, often using instant coffee granules as a cheap dye. Inside the sketches I record flickers of potential storylines, the fragile voices of characters not yet solidified, and the emotional resonance of a scene not yet created. In German we might call such drawing a *denkraum* (thinking space), but the immersive process might be more aptly understood as a form of attentive communion.



Figure 5. A rapid sketch of an old blanket that I found half buried in the sand. ©. The author.

On the morning of the shoot for the film's introductory sequence, things hadn't been successful so I quietly draped the cloth on the fence and watched how it 'talked' to the world around it. This idea eventually became the opening of the film and the moving pencil line that introduces the sequence was a discreet reference to sketching as a way of drawing a world into being.

Transgression and guidance

Because I work with, within and across cultures, I sometimes navigate story elements that, while sourced in authentic incidents, disrupt established values. In *Punch*, both Jim and Whetū transgress cultural expectations (Figure 6).

Jim is a sensitive, poetic thinker in the hypermasculine world of small-town boxing. He hides two relationships from the world; his emerging sexual preference and his relationship with an alcoholic father of whom he has become the parent. Whetū, while identifying as a Māori man is also

takatāpui.¹ He weaves kete (an artform normally associated with women), he makes money as a male prostitute, and his idiosyncratic wit draws on both camp Pākehā and traditional Māori humour. Although the boy is proud of his ancestry, he has been dislocated from it, so we see him washing clothes in a sink where he also prepares food (a behaviour that would be seen as culturally discordant). In addition, in a poignant reaction to the violence enacted on his world, he draws onto his chin, the *moko kauae* (lip and chin tattoo) of his grandmother. A *moko kauae* is a deeply gendered

1 Historically, the word takatāpui referred to "an intimate companion of the same sex" (Tiwhanawhana Trust 2017, para. 1). Reclaimed in the 1980s, the description is now used by Māori as an umbrella term to describe "Māori with non-conforming *wairua* (spiritualities, gender identities), sexualities and sex characteristics" (Marino, 2020, para. 1).



Figure 6. Comparative interiors of Whetū and Jim's working spaces. © Photographs Marcos Steagall 2019.

Neither boy is an archetype of conventional gay youth. Both boys' private environments consist of fragments that they cobble together to construct identities that exist outside of established templates. Whetū gathers photographs of people who he imagines might be his tūpuna (ancestors). He decorates kete (handwoven kits) with secondhand Barbie dolls and tourist paraphernalia. Conversely, in Jim's private world there are no signs of boxing prowess. Instead, his spaces are populated with old cameras, landscape photographs and film equipment.

phenomenon that represents a woman's whānau and leadership within her community. For many it is seen as inappropriate for a male to wear such a thing. However, among some takatāpui, the assertion of irarere² has sometimes been expressed this way. The behaviour may be considered contentious, but the incident depicted in the film happened to a friend of mine and in the small town where he lived, his graphic attempt to connect to the spirit of his grandmother ended in a violent sexual assault.

Although critically acclaimed when released, *Punch* garnered some push back for showing a queer bashing and for depicting a contemporary world of gay characters who still encountered sexual and social abuse. Today, in many countries, the pervasive and culturally comfortable image of LGBTQ+ experience is often aligned with Pride parades, matching wedding suits and white, affluent, first-world urbanism. This has become

the new, social metanarrative represented in mainstream media. As a consequence, in interviews I sometimes encountered suggestions that what was depicted in the film was anachronistic, even though in the month that *Punch* was released in New Zealand there were news reports of abuse directed at Rainbow Storytime events, arson attacks on buildings that served the needs of gender-diverse communities, death threats and verbal attacks, and the burning of a rainbow flag. The disturbing point was that some of this criticism came from members of the LGBTQ+ community, even though the recently released Youth2000 Identity Survey (that included nearly 2,000 young trans and nonbinary New Zealanders), showed that rainbow students continued to report higher rates of stigma, stress and discrimination; especially those who, like Whetū in the story, refused to conform to gender conventions.

² Irarere is difficult to translate but broadly, it describes a form of gender fluidity or one's ability to move between expressions of masculinity and femininity.

My contention is that there is no such thing as a LGBTQ+ community. There are very diverse queer communities and complex and sometimes conflicting cultures. The experience of individuals in one community can be very different to those in another. As a consequence, what I create can only speak to the specific and might be considered as a contribution to a greater whole.

Because of this, when developing work, I spend time with the cultural expertise of individuals whose experiences intersect with the characters and storylines I am creating. Some of these are *kaiārahi* (cultural mentors) and *kaihāpai* (cultural advocates)

like Dr Robert Pouwhare and Professor Hinematau McNeill, who are lifetime friends (Figure 7). But when researching *Punch*, I also worked closely with gay boxers, boxing coaches, young *takatāpui*, alcoholic fathers, rural doctors, mental health researchers and people who spoke with the regional accents I sought to represent in the film. Furness et al (2016, p. 81) suggest that such an approach constitutes a kind of “ethical sophistication”, but I see it as part of accepting that being with, within and across cultures means that as a researcher I am always a “guest in the private spaces of the world” (Stake, 1998, p. 103). What I observe from between can be known by others, from within.



Figure 7. Photographs of Dr Robert Pouwhare (kaiārahi Māori) and Professor Hinematau McNeill (kaihāpai).

These portraits were designed as props in Whetū’s whare (house) in the film. The right of Whetū to draw Dr McNeill’s moko kauae on to his chin was a gift she gave to the character – and in respect of this, it is her photograph that he references in the scene. Whetū’s distinctive Tuhoe dialect was the result of assiduous coaching by Dr Powhare.

©. Marcos Steagall studio photography; Welby Ings concept, design and compositing.

Conclusion

In 2002, Somerville argued that “if the existence of certain human beings causes problems for certain concepts or systems of categorization, then it is the concepts or systems of categorization and not the human existants [sic] which need to be criticized and changed” (p. 200).

While I accept her argument, I also understand that when as a mixed race storyteller I define myself as bicultural, there are implications. Contrary to the comfortable myth, New Zealand does not have a history of good race relations (Coates et al., 1998; Durie, 1998; Furness et. al., 2016; *Meredith*, 2007; Pearson, 1991, 1996; Walker, 1990; 1996) and its understanding of diverse queer cultures is underdeveloped (Treharne & Adams, 2017; Coetzee & Liu, 2019). Both Māori and LGBTQ+ peoples have been negatively impacted by histories of erasure, exoticization, and assimilationist pressure. As living cultures, we are not homogenous, historically frozen, or passive. When I stand in the world as a gay, bicultural filmmaker, I feel tides pulling at my feet.

I know that I cannot speak in absolutes, but at the same time, I think about responsibility and Freire’s observation that freedom is something each of us must claim for ourselves, rather than pursue as a gift from others. I understand that story creation is a way of seizing and speaking about freedom because it can give voice to the unvoiced, emphasis to the undisclosed and a place to stand in the world. This is why Okri’s (1997) assertion that “Stories are always a form of resistance” (p. 121) makes sense to me. I resist and, in that resistance, I creatively navigate the world of filmmaking guided by the values of *manaakitanga*, *kaitiakitanga* and *whanaungatanga*. These are resourced by a drive for fairness and social justice, and a desire to artistically challenge marginalization, exoticization and invisibility.

This provides me with a place to stand, but I am a flawed man, in a flawed world. A film is not a culturally sacred text, and I am not a god.

I do the best I can.

Bridging Binaries: Navegando pelo espaço bicultural no design de filmes

Palavras-chave

Biculturalismo, Produção de filmes, LGBTQ+, Manaakitanga, Espiritualidade.

Resumo

Este artigo examina como um pesquisador (um cineasta cuja linhagem é tanto indígena quanto europeia) navega pelo “entre” que, às vezes, perturba as convenções culturais. Como um homem gay que se identifica como bicultural, eu me oriento com, dentro e entre mundos. A partir dessa posição, minhas abordagens são amplamente moldadas pelos valores maoris de manaakitanga (cuidar das necessidades das pessoas), kaitiakitanga (proteger e cuidar de toda a criação) e whanaungatanga (criar e manter relacionamentos). Esses valores são complementados por valores que emanam de minha posição como ativista gay e as preocupações resultantes com a justiça social e o enfrentamento do apagamento, da marginalização

ou da exotização das identidades LGBTQ+. Embora eu tenha ascendência mestiça, vejo meu posicionamento bicultural como uma maneira de acessar uma forma de pluralismo epistemológico que abrange formas intelectuais, físicas, sociais e espirituais de conhecimento. Assim, ao criar o longa-metragem *Punch* (Ings, 2022), foi necessário encontrar um lugar para me posicionar, na prática, como um designer de histórias bicultural. Isso envolveu a realização de cuidados produtivos dentro da forma como a produção do filme foi vivenciada, trabalhando em comunhão com a terra como um ser vivo e navegando em tensões de transgressão ao estabelecer facilidades para orientação e percepção cultural dentro do projeto.

Introdução

Em novembro de 2022, o longa-metragem *Punch* (um filme que escrevi, projetei e dirigi) teve sua estreia internacional no festival de cinema Tallinn Black Nights. Nos meses seguintes, ele foi exibido

em vários outros festivais antes do lançamento nos cinemas dos EUA, Canadá, Reino Unido e Europa (Figura 1).



Figura 1. Pôsteres para os lançamentos australiano, europeu e americano de *Punch* em outubro de 2022; novembro de 2022 e abril de 2023, respectivamente.

Um trailer do filme está disponível em <https://collider.com/punch-trailer/>

O filme está disponível no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=ZoM2SpK8BK8>

Punch descreve seis semanas na vida de um jovem boxeador gay que vive com seu pai alcoólatra em uma pequena cidade costeira da Nova Zelândia. O filme questiona o verniz de aceitação que frequentemente acompanha as narrativas de diversidade e inclusão LGBTQ+. Ao mesmo tempo, traça o relacionamento entre dois homens gays muito diferentes; um adolescente “heterossexual” e um takatāpui¹ (jovem gay indígena maori) que confronta as convenções da cidade sobre expressão de gênero.

Ao criar esse trabalho, baseei-me em minha ascendência mestiça e em minha experiência como homem gay que foi criado em um mundo

heteronormativo. Dessa forma, trabalhei com, dentro e entre espaços culturais, enquanto tecia experiências em uma análise ficcional do que é ser um estranho em um mundo que você chama de lar. Nessa busca, às vezes me vi transgredindo fronteiras enquanto tentava criar uma voz para um meio-termo que, às vezes, era perturbador. Embora aprecie as tradições e práticas culturais, busquei formas de expressar identidades que muitas vezes não se “encaixam”. Consequentemente, como um criativo mestiço, às vezes me vi navegando em espaços liminares desconfortáveis, encontrando formas de pressão para remodelar o que eu sabia ser a verdade incorporada porque não se encaixava confortavelmente nas pressuposições de órgãos

¹ Historicamente, a palavra takatāpui se referia a “um companheiro íntimo do mesmo sexo” (Tiwhanawhana Trust 2017, para. 1). Recuperada na década de 1980, a descrição agora é usada pelos maoris como um termo abrangente para descrever “maoris com wairua (espiritualidades, identidades de gênero), sexualidades e características sexuais não conformes” (Marino, 2020, para. 1).

de financiamento, produtores e distribuidores ansiosos. Mas enfrentar esse desafio foi importante porque, no final das contas, eu sabia que o público do filme seria formado por pessoas

de raças mistas do meio, do limiar, dos sub-representados e dos marginalizados, que estariam buscando uma expressão de experiências vividas que raramente aparecem no cinema.

O biculturalismo como lugar de destaque

Minha ascendência se baseia em duas linhas culturais: uma indígena e outra Pākehā (neozelandeses de ascendência europeia). Entretanto, não me identifico apenas com uma ou outra. Eu me entendo como um homem gay bicultural e me posiciono dentro, entre e através das culturas.

Em Aotearoa/Nova Zelândia, há muitos termos para pessoas de ascendência mista maori e pākehā. Em linguagem pejorativa, somos as castas de metade ou um quarto, polinésios pálidos ou plásticos, rainhas kumera, os maoris caiados. Às vezes, somos acusados de não pertencermos ou de nos comprometermos completamente com uma cultura ou outra. Cuthbertson e Agee (2007, p. 78) observam que “os discursos dominantes da Nova Zelândia alienam quase automaticamente as pessoas que carregam mais de uma identidade em seus corpos e psiques”. Isso, sugerem eles, pode ser o motivo pelo qual grande parte da exploração da identidade mestiça neste país tem sido realizada nas “margens literárias mais seguras da sociedade, longe da visão da política organizada e dos discursos dominantes” (ibid.).

A afirmação de uma identidade mestiça é um fenômeno desafiador. Embora Somerville (2002) observe que “muitos dos primeiros escritores maoris publicados eram de dupla descendência” (p. 200), “nunca houve uma comunidade definida de ‘raça mista’ em Aotearoa/Nova Zelândia” (ibid., p. 202). Embora o país seja às vezes descrito como bicultural, raramente os indivíduos adotam o termo para descrever sua orientação pessoal.

Rudman (2003) observa que, de modo geral, a teoria contemporânea apresenta o biculturalismo como um fenômeno positivo e adaptativo. No entanto, já em 1936, comentaristas como Redfield et al.

propuseram que o “conflito psíquico” pode resultar de tentativas de conciliar diferentes paradigmas sociais dentro da adaptação bicultural (1936, p. 152). Child (1943/1970) também argumentou que a identificação como bicultural pode ser mais angustiante do que o compromisso com uma ou outra cultura. Assim, Ichheiser (1949) e Glaser (1958) argumentaram que a pessoa bicultural pode ser marginalizada, abrigando “sentimentos de culpa e temores de descoberta como resultado da duplicidade e inconsistência na identificação de si mesmo [sic] para os outros” (p. 34).

Entretanto, a identificação bicultural pode ser vista de forma mais positiva. A escritora neozelandesa Keri Hulme (1981) descreve sua herança dupla como “tanto uma dor quanto uma vantagem” (p. 294), e o acadêmico Paul Meredith (2001, p. 2), que se identifica como “meia casta” “como parte de um projeto de desafio e resistência àqueles que tentariam reduzi-lo a um ou a outro”, propõe que seu alegado estado de intermediação é “um lubrificante em potencial na conjunção de culturas” (ibid. p. 19).

Assim como Meredith, entendo minha identidade bicultural como um presente de duas culturas que respeito mutuamente. Amo e honro meus ancestrais. Não resisto ao meu hibridismo. Não elevo nenhuma parte de minha genealogia acima de outra, nem valorizo minha ascendência de forma desproporcional. Entendo que existo porque meus antepassados provocaram meu nascimento no mundo e continuo a ser moldado por eles. A partir dessa posição, reivindico uma forma de pluralismo respeitoso e epistemológico (Ahenakew, 2016; Andreotti et al., 2011; Ludwig, 2016; Miller et al., 2008) que, paradoxalmente, valoriza a pureza e a diversidade dentro e entre as etnias. Sou o produto de vidas plenas... de capitães do mar,

açougueiros, fazendeiros, contadores de histórias, dissidentes e guerreiros. Não me sinto confortável com categorizações essencialistas de ser maori ou pākehā, embora entenda a importância de tais escolhas para os outros.

Pearson (1996) e Meredith (2001) argumentaram que os neozelandeses poderiam ir além das construções culturais “bipolares” e se engajar em “modelos que possam dar conta de encontros poliétnicos mais complexos e da ‘realidade’ sociológica do crescente hibridismo da experiência humana” (Meredith, 2001, p. 19). Dito isso, reconheço que pode haver perigos em se alinhar

com definições pouco criticadas de biculturalismo, especialmente sabendo que ele tem sido usado para auxiliar políticas assimilacionistas (Walker, 1973; Pearson, 1991; Openshaw & McKenzie, 1997). Ao adotar o biculturalismo como uma construção pessoal, conscientemente me afasto do que Clark (2002) descreve como definições “minimalistas”, como “a existência de duas culturas distintas em uma nação” (Richards, 1991) ou “ter ou combinar duas culturas” (Tulloch, 1995). Em vez disso, entendo o biculturalismo como um espaço de engajamento orgulhoso que enfatiza a equidade, a dignidade, a diversidade e a conexão.

Manaakitanga (cuidar das necessidades das pessoas)

Como um cineasta bicultural que se posiciona com, dentro e entre mundos, carrega uma responsabilidade considerável e minhas abordagens são amplamente moldadas pelos valores maori de manaakitanga (cuidar das necessidades das pessoas), kaitiakitanga (proteger e cuidar de toda a criação) e whanaungatanga (criar e sustentar relacionamentos) (Nairn, 2007). Esses valores são complementados por valores que emanam de minha posição como ativista gay e as preocupações resultantes com a justiça social e a marginalização ou exotização das identidades LGBTQ+. Embora essa posição carregada de valores possa parecer complicada, na prática ela se desenrola com relativa coerência. No início da produção de um filme, enfatizo que nenhum colaborador deve ser valorizado acima de outro e que a terra precisa ser respeitada porque sustenta tanto a história quanto a maneira como a criaremos. Minhas produções minimizam a valorização hierárquica e espera-se que as pessoas tratem umas às outras com dignidade. Da mesma forma que Furniss, Nikora, Hodgetts e Robertson (2016) abordam os ambientes de

pesquisa bicultural na psicologia social aplicada, construímos cuidadosamente relacionamentos baseados na mutualidade, buscamos orientação de especialistas e exercemos uma ética ponderada de cuidado.

Esses princípios se tornaram especialmente importantes durante a filmagem do filme *Punch* porque a produção envolveu mais de 300 pessoas trabalhando em condições físicas adversas, no meio de uma pandemia de COVID (Figura 2). Devido à natureza da história e à minha história como cineasta assumidamente gay, o elenco e a equipe eram compostos por indivíduos de diversas sexualidades, identidades de gênero, origens, idades e etnias. Essa diversidade não era uma busca de sinalização de virtude. Entendi que estávamos trabalhando como uma *whānau* (família) que estaria em um relacionamento intenso e com tempo determinado. A eficácia do mundo que envolvia a criação da história do filme seria enriquecida pela diversidade que o sustentava. Muitos atores e equipe entenderam os personagens que estavam criando porque tinham valores e experiências paralelos.

Antes de começarmos a filmar, o filme foi abençoado dentro de um pōwhiri. Essa cerimônia maori envolve whaikōrero (discurso formal), karakia (orações/bênçãos) e waiata (canto), seguido de kai (compartilhar alimentos). O pōwhiri é usado para dar as boas-vindas às pessoas, mas também foi um reconhecimento de que fazemos parte de uma parceria entre as formas de conhecimento e trabalho dos maoris e dos pākehās. O pōwhiri

incluiu uma bênção formal porque sabíamos que o filme tratava de questões difíceis, incluindo violência sexual, bullying e alcoolismo. Também estávamos cientes de que tentaríamos filmar um longa-metragem durante uma pandemia global que ameaçava bloqueios e doenças com aviso prévio fracionado. Os pōwhiri receberam as pessoas e mostraram que estávamos preocupados com sua segurança física, social e espiritual.



Figura 2. Fotografia do elenco e da equipe no set (23 de novembro de 2020).

A filmagem principal de seis semanas do filme ocorreu entre 9 de novembro e 20 de dezembro de 2020. O elenco e a equipe nesta imagem constituíam menos da metade dos 32 atores do roteiro, 171 equipes de produção e pós-produção e 127 figurantes envolvidos na produção. Fotografia ©. Blueskin Productions.

Whenua (terra)

A ideia de segurança espiritual muitas vezes não é compreendida na pesquisa acadêmica. No entanto, na pesquisa indígena, ela pode estar profundamente incorporada na forma como pensamos e reagimos. Embora Dewsbury e Cloke (2009) e Gall, Malette e Guirguis-Younger (2011) sugiram que não há uma definição uniforme de espiritualidade nas sociedades ocidentais, no te ao Māori (a visão de mundo Māori), a espiritualidade geralmente está relacionada a ideias de integração e conexão. Assim, Nikora, Te Awekotuku e Tamanui (2013) discutem a espiritualidade maori como um espaço entre pessoas, lugares e objetos que tem mais a ver com relacionalidade e equilíbrio do que com espírito.

No mundo maori, whenua (terra) é entendida como viva, e os maoris têm fortes conexões espirituais com ela (como Papatūānuku, a Mãe Terra). Quando nascemos, as crianças de todas as gerações da minha família tiveram nosso whenua (pós-nascimento) enterrado em locais sagrados nas terras da família. (No idioma maori, a palavra whenua descreve tanto a placenta quanto a terra). Como cresci conhecendo a terra e a água como taonga (tesouros) vivos, também compreendi minha responsabilidade como kaitiaki (guardiã). É por isso que todos os dias, antes de as pessoas chegarem ao set, eu saía calmamente para o ambiente e oferecia karakia (orações), pedindo ajuda, agradecendo à terra e prometendo respeitar nosso relacionamento (Figura 3).

Meu relacionamento com a terra tem raízes muito profundas na prática. Antes de escrever um roteiro, passo algum tempo nos mundos físicos nos quais pretendo que a história se desenrole. Muitas vezes, durmo em locais potenciais durante a noite. Eu ando, espero e ouço. Embora isso me permita observar fenômenos técnicos, como a forma como a luz e o som podem se manifestar no ambiente, em um nível criativo, ouço os traços de um mundo fictício que ainda está em estado de desenvolvimento. Invariavelmente, desenho o que vivencio. Os esboços resultantes funcionam como um ponto de encontro entre o que existe e o que pode ser escrito (Figura 4). Eu habito a terra como parte do meu processo criativo e, mais tarde, em casa, minhas paredes são cobertas com os pensamentos que registro. É a partir desses desenhos que minhas histórias e roteiros começam a tomar forma. Meus filmes evoluem a partir de centenas desses esboços em pedaços de papel áspero. Alguns desaparecem à medida que o mundo da história se desenvolve e outros aumentam em importância, muitas vezes fazendo com que eu retorne a um local para uma comunhão contínua.

A comunhão com a terra é tão presente em meu processo que, mesmo quando estou dirigindo, se tiver problemas, às vezes me retiro do set e rapidamente desenho o caminho para uma solução (Figura 5).



Figura 3. Uma fotografia tirada em uma manhã bem cedo nas dunas de Muriwai. ©. O autor.
 (Tento passar o tempo orando discretamente, por isso não sabia que essa foto havia sido tirada).



Figura 4. Desenhos a lápis e tinta da terra 2015-2018. ©. O autor.
 Esses desenhos foram feitos a lápis e nanquim, muitas vezes usando grânulos de café instantâneo como corante barato. Dentro dos esboços, registro lampejos de possíveis enredos, as vozes frágeis de personagens ainda não solidificados e a ressonância emocional de uma cena ainda não criada. Em alemão, poderíamos chamar esse tipo de desenho de denkraum (espaço de pensamento), mas o processo imersivo pode ser entendido mais adequadamente como uma forma de comunhão atenta.



Figura 5. Um esboço rápido de um cobertor velho que encontrei meio enterrado na areia. ©. O autor.

Na manhã da filmagem para a sequência introdutória do filme, as coisas não tinham sido bem-sucedidas, então, em silêncio, coloquei o tecido na cerca e observei como ele “conversava” com o mundo ao seu redor. Essa ideia acabou se tornando a abertura do filme e a linha de lápis em movimento que introduz a sequência foi uma referência discreta ao desenho como uma forma de criar um mundo.

Transgressão e orientação

Como trabalho com culturas, dentro delas e entre elas, às vezes navego por elementos da história que, embora tenham origem em incidentes autênticos, rompem com valores estabelecidos. Em *Punch*, tanto Jim quanto Whetū transgridem as expectativas culturais (Figura 6).

Jim é um pensador sensível e poético no mundo hipermasculino do boxe de uma cidade pequena. Ele esconde dois relacionamentos do mundo: sua

preferência sexual emergente e seu relacionamento com um pai alcoólatra do qual ele se tornou o pai. Whetū, embora se identifique como um homem maori, também é takatāpui. Ele tece kete (uma forma de arte normalmente associada às mulheres), ganha dinheiro como prostituto masculino e seu humor idiossincrático se baseia tanto no acampamento Pākehā quanto no humor tradicional maori. Embora o menino tenha orgulho de sua ascendência, ele foi deslocado dela, por isso



Figura 6. Interiores comparativos dos espaços de trabalho de Whetū e Jim. © Fotografias Marcos Steagall 2019.

Nenhum dos dois garotos é um arquétipo da juventude gay convencional. Os ambientes privados dos dois garotos consistem em fragmentos que eles juntam para construir identidades que existem fora dos modelos estabelecidos. Whetū reúne fotografias de pessoas que ele imagina que possam ser seus tūpuna (ancestrais). Ele decora o kete (kits feitos à mão) com bonecas Barbie de segunda mão e parafernália turística. Por outro lado, no mundo particular de Jim não há sinais de proeza no boxe. Em vez disso, seus espaços são preenchidos com câmeras antigas, fotografias de paisagens e equipamentos de filmagem.

o vemos lavando roupas em uma pia onde também prepara comida (um comportamento que seria visto como culturalmente discordante). Além disso, em uma reação pungente à violência perpetrada em seu mundo, ele desenha em seu queixo a moko kauae (tatuagem no lábio e no queixo) de sua avó. O moko kauae é um fenômeno profundamente ligado ao gênero que representa o whānau e a liderança de uma mulher em sua comunidade. Para muitos, é considerado inadequado que um homem use esse tipo de acessório. Entretanto, entre alguns takatāpui, a afirmação do *irarere*² às vezes é expressa dessa forma. O comportamento pode ser considerado polêmico, mas o incidente retratado no filme aconteceu com um amigo meu e, na pequena cidade onde ele morava, sua tentativa gráfica de se conectar com o espírito de sua avó terminou em uma violenta agressão sexual.

Embora tenha sido aclamado pela crítica quando lançado, *Punch* recebeu algumas críticas por mostrar uma agressão aos gays e por retratar um mundo contemporâneo de personagens gays que ainda sofriam abuso sexual e social. Hoje em dia, em muitos países, a imagem difundida e

culturalmente confortável da experiência LGBTQ+ está frequentemente alinhada com paradas do Orgulho, ternos de casamento combinando e urbanismo branco, rico e de primeiro mundo. Essa se tornou a nova metanarrativa social representada na mídia convencional. Como consequência, em entrevistas, às vezes me deparei com sugestões de que o que foi retratado no filme era anacrônico, embora no mês em que *Punch* foi lançado na Nova Zelândia houvesse notícias de abusos dirigidos a eventos do Rainbow Storytime, ataques incendiários a prédios que atendiam às necessidades de comunidades com diversidade de gênero, ameaças de morte e ataques verbais e a queima de uma bandeira do arco-íris. O ponto perturbador foi que algumas dessas críticas vieram de membros da comunidade LGBTQ+, embora a recém-lançada Pesquisa de Identidade Youth2000 (que incluiu quase 2.000 jovens trans e não binários da Nova Zelândia) tenha mostrado que os alunos arco-íris continuaram a relatar taxas mais altas de estigma, estresse e discriminação; especialmente aqueles que, como Whetū na história, se recusaram a se conformar com as convenções de gênero.

² Irarere é difícil de traduzir, mas, em linhas gerais, descreve uma forma de fluidez de gênero ou a capacidade de uma pessoa de transitar entre expressões de masculinidade e feminilidade.

Meu argumento é que não existe uma comunidade LGBTQ+. Existem comunidades queer muito diversas e culturas complexas e, às vezes, conflitantes. A experiência dos indivíduos em uma comunidade pode ser muito diferente da de outra. Como consequência, o que eu crio só pode falar sobre o específico e pode ser considerado uma contribuição para um todo maior.

Por isso, ao desenvolver o trabalho, passo algum tempo com a experiência cultural de indivíduos cujas experiências se cruzam com os personagens e as histórias que estou criando. Alguns deles são kaiārahi (mentores culturais) e kaihāpai (defensores culturais), como o Dr. Robert Pouwhare

e o Professor Hinematau McNeill, que são amigos de longa data (Figura 7). Mas, ao pesquisar o Punch, também trabalhei em estreita colaboração com boxeadores gays, treinadores de boxe, jovens takatāpui, pais alcoólatras, médicos rurais, pesquisadores de saúde mental e pessoas que falavam com os sotaques regionais que procurei representar no filme. Furness et al (2016, p. 81) sugerem que essa abordagem constitui uma espécie de “sofisticação ética”, mas eu a vejo como parte da aceitação de que estar com, dentro e entre culturas significa que, como pesquisador, sou sempre um “convidado nos espaços privados do mundo” (Stake, 1998, p. 103). O que observo do meio pode ser conhecido por outros, de dentro.



Figura 7. Photographs by Dr. Robert Pouwhare (kaiārahi Māori) and Professor Hinematau McNeill (kaihāpai).

Esses retratos foram projetados como adereços na whare (casa) de Whetū no filme. O direito de Whetū de desenhar o moko kauae do Dr. McNeil em seu queixo foi um presente que ela deu ao personagem e, em relação a isso, é a fotografia dela que ele menciona na cena. O dialeto Tuhoē característico de Whetū foi o resultado do treinamento assíduo do Dr. Pouwhare.

©. Fotografia de estúdio de Marcos Steagall; conceito, design e composição de Welby Ings.

Conclusão

Em 2002, Somerville argumentou que “se a existência de certos seres humanos causa problemas para certos conceitos ou sistemas de categorização, então são os conceitos ou sistemas de categorização e não os seres humanos existentes [sic] que precisam ser criticados e mudados” (p. 200).

Embora eu aceite seu argumento, também entendo que quando, como contador de histórias mestiço, me defino como bicultural, há implicações. Ao contrário do mito cômodo, a Nova Zelândia não tem um histórico de boas relações raciais (Coates et al., 1998; Durie, 1998; Furness et. al., 2016; Meredith, 2001; Pearson, 1991, 1996; Walker, 1990; 1996) e sua compreensão das diversas culturas queer é subdesenvolvida (Treharne & Adams, 2017; Coetzee & Liu, 2019). Tanto os povos maori quanto os LGBTQ+ sofreram o impacto negativo de histórias de apagamento, exotização e pressão assimilacionista. Como culturas vivas, não somos homogêneos, historicamente congelados ou passivos. Quando me apresento ao mundo como cineasta gay e bicultural, sinto as marés me puxando pelos pés. Sei que não posso falar em

termos absolutos, mas, ao mesmo tempo, penso na responsabilidade e na observação de Freire de que a liberdade é algo que cada um de nós deve reivindicar para si mesmo, em vez de buscar como um presente de outros. Entendo que a criação de histórias é uma forma de aproveitar e falar sobre liberdade, pois pode dar voz aos que não têm voz, ênfase aos que não são revelados e um lugar para se posicionar no mundo. É por isso que a afirmação de Okri (1997) de que “as histórias são sempre uma forma de resistência” (p. 121) faz sentido para mim. Eu resisto e, nessa resistência, navego criativamente no mundo da produção de filmes guiado pelos valores de manaakitanga, kaitiakitanga e whanaungatanga. Esses valores são alimentados por um desejo de equidade e justiça social, e por um desejo de desafiar artisticamente a marginalização, a exotização e a invisibilidade.

Isso me dá um lugar para ficar, mas sou um homem imperfeito, em um mundo imperfeito. Um filme não é um texto culturalmente sagrado, e eu não sou um deus.

Faço o melhor que posso.

References

- Ahenakew, C. (2016). Grafting Indigenous ways of knowing onto non-Indigenous ways of being: The (underestimated) challenges of a decolonial imagination. *International Review of Qualitative Research*, 9(3), 323–340.
- Andreotti, V., Ahenakew, C., & Cooper, G. (2011). Epistemological pluralism: Ethical and pedagogical challenges in higher education. *Alternative: An International Journal of Indigenous Peoples*, 7(1), 40–50.
- Child, I. L. (1970). *A psychological study of second-generation in conflict*. Russell & Russell. (Original work published 1943).
- Clark, J. (2002). Cultural sensitivity and educational research. *New Zealand Journal of Educational Studies*, 37(1), 93-100.
- Coates, K., & McHugh, P.G. (1998). *Living relationships – kokiri ngatahi: the Treaty of Waitangi in the new millennium*. Victoria University Press.
- Coetzee, W. J., & Liu, X. (2019). Understanding peripheral queer events: The case of gay ski week, Queenstown, New Zealand. In *Marginalisation and Events* (pp. 159-178). Routledge.
- Cuthbertson, P. & Agee M. (2007). What's so 'Identity' about that word?" Pasifika men's experience of being 'Afakasi. *New Zealand Journal of Counselling*, 27(2), 77-95.
- Dewsbury, J. D., & Cloke, P. (2009). Spiritual landscapes: Existence, performance and immanence. *Social & Cultural Geography*, 10(6), 695-711. <https://doi.org/10.1080/14649360903068118>
- Durie, M. (1998). *Te mana, te kawanatanga: The politics of Māori self-determination*. Oxford University Press.
- Freire, P., & Ramos, M. B. (1970). *Pedagogy of the oppressed*. Seabury Press.
- Furness, J., Nikora, L. W., Hodgetts, D., & Robertson, N. (2016). Beyond ethics to morality: Choices and relationships in bicultural research settings. *Journal of Community & Applied Social Psychology*, 26:75–88. <https://doi.org/10.1002/casp.2239>
- Gall, T., Malette, J., & Guirguis-Younger, M. (2011). Spirituality and religiousness: A diversity of definitions. *Journal of Spirituality and Mental Health*, 13, 158-181. <https://doi.org/10.1080/19349637.2011.593404>
- Glaser, D. (1958). Dynamics of ethnic identification. *American Sociological Review*, 23, 31–40.
- Hulme, K. (1981). 'Mauri: An Introduction to Bicultural Poetry in New Zealand.' In G. Amirthanayagam and S.C. Harrax Eds.), *Only Connect: Literary Perspectives East and West*, (pp. 290–310). Adelaide: Centre for Research in the New Literatures in English.
- Ichheiser, G. (1949). Misunderstandings in human relations: A study of false social perception. *American Journal of Sociology*, 55(2), 1–69.
- Ings, W. (Writer, designer director). (2022). *Punch*. [Feature film]. Blue Skin Films/Robin Murphy Productions. <https://www.youtube.com/watch?v=ZoM2SpK8BK8>
- Ludwig, D. (2016). Overlapping ontologies and Indigenous knowledge. From integration to ontological self-determination. *Studies in History and Philosophy of Science Part A*, 59, 36–45.
- Marino, F. (2020). Māori gender non-conforming identity: Analysing the 'Takatāpui' discourse. *Multimodal Communication*, 9(1), 20190010. <https://doi.org/10.1515/mc-2019-0010>
- Meredith, P. (2001). *A Half-Caste on the Half-Caste in the Cultural Politics of New Zealand*. (pp. 1-23). <https://lianz.waikato.ac.nz/PAPERS/paul/Paul%20Meredith%20Mana%20Verlag%20Paper.pdf>
- Miller, T. R., Baird, T. D., Littlefield, C. M., Kofinas, G., Chapin, F. S., III, & Redman, C. L. (2008). Epistemological pluralism: Reorganizing interdisciplinary research. *Ecology & Society*, 13, 46.
- Nairn, R. (2007). Ethical principles and cultural justice in psychological practice. In I. M. Evans, J. J. Rucklidge, & M. O'Driscoll (Eds.), *Professional practice of psychology in Aotearoa New Zealand*. The New Zealand Psychological Society.

- Nikora, L. W., Te Awekotuku, N., & Tamanui, V. (2013). Home and the spirit in the Māori world. Paper presented at the He Manawa Whenua Indigenous Research Conference, 30 June–3 July 2013. Hamilton, New Zealand.
- Okri, B. (1997). *A way of being free: The joys of storytelling III*. Phoenix House.
- Openshaw, R., & D. McKenzie (1997). (Eds.), *Reinterpreting the educational past*. New Zealand Council for Educational Research.
- Pearson, D. (1991). Biculturalism and multiculturalism in comparative perspective. In P. Spoonley, D. Pearson & C. Macpherson (Eds.), *Nga Take: Ethnic relations and racism in Aotearoa/New Zealand* (pp. 194-214). Dunmore Press.
- Pearson, D. (1996). *Multiculturalism and biculturalism: The recent New Zealand experience in comparative perspective*. *Journal of intercultural studies*, 17, 29-40.
- Redfield, R., Linton, R., & Herskovits, M. (1936). Memorandum on the study of acculturation. *American Anthropologist*, 38, 149–152.
- Richards, Jack C. (1991). *Longman dictionary of the English language* (2nd ed.). Longman.
- Rudmin, F. W. (2003). Critical history of the acculturation psychology of assimilation, separation, integration, and marginalization. *Review of General Psychology*, 7(1), 3–37.
- Somerville, A. T. (2002). Waharoa: Māori-Pākehā writing in Aotearoa/New Zealand. In Jonathan Brennan (Ed.), *Mixed race literature* (pp. 200–223). Stanford University Press.
- Stake, R. (1998). Case studies. In N. Denzin & Y. Lincoln (Eds.), *Strategies of qualitative inquiry* (pp. 86-109). Sage.
- Tiwhanawhana Trust (2017). *Takatāpui – A resource hub*. <https://takatapui.nz/definition-of-takatapui#takatapui-meaning>
- Treharne, G. J., & Adams, J. (2017). Critical perspectives on the diversity of research into sexualities and health in Aotearoa/New Zealand: Thinking outside the boxes. *Psychology of Sexualities Review*, 8(1), 53–70.
- Tulloch, S. (Ed.). (1995). *Oxford dictionary and thesaurus* (2nd ed.). Oxford. University Press.
- Walker, R. (1973). Biculturalism and education. In D. Bray & C. Hill (Eds.), *Polynesian and Pākehā in New Zealand education* (pp. 110-122). Heinemann.
- Walker, R. J. (1990). *Struggle without end - Ka whawhai tonu matou*. Penguin Books.
- Walker, R. J. (1996). *Nga pepa a Ranginui - The Walker Papers*. Penguin Books.
- Youth2000. (2020). A Youth19 Brief: Same- and-multiple-sex attracted students (Youth2000, p. 6) [Youth Well-being Report]. University of Auckland, Victoria University, University of Otago, Auckland University of Technology.

HOW TO QUOTE (APA)

Ings, W. (2023). Bridging Binaries: Navigating Bicultural Space in Film Design. Translated by Marcos Steagall. *LINK Praxis Journal of Practice-led Research*, 1 (1), 1-24. <https://doi.org/10.24135/link-praxis.v1i1.2>